Bárdos László

AZ ESETLEGESSÉG MINTÁI

Károli Könyvek

tanulmánykötet

Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő

A szerkesztőbizottság tagjai:
Boros Gábor, Csanády Márton, Csoma Mózes, Fabiny Tibor,
Furkó Péter, Homicskó Árpád, Jakab Éva,
Kendeffy Gábor, Literáty Zoltán, Pap Ferenc,
Stubnya Gusztáv, Tóth J. Zoltán

Bárdos László

AZ ESETLEGESSÉG MINTÁI

Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák

Károli Gáspár Református Egyetem • L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2026

A hagyatékból összeállította Bárdos Fetykó Judit.

Felelős kiadó:
Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója és
Trócsányi László, a KRE rektora

Károli Gáspár Református Egyetem
1091 Budapest, Kálvin tér 9.
Telefon: 455-9060

© Károli Gáspár Református Egyetem, 2026
© L'Harmattan Kiadó, 2026
© Bárdos László örököse, 2026

Szakmai lektor: Tverdota György

ISBN 978-963-646-134-8
ISBN 978-963-646-525-4 (pdf)
DOI: https://doi.org/10.56037/978-963-646-525-4
ISSN 2062-9850

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-70-554-3177
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

L'Harmattan France
5-7 rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
harmattan.italia@agora.it

TARTALOMJEGYZÉK

Bárdos László *Az esetlegesség mintái* című kötetéről (Tverdota György) 11
Két szó között (Somlyó György: *A költészet évadai 4.*) 13
Benedek István: *Benedek Marcell (Tények és tanúk)* 16
Jegyzetek Ladányi Mihályról 22
A szép beszédtől a tört beszédig. Csorba Győzőről 29
Meggyőződés vagy önmeggyőzés? Kosztolányi: *Ének a semmiről* 32
Szávai János: *Az önéletírás* 40
Vajda János: *Az üstökös* (Irodalomtörténeti előadás a rádióban) 44
A tudat művészi védelme. Hajnóczy Péterről 49
Robosztus áhítat. Kosztolányi Dezső: *Szeptemberi áhítat* 52
A sietség pátosza. Dsida Jenőről 53
Irónia és ítélet. Illyés Gyula: *A kacsalábon forgó vár* elemzése 63
Az átmenetiség alakzatai. Nemes Nagy Ágnes két prózaverse 72
Az egyesítés embere. Török Endréről 84
Bata Imre: *Weöres Sándor közelében* 85
Maupassant: *Két jóbarát* 90
Csehov: *A 6-os számú kórterem* 94
A megnevezett irodalomeszmény. A klasszicizmus és jelentésköre Babits esszéiben 99
A lényegkeresés verse. Babits: *Zöld, piros, sárga, barna...* 114
Változatok a búcsúzásra. Kosztolányi kisszerkezeteiről a *Számadás* három verse alapján 120
Maurice Regnaut. A modern költő a kifejezésről gondolkodik 129
Felajzott figyelem (Vasadi Péter: *Nem kő, se csillag*) 130
Théophile Gautier (Irodalomtörténeti előadás a rádióban) 133
Balassa Péter: Észjárások és formák (Balassa Péter: *Észjárások és formák*) 135
Nemes Nagy Ágnes: *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról* 138
Francia költők új antológiája (Somlyó György: A*z utazás. Francia költők antológiája Charles Baudelaire-től Marc Cholodenkóig*) 142
Gergely Ágnes: *Árnyékváros* című kötetéről 145

Alkat és emlékezet. Kassák kisepikájának egy típusáról 147
Stello, avagy a költősors. Ajánlás Alfred de Vigny olvasásához 151
Érték és cél biztonsága (Vasadi Péter: *Fényromok*) 159
A megismerés szenvedélye (György Somlyó: *Que cela* [Épp ez].
Poèmes 1962–1985) 161
Tapasztalatok életről, művészetről (Nemes Nagy Ágnes: *Látkép gesztenyefával*) . . . 163
Aránytudat és érzékenység (Lőrinczy Huba: *Fénytörés*) 168
Rejtett küzdelmek évei. Öt Weöres-kötet hasonmás kiadásáról 172
„A mester alkatú művész" (Tüskés Tibor: *Rónay György*) 175
A bátor szemlélődés költészete (Csorba Győző: *A szavak bolyhai*) 177
Rólunk szól a mese (Aurélien Sauvageot: *Magyarországi életutam*) 182
Csipkerózsa ébresztése (Ignotus Pál: *Csipkerózsa. Budapesti és londoni emlékek*) . . 184
Az egységes világszemlélet megbomlása Baudelaire: *Az önkínzó* című versében . . . 186
Egy költő – két költészetben (Korompay H. János: *Műfordítás és líraszemlélet.
Egy félszázad Baudelaire-értelmezései)* 197
A méltó szenvedésért 198
A teremtés lírai krónikása (Vasadi Péter: *Fahíd. Válogatott és új versek*) 199
A hallgatás méltósága. Jegyzetek Alfred de Vigny: *A farkas halála* című verséről . . 203
A nagy zárkózottak *(Mallarmé és Valéry versei)* 205
Nemes Nagy Ágnes [nekrológ] 1922–1991 [Magánbeszéd] 208
Kilátás egy kisvilágból (Csorba Győző: *A város oldalában*) 212
Pilinszky János költő november 27-én lenne 70 éves 215
Az elégedetlenség klasszicizmusa (Baudelaire: *A Rossz virágai*) 219
A költészet megbízhatósága. Vas Istvánról 224
1992. május 9. – 80 éve született Ottlik Géza 227
„Kettő külön és kettő szinte egy" (Samuel Beckett: *Előre vaknyugatnak*) 230
Schein Gábor: *Szavak emlékezete* 233
A kiábrándult hatalomgyakorlás monológja (Konrád György: *A városalapító*) 233
Francia romantika 237
Madame de Staël (1766–1817) – francia romantika, kismesterek 237
Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859) – francia romantika, kismesterek . . 238
Alphonse de Lamartine (1790–1869) – francia romantika 239
Alfred de Vigny (1797–1863) – a francia romantika írói 246
Victor Hugo (1802–1885) – „Fények és árnyak" egy életműben és utána.
Személyes kordokumentum Victor Hugóról – francia romantika 257
Id. Alexandre Dumas (1802–1870) – francia romantika 281

Prosper Mérimée (1803–1870) – francia romantika 282
George Sand (1804–1876) – francia romantika 285
Alfred de Musset (1810–1857) – francia romantika 289
Théophile Gautier (1811–1872) – kismesterek, francia romantika 293
Louise Ackermann (1813–1890) – kismesterek, francia romantika 296
Utószó – Tóth Árpád költeményei és versfordításai 297
Kollázs 301
Utószó – Kosztolányi két regényéről *(Pacsirta, Édes Anna)* 305
Változattöredékek a tiszteletre 308
Vallatás és vallomás (Rákos Sándor: *Csörte*) 313
R. Kocsis Rózsa (Bp., 1929. ápr. 13. – Bp., 1992. febr. 1.) 317
Számvetés, szatíra – dalban elbeszélve (Szécsi Margit: *A csillagos Golgota*) 318
Bölcsészjegyzet 320
A találkozás lényegisége. Takács Zsuzsa verseiről *(Viszonyok könnye)* 322
Befejezetlenség és bizonyosság (Vasadi Péter: *Mindenki aranyat sejt*) 326
Híradás és megtestesülés (Schein Gábor: *Cave canem*) 327
Régi dicsőségük (Fernando Pessoa: *Üzenet*) 331
88 híres vers a világirodalomból (részletek) 333
Friedrich Schiller (1759–1805) 333
Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770–1843) 340
Victor Hugo (1802–1885) 343
Paul Éluard (1895–1952) 349
Ütközések, ütközetek (Báthori Csaba: *Holtverseny*) 355
99 híres magyar vers és értelmezése (részletek) 358
Szép Ernő (1884–1953) 358
Pilinszky János (1921–1981) 364
Utószó – *Szép Ernő összegyűjtött versei* 375
Utószó – *Illyés Gyula válogatott versei* 380
Szeszély és feladat (Paul Verlaine: *Szaturnuszi költemények – Poèmes saturniens*) 383
Száz nagyon fontos vers (részletek) 393
Percy Bysshe Shelley. 393
John Keats 397
Walt Whitman 401
Az Ady-líra kritikai fogadtatása (töredék) 405
Utószó – Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél, Esti Kornél kalandjai* 451
Utószó – *A Nyugat első nemzedéke* 456
Utószó – *Füst Milán összes versei* 462

Másként látni (Jókai Anna: *Perc-emberkék dáridója*) 465
A megkérdőjelezés bátorsága. Pályakép töredékekben (Csorba Győzőről) 467
Ismét Térey János fordításáról. Verlaine: *Szaturnuszi költemények* 475
A közeliség misztériuma (Károlyi Amy: *A tű foka*) 477
A még nem ismert Sosztakovics *(Testamentum. Dmitrij Sosztakovics emlékei Szolomon Volkov szerkesztésében)* 479
Irodalomértelmezés területen kívül (Pór Judit: *Lóháton Rómában*) 482
A titkok világossága és átvilágítása (Pilinszky János: *Összegyűjtött levelei*) 493
Költészet 1920 után 498
Lírai kezdemények 1945 után 503
Weöres Sándor 506
A műfordítás 511
Az „indiszkréció-ankét", rövid összefoglalásban 516
Garai Gábor 522
Regény, innen és túl (Jókai Anna: *Ne féljetek*) 523
Abbado gyomra meg az enyém 535
A megérintett tanúságtevő (Vasadi Péter: *Kinéz tengerre ablakon*) 536
A hős: Sámson. Németh László drámájáról 541
Jókai Anna laudációja 547
Hangolás egy újraértelmezéshez. Töredékek Vörösmarty utóéletéről 549
Mindenáron történet (Dominique Fernandez: *Becsületbíróság*) 561
Az esélyek egyenrangúsága. Somlyó György nyolcvanadik születésnapjára 573
Shakespeare mint drámaköltő 575
A szóra bírt egyetemesség (Jókai Anna: *Mennyből az ember*) 580
A célra vezető eltévedés, azaz: a Csorba Győző-vers metamorfózisai 584
A túlteljesítéstől a kiteljesedésig (Jókai Anna: *Napok*) 593
A törvényerejű magánbeszéd *(Füst Milán összegyűjtött levelei)* 607
A szabálytalanság összhangzatai. Jókai Anna: *Az együttlét* 612
Kincses szelence. *Habent sua fata libelli* 623
A kettős túlélés melankóliája és gazdagsága. Lengyel Balázs nyolcvanöt éves 625
Az esetlegesség mintái (Paul de Man: *Olvasás és történelem*) 627
Tudósítás a készenlétről (Vasadi Péter: *A zendülés vízszaga*) 629
A közös nevezett. Jókai Anna: *Apokrif imák* 634
Ajánlás Antoine de Saint-Exupéry *A kis herceg* című művéhez 636
„Az út írt engem". Rába Györgyről 638

Egy John Keats-szonett magyar történései. Fordítói (belső) monológ 643
A maga elé beszéd. József Attila: *Egy ifju párra* 651
Újabb pillantások József Attilára. Francia–magyar tudományos ülésszak József Attila születésének századik évfordulójára 656
„Elbeszélő" költemények a 20. századi magyar irodalomban. Kosztolányi, Szabó Lőrinc, József Attila, Rónay György, Pilinszky 660
Az igazságismeret oltalmában. Jókai Anna két új könyvéről 677
Egy név elszabadulása. Nagy László: *Arany úr, az őszikék meg én* 686
Kísérőszólam *(Turczi István legszebb versei)* 696
A francia–angol példa. Az *A New History of French Literature* (Harvard) című könyv kérdései 700
Babits és a dráma. Mozaikok 704
Edward Taylor – válaszok egy költeményéről (Aki kérdez: Joseph Novák baptista lelkész, aki válaszol: Bárdos László irodalomtörténész) 713
Cseke Ákos és Tverdota György *A tisztaság könyve* című művéről 716
Monumentum és monumentalitás. Babits Mihály levelezésének kritikai kiadásáról 718
A két Bolyai-dráma. Németh László Bolyai-drámáiról 727
André Pieyre de Mandiargues-ról 732
Hanghullámok a labirintusban. Nemes Nagy Ágnes: *A visszajáró* 734
Csak érthetően, természetesen? A Shakespeare-fordítás mai dilemmái (egy hosszabb áttekintés bevezetőjéből) 743
Angyalosi Gergely: *Ignotus-tanulmányok. Közelítések az „impresszionista" kritika problémájához* 746
Két 1944-es vers mint antropológiai mélypont Radnóti költészetében 760
Kezdettől a végső fokon. Vasadi Péter egy verstípusáról 765
Közvetlenség – több hangon. Szép Ernő néhány nagyobb kompozíciójáról 771
Intim nyilvánosság – történelmek személyes térben. Turczi István lírája közös és egyéni létezés metszéspontján („élőszó"-töredék) 777
Azonosulás, elkülönülés, kultusz. Egy verstípus tanulságai 784
A véglegesség közlésmódjai. A Füst Milán-i napló és levelezés közös és eltérő jegyeiről 794
Tűzfolyam és jégvidék. A világvég költői narratíváiról 801
Az arany meg az asszony: színmű és opera (Zeneszerző: Kenessey Jenő, szövegíró: Krúdy Gyula) 811
Vasadi Péter: *Tetőzés*. Röviden V. P. költészetéről 818

Hasonlóról a hasonlónak? Adalékok Szép Ernő egy verstípusának értelmezéséhez 820
Az erőszak nyelvi dramaturgiája Móricz két novellájában 827
Móricz Zsigmond a Garda-tón 834
A legyőzött sárkány győzelme. Idő és tér, mítosz és aktualitás kapcsolódásai Jékely Zoltán költészetében 842
Kivetettség és otthonosság. (Réti Attila: *Bagolyvár*) 851
Az elbeszélhetetlen történet. Camus: *Az idegen* 858
Shakespeare beszól 864
„Önszócikk" – Önlexikon 866

Névmutató 869

BÁRDOS LÁSZLÓ: *AZ ESETLEGESSÉG MINTÁI* CÍMŰ KÖTETÉRŐL

Bárdos László *Az esetlegesség mintái* című gyűjteménye elképesztően nagy és gazdag korpusz. Bárdos kitűnő költő, tehetséges műfordító, mégis elsősorban tudós tanár volt, életművének ez a legértékesebb és legmaradandóbb része. Egyenletesen igen magas színvonalú kritikai-esszéista-tudományos életmű. Mérete, súlya, jelentősége mindeddig rejtve maradt előttem is. Egy-egy írása kapcsán sajnálom, milyen kár, hogy nem beszélgettünk róla. Paul Valéry munkásságába például valami okból kicsit beledolgoztam magamat. Jóvátehetetlenül elmulasztottam az alkalmat, hogy erről a közös témánkról eszmét cseréljünk. Jó pap hóttig tanul. Bárdos érdeklődésének vannak olyan területei, amelyeket annyira elmélyülten ismert, hogy nem szégyellem, lenne mit tanulnom tőle.

A személyes, szubjektív vonatkozásoknál fontosabb kérdés az, hogy ez a tudósi-tanári hagyaték mennyire állja meg a helyét ma, ha szembesítjük az adott terület mai művelőinek teljesítményeivel. Bárdos szövegei nem öregszenek, nem avulnak. Az egyetemi oktatásban, a szakmai felkészülésben ma is ugyanolyan haszonnal kiaknázhatók, mint ma is élő egykori kollégái eredményei. A gazdátlanná vált, az utókor kénye-kedvének kitett hagyatékok esetében kétséges, vajon érdemes-e őket versenyben tartani a szaporodó, termelődő szakirodalommal? A színvonalas, igényes befogadói közeg sajnálatos szűkülése ellenére is Bárdos munkássága azok közé tartozik, amelyeknek van esélyük a tovább élésre vagy az újjászületésre.

A kézirat kronológiai egymásutánban közli a szerző szövegeit. A látszólag egyszerű időrendiségnél azonban kevés bonyolultabb kérdés van. A szöveg publikálásának ideje és keletkezésének időpontja között igen nagy időkülönbségek lehetnek. A szerző ugyanazt a témát több alkalommal is feldolgozza, kisebb-nagyobb változtatásokkal. Például Alfred de Vigny híres elbeszélő költeményével, *A farkas*sal több ízben is foglalkozik, régebbi írásának részleteit beépítve újabb összefüggésrendszerbe. Szerencsére azonban erre kevés példát lehet hozni, s az újra felhasznált részlet nem válik önismétléssé.

Bárdos a tág világirodalmi tájékozottságú szakemberek közé tartozott. Az egyik szakterület, amelyben otthonosan mozog, a francia irodalom. Nagyon mélyen járatos a 19. századi francia irodalomban. Talán egy elvetélt tervezett könyv részletei azok az írások, amelyekben 19. századi francia romantikusokról értekezik. Bárdos nem kevésbé jól ismeri a francia parnasszistákat, erről fordítóként is meggyőzi az olvasót. Baudelaire fontos szerző számára, s a rá következő modernség különböző hullámainak képviselői, Valéryn át Éluard-ig. Tehát a francia

irodalomról írott tanulmányok egyetlen ívet rajzolnak ki. Bárdos világirodalmi tárgyú írásait megkülönböztetett figyelem illeti meg. Ugyanis számos német és angol szerző is elemzések tárgyát képezi a gyűjteményben. Példaként Schiller *Örömódá*ját vagy a kitűnő Hölderlin-tanulmányt említem.

Ami a magyar irodalmi tárgyú szövegeket illeti, itt három kategóriát különíthetünk el. Bárdos az élő irodalommal, főleg a költészettel is foglalkozott… kritikusként. Ahogyan Schöpflin Aladár, néhány szerző esetében Bárdos is pályakövető kritikus volt. Így például Csorba Győző pályáját követte kötetről kötetre, vagy Vasadi Péterét. Kis igazítással a szerző akár pályarajzzá kerekíthetett volna ilyen sorozatokat. Ide kapcsolhatnánk azokat az írásokat, amelyek a mai irodalomtudomány egyes munkáira vonatkozó reagálások. Így például a Szávai János *Önéletírás*áról írott méltatás vagy a Cseke Ákossal közös kötetünk, a *Tisztaság könyve* bírálata.

A másik fontos részterület a huszadik századi magyar irodalom szereplőivel, remekműveivel, az ezen a téren felmerülő problémákkal foglalkozó írások. Itt több olyan szöveg van, amelyek személyemet is közvetlenül érintik. Így Bárdos Babitsnak az újklasszicizmus kérdését tárgyaló írásáról fejti ki véleményét, ami sok ponton találkozik, néhány részletében ütközik vagy súrlódik az általam kidolgozott „hagyományőrző modernség" terminussal. Ilyenek Bárdos József Attila-elemzései is. A szerző szuverén képet alakított ki a 20. század, korunk magyar irodalmáról, s ha ennek elemeit az olvasó egységbe tömörítve követi, erősebben hatnak, mint szétszórva kritikák és világirodalmi esszék között.

Külön kezelendő Bárdos László szakmai előmenetelének egyik fontos dokumentuma, doktori értekezése. Ismeretes volt, hogy részt vesz az Ady-kritikai kiadás munkálataiban, s kitűnt otthonossága a 20. század eleje magyar költészettörténetében. De nem volt köztudott, hogy doktori témájaként Ady költészetének azt a szakaszát választotta, amikor a kortársak és lényegében az utókor szerint is hullámvölgybe került a nagy költő. Ezek azok az évek, amelyeket Ady elismert monográfusa, Király István is kihagyott a pályarajzból, érzékelvén, hogy ezen évek termésének megfelelő értelmezése és értékelése meghaladja erejét. Ezzel az időszakkal szemben az azóta eltelt évek kutatása is tanácstalan maradt. Bárdos belevágott ennek a nehéz feladatnak a megoldásába, s ha végső eredményhez nem jutott is el, jelentős előrehaladást tett e területen. Doktorijának másik eleme Babits Adyhoz való viszonya alakulásának elemzése. A doktori értekezés, amely töredékesen áll rendelkezésre, egy nagy önálló szövegtestet képez a nagy egészben.

Bárdos szövegeinek elolvasása szívbeli örömet okoz. Mintegy poszthumusz eszmecserére ad alkalmat a szerzővel.

Tverdota György

KÉT SZÓ KÖZÖTT

[1977]

(Somlyó György: *A költészet évadai 4.,* Magvető, 1975)

A gyarapodó magyar tanulmánykötetek szerzői között újra több költő található. „Esszéik" már pontosak igyekeznek lenni, nyelvi és strukturális elemzéseket végeznek (a szaporodó fordítói megközelítésű értékelések is ennek a módszernek kedveznek), ugyanakkor hamarabb szakítanak mindenféle egyoldalú módszerrel és még mindig misztikusnak, de legalábbis rejtelmesnek ítélik sokszor az alkotói folyamatot.

Somlyó György azonban nem olyan költő, aki esszét is ír, hogy lazítson, kifejtőbb műfajban szóljon az olvasóhoz. Egyetlen állandó esztétikai elvének a pluralizmust látom: „Mindig mindenben mindennek a sokféleségét, sokarcúságát, soklehetőségűségét éreztem." Ez már abban is mutatkozik, hogy nem (vagy nem csak) a költészetből tekint ki az egyéb műfajokra, sőt a művészeten kívüli egyéb objektivációs lehetőségekre, hanem mindegyiket használja mint alkotó és befogadó egyaránt (Somlyó a mai magyar irodalom egyik legizgalmasabb befogadója!). És külön egyikben sem bízik igazán, valamilyen „össz-művészetre" vágyik. Egyébként újabb lírája sem „csak" líra, hanem logikus gondolatmenettel, gondolatmenetek és levezetések sorával élő, többnyire lezáratlan és lezárhatatlan szöveg, amelyet szerencsés esetben rendkívül feszültté tesz a csak-sejtelemnek megmaradó ihletés; a természettudományos fogalmaknak önmagukhoz még a szokottnál is hűbb jelenlétében marad felderíthetetlen a tárgy.

A sokoldalúságnak és a sokértelműségnek ez a középpontba helyezése vibráló, de csak látszólag csapongó szerkezetet és stílust eredményez: Somlyó gondolatmenete mindig összefüggő, saját maga állította akadályain racionális következetességgel lesz úrrá. Előfordul viszont, hogy ez az igény önmaga ellen fordul: bizonyos műveket, irányokat mértéktelenül megnövel, az „egyedül üdvözítőnek" kijáró dogmatikus érveléssel (Weöres *Psyché*je). „Az ember egésze" nála (főként a Weöres-tanulmányban) meglepően tág és szűk egyszerre: tág, mert kb. minden emberi (néha úgy sejtjük: örök emberi) belefér, és szűk, mert – legalábbis ebben a tanulmányban – a személyiség, a kor, a szexus cseréjét, váltását tartja az igazán modern lírai én egyetlen értékmérő kategóriájának.

Az írások közt van verselemzés, vallomás, bemutatás, sőt egy szellemes-hatásos irodalompedagógiai vitacikk is. Ami közös bennük, a már említett elv, a pluralizmus, nagyfokú nyitottságot szül: a tanulmány (nevezzük így) váratlan életrajzi, filozófiai, olykor szociológiai kitérőkbe lendül.

Sajnálható, hogy kimaradt a kötetből egy nagyon „somlyói" írás: az *Élet és Irodalom*ban megjelent *Kritika és érthetetlenség* című vitacikk, amelyben a következők

olvashatók egyes modern versek „érthetetlenségének" hangoztatóival szemben: „El se képzelhető olyan gondolat és érzés, vagy általánosabban, olyan agyi és idegrendszeri folyamat, amely – ha az egyik ember valóságos és tudatosított élményévé vált – eleve érthetetlen lenne bárki más ember számára." Majd: „Bármilyen kósza futam, véletlen képzet- vagy eszmetársulás, amely egyetlen agytekervényen, egyetlen idegrendszeren átsuhan, nem lehet eleve megközelíthetetlen és befogadhatatlan egyikünk számára sem." Somlyóra jellemző merész, szabad gondolat. És teljesen igaz. De az esztétikai megvalósulásról itt csak ennyit mond: „Persze, ha a kifejezésnek valamely emelt és általánosított szintjén jelenik meg."; de hiszen épp ez volna érdekes: hogyan válik először nyelvi kifejezéssé, majd műalkotássá, egy költemény egészébe hitelesen illeszkedővé a „futam". Ebben a cikkben egyébként él azzal a kiváló vitamódszerrel, amely a *Költészet évadai Mire tanít a költő? – és hogyan tanítják?* című írásában is feltűnik: vitapartnereit önnön fegyverükkel győzi le, pontosabban: szembesíti őket azzal, mennyire megcsonkítják azt az életművet, korszakot, verset – amelyre hivatkoznak, amelyről beszélnek. A cikk végén Csokonai (igazán klasszikus költő!) nagy versének *(Újesztendei gondolatok)* egyik strófáját idézve rámutat, milyen fontos lenne annak bonyolult, „érthetetlen" szövetét átvilágítani. Az irodalomtanításról szóló írásban József Attila esztétikai gondolatait olvassa a *Hazám* törmelékeit költészeten kívüli eszközökkel magyarázók fejére.

A kötetben több olyan izgalmas írás található, amely valamelyik bevett értékelés, esztétikai-poétikai elv érvényességét (vagy örök érvényességét) vonja kétségbe. A *Két szó között* – a címadó tanulmány – a kötet „legtudományosabb" írása. Somlyó kikezdi benne a magyar műfordítás megmerevedő gyakorlatát, s elméletének büszkeségét: azt, hogy a huszadik századi magyar versfordítók többsége teljesen „visszaadja" a költeményt, tartalmi-formai hűséggel egyaránt. Nem elég a külső formába belegyömöszölni a tartalmat, meg kell ragadni – esetleg merőben új módon – a belső formát, a költemény egyedi eljárásait, szervezetét; amellett a fordításnak szerinte gyakran túl kell mutatnia önmagán, ne legyen *csak* zárt, *csak* tökéletes. Talán magam azért egy kicsit világosabb színekben látom legalábbis a klasszikus-romantikus-szimbolista költészet magyar fordítási eredményeit: a legnagyobbak a biztos formakezelést a legjobb esetekben a vers sajátosságainak átmentésével igazolták. Azonkívül – úgy vélem – a fordítás „tökéletlenségének" követelményét jobban körül kellene határolni: inkább a hagyományos külső formákba nem illeszkedő, modern verseknél érvényesíthető ez. (Ezeknél a fordító sokszor kénytelen is ezt tenni. De hogyan? Ide még példaanyag kellene.) Egyébként például a francia alexandrinus hagyományos „magyar" formáján aligha kell változtatni: maga Somlyó is ezt megőrizve fordította le a tanulmányban kifogásolt Szabó Lőrinc-fordítást messze túlhaladva Baudelaire *Macskák*ját.

A másik „robbantó" írással már igazán a magyar irodalomba kerültünk: *Fiú vagy lány?* címen Weöres *Psyché*jének elemzéséről van szó. A tanulmányról már hangzott

el bírálat, nemrégiben zajlott le egy Weöres-vita: nem kívánjuk (s lehetne-e?) itt „eldönteni" a kérdést. Bizonyos, hogy Somlyó valamiképpen „elragadtatta" magát, a modern, a huszadik századi líra legfőbb útjának a személyiség megsokszorozását tekintve. Tény az, hogy ezzel „visszaigazolja" *A költészet évadai* 3-ban megjelent Ady-vallomását: azért idegenkedik Adytól, mert – szerinte – folytatja a romantika én-kultuszát, egyéniség-bálványozását. Eltekintve attól, hogy Ady is milyen sokféle arcát mutatta meg személyiségének, megállapítható: ahogy Ady távol van a romantikus én-kultusztól (vagy új funkcióba helyezi azt), úgy a *Psyché*-i út (Weöresnek sem kizárólagos útja) is távol van attól, hogy új líránk egyedül érvényes, egyedül teljes útja legyen. Félő, hogy a személyiség megsokszorozása egyszerűen egymáshoz rendeléssé, összeadássá válik (különösen, ha egyedüli útnak állítják be). Somlyó maga is emlegeti a „bravúr", „mutatvány" szavakat, s a *Psyché*vel a *Psyché*-magyarázattal kapcsolatban többször az az érzésünk, lehet így nézni, ilyen termékenyítően ezt vagy azt a „bravúrt", de lehet pusztán bravúrként is. Egyébként: igaz, a *Psyché* „emberibb", evilágibb alkotás Weöres sok művénél, de szétesőbb is; esztétikailag heterogénebb azoknál, s nem érdekes-e legalábbis, hogy Weöres nagy verseinek (ez a terjedelemre és az értékre is vonatkozik) eszmei tartalma egy legalábbis eléggé „egységes személyiség" véleménye a világról? S vajon nem tünete-e valaminek, hogy Weöres épp ezt az új, emberibb, evilágibb hangját adja át egy elmúlt korszaknak? Igaza van Somlyónak: a történelmi-társadalmi felszabadulást valóban követnie kell – persze, hogy ez megtörténjék, előzőleg is fel kell ébrednie már – a személyiség gazdagodásának, akár még a nemek szigorúan elkülönített külső-belső vonásai bizonyos közeledésének is. (Meggyőző az uniszexnek mint e szellemi folyamat szociológiai-divatbeli tükröződésének idekapcsolása.) De ezt nem szabad az egyéniség önállóságától, annak igényétől elszakítani, dialektikus egységüket megszüntetni. A nagy irodalom egyébként mindig az egyéniség, a személyiség gazdagodását szolgálta, ha nem is mindig ilyen „társadalomfeletti" indoklással. De az egyetlen út kérdéséhez visszatérve: századunkban legalább ugyanolyan fontos szerephez jut a lírai énnek önmagához való hűsége, nem transzcendens fegyelme is, akár József Attila „Velem a hűség van jelen" gondolatát, vagy éppen – más, kizárólag etikai szempontból – egy-egy újholdas költő tragikus jellegű vállalását idézzük. Az előbbiek társadalmi, illetve morális vállalásával szemben, amely a lírai én önmagához való hűségének tartalmát adta, Szabó Lőrincnél például jelen van a büszke individualizmus és a személyiség teljes feloldása is.

Ebben a tanulmányban föl lehet figyelni arra, hogyan csábítja szélsőségekbe Somlyót egy máskülönben igényes, haladó gondolat.

Két írás is felidézi Petőfit, akinek szoborrá merevítése ellen tiltakozik Somlyó. Az egyik elemzés, a *Bilincs* című versé; a kép, a szinte mágikus átváltozás (kardból bilincs) hangsúlyozásában nagyon igaza van. Új gondolata szerint Petőfire nem annyira a magyar népdal hatott, nem azt oltotta a maga lírájába, hanem a racioná-

lisabb francia sanzonformát. De azért ez a népdal-réteg nem egynemű Petőfinél: a kihagyásos jelleg is mutatkozik benne. Somlyó legtermékenyebb gondolata az, hogy Petőfit még mindig kevesen tekintik igazán költőnek, elemzik költőként; a jelenség ragyogása – és megmerevítése – miatt. (Itt persze csak az olvasók legszélesebb rétegeiről lehet szó; az irodalomtörténetírás pótolta már ezt a mulasztást.)

Somlyó kitekint az irodalomból a filmre, képzőművészetre is. Legérdekesebbek azok a vallomásai, amelyeket anyagáról, a nyelvről, és létformájáról: az olvasásról ír. A nyelvről szóló esszé ismét kilendül az előadott új gondolat irányában: a nyelvek kölcsönhatásait, a többnyelvűség előnyeit hangsúlyozza (pluralizmus!), de kissé elhanyagolja az egyes nyelv sajátos rendszerét, sajátos szemléletét. (Amely létezik, bár más oldalról gyakran ezt túlozzák.) Somlyót, aki valóban dialektikus szellem, többször annyira elragadják új, pluralista elgondolásai, hogy a másik oldalon meglevő azonosságot vagy egyneműséget homályban hagyja. Már egy megjelent kritika említette a *Háború és béke* példáját: e regényben a francia nyelv használata éppenséggel annyiban döntő az író számára, hogy egy társadalmi osztály nem éppen pozitív, a nemzeti jelleget megtestesítő néptől elszakadt magatartását, szokásrendszerét jellemzi.

A kötet legvonzóbb írásának az olvasásról szólót tartom. Somlyó itt bevallja, hogy sok könyvet nem olvasott el; hogy olvasásmódja szeszélyes (persze azért a lírát szinte tudósi, s persze fordítói alapossággal követi); még azt is, hogy legnagyobb élményeit legtöbbször nem is szépirodalmi művektől kapta. Nyitottsága, minden iránt teljes erővel fellobbanó, de olykor gyorsan kihunyó, s új oldalról ismét feltámadó érdeklődése modern, őszinte, nagyratörő befogadói magatartás; és az általa varázslatosan leírt olvasási „láncreakciót" az ő olvasója is átéli: tanulmányai után versei, fordításai, s gyors egymásutánban sok más szellemi alkotás keresésére indul.

• *Irodalomtörténet,* 9/59. évf., 1977/2, 532–535.

BENEDEK ISTVÁN: *BENEDEK MARCELL*

[1978]

(*Tények és tanúk,* Magvető, 1977)

1. Benedek Marcell *Az olvasás művészeté*ben a szépirodalom határán álló műfajként jellemzi az olyan életrajzot, amely az emberi jellem megrajzolására törekszik. Benedek István könyvének bírálója, akit tisztelettudó zavarba ejtett az író és hőse közötti családi kötelék hitelesítő ereje, menedékre és önigazolásra lel az idézett

meghatározásban: ha az életrajz kissé művészet is, akkor tüstént bírálhatóvá lesz, még akkor is, ha a tények, adatok, események, sőt, a hős egyéniségének külső vonásai is eleve ismeretlenebbek a bíráló számára.

Szerencsére Benedek István egyáltalán nem tényekre szorítkozó életrajzot ír, hanem bőséges élménybeszámolót egy családról, amely „három nemzedéken keresztül eljegyezte magát az irodalommal". Mértéktartóan ugyan, de önmagát is beleírja a könyvbe: véleményei, neheztelései és rokonszenvei kifejtése révén Benedek Marcell alakja egy kapcsolatban, egy ítélkező és mérlegelő szubjektum viszonyulásában jelenik meg előttünk. Mindezt csak azért kell hangsúlyozni külön is (hozzátéve, hogy e vonások már önmagukban is értéket adnak a műnek), mert a fiúi érzés megengedte volna az ítélkező szubjektum kikapcsolását, a tárggyal szembeni távolságtartás hiányát is.

Az életrajz – különösen olyan személyiségé, aki inkább befelé él, és nagy hatású eseményeket nem indított el – előre tisztázott alapgondolatot, mintegy vezérmotívumot követel. Hiszen egy *megélt* élet megosztott, heterogén, elemei szétszórtak, az esemény és a lelki történés összefüggései esetlegesek, illetve nehezen áttekinthetők, hierarchizációjuk eleve bizonytalan, s az életrajzírónak még a művész eredendő szabadsága sem adatik meg, amely határozott és egynemű válogatási szempontot ad. Két lehetőség kínálkozik. Minthogy életrajzot amúgy is „nevezetes" személyről írnak, a szerző megteheti, hogy hősének csak arról a tevékenységéről szól, amely híressé, tudat- vagy történelemalakítóvá tette. Benedek István a másik lehetőséget választotta: mindenről ír, magán- és közéletről, valamint írói tevékenységről egyaránt. Itt válik elsőrendűen fontossá az alapgondolat, a vezérmotívum. Mi tesz megírandóvá, elolvasandóvá (legenda!) egy élettörténetet? Csakis valamilyen hangsúlyozott, az író által magyarázó, rendező elvvé tett sajátosság, jelentkezzék az erkölcsi állásfoglalásban, gondolkodásban, indulatokban. Valamiféle „faculté maîtresse", amelyet tudatosan vagy öntudatlanul kialakít magában az egyén, s amelynek révén egységesíti, magáévá teszi a vele történő eseményeket. Benedek Marcell életében ez a motívum az az érzés, hogy őt, noha irodalomtörténetírással foglalkozott világéletében, nem tekintik tudósnak – amint ezt Gustave Lanson már ifjúkorában elültette benne. Benedek István vissza-visszatér erre a mellőzöttségérzésre, és joggal vezeti le belőle (vagy belőle is) azt a termékeny dacot, amely Benedek Marcellt egész életére fáradhatatlan irodalom-népszerűsítővé tette.

Itt kell megjegyezni viszont, hogy az erényként említett távolságtartás ellenére egyes kérdésekben olyan szenvedéllyel védi a szerző Benedek Marcell véleményeit vagy helyzetét, hogy a fejtegetéseken átüt az önigazolás. Mindjárt az elején arra vállalkozik, hogy meghatározza az „esszé-irodalomtörténet" és a „tudományos irodalomtörténet" különbségét. A leírás azonban rögtön részrehajlóvá lesz: „szaktudós az, aki egy kutatási terület kis részletébe ássa bele magát […], az esszé-tudós ezzel szemben […] nem vész bele a részletekbe, hanem összegez. […] A szaktudo-

mány a szakembernek szól, az esszé-tudomány a nagyközönségnek". Ezzel kapcsolatban Lansont is a szaktudósi vádlottak padjára ülteti, holott a francia szerzőnek hazája irodalomtörténetét összefoglaló műve máig is igen olvasott, népszerű. (Ezenfelül Benedek Marcell irodalomtörténetírói módszere nem is áll távol a Lansonétól, aki az egyes szerzők tárgyalásakor a biográfia és a hatások összegezése után az emberi egyéniségről, majd az írói alaptulajdonságról, végül pedig rendszerint formai sajátságokról ír.) Benedek István jellemzése viszont mai vitákból nyeri elfogultságát. Irodalmi életünk néhány ismert és értelmetlen (mert önmagában nem értékminősítő) kettősségének villongása nyomán itt az újabb (újabb?): irodalomtudomány és esszé kibékíthetetlen ellentéte, amely persze fölösleges szembeállításból adódik. Mihelyt valaki – tekintetbe véve, hogy a műalkotás esztétikai tárgy, amelynek feltárandó világa és szerkezete van – kiválasztja az összetartozó elemeket, a sajátosságokat, amelyek a nyelvben több szinten valósulnak meg, ezeket hierarchizálja és objektíven – esetleg pontosított vagy nélkülözhetetlen fogalmakkal – elrendezi, miközben *saját* élményéről *közvetlenül* nem szól, annál többet a *lehetséges* élményekről, s ezek okairól: száraznak, érthetetlennek, közönségidegennek stb. minősül – minősíti Benedek István. Természetesen sokan gyorsan és szívesen „győződnek meg" arról, hogy nem fontos belemélyedniük egy figyelmet kívánó tanulmányba – bár azt hiszem, Benedek István nem hivatkozhat az olvasóközönség egészére: irodalomtudósaink elemző munkái is elkelnek a könyvpiacon.

Az elfogultság a másik oldalról is fennáll. Szükségesebb azonban a „szaktudomány-ellenes" vélemények ellen küzdeni, mert az esszé – látszólagos könnyebbsége miatt – olvasottabb műfaj. (Benedek István persze sarkított jellemzéseket ad: nemigen foglalkoztatja, hogy például hányféle esszétípus létezik. Némelyik nem is szól sokkal inkább a nagyközönségnek, mint a „szaktudomány": például Babits tanulmányai).

A könyvet végigkísérik ilyen elsietett vélekedések, következtetések. Hugo-jellemzése felsorakoztatja a költő untig ismételgetett, egymásnak ellentmondó tulajdonságait, politikai vonzalmait, majd megállapítja: lényegében *önmaga* tudott maradni. De hogy mi ez az önmaga? Történelemfelfogás, világkép vagy alkotói egyéniség – erről nem szól semmit.

Talán már inkább hősével van vitám az irodalmiság meghatározásában: felfogását, amely szerinte egyébként a műélvezés kulcsa, hogy az olvasó önmagát találja meg a műben, Benedek István csak érzékletessé igyekszik tenni ilyen leírással: „az élet valóban tele van azokkal a regényes fordulatokkal, amelyeket a művész észrevesz és megörökít: az átlagos ember jár-kel önmaga regényében és a körülötte zajló világregényben anélkül, hogy felfigyelne rá". Így hát könnyűnek látszik a ráismerés. Később Benedek István kitér e nézet buktatóira is: végül így helyesbíti: „a tetszés elengedhetetlen feltétele, hogy bele tudjuk élni magunkat abba az atmoszférába, amit a művész teremt".

Benedek Marcell irodalomfelfogása – amelynek kifejlődését a *Bevezetés az olvasás művészetébe* című könyvtől a rendkívül értékes, kiválóan tipizáló *Irodalomesztétikán* keresztül az öregkori összefoglalásokig az életrajz-breviárium részletesen dokumentálja – lényegében az irodalom két jellegzetességét tartja meg mindvégig (ezek egyúttal követelmények): szabadságát és erkölcsiségét. Az előbbi a közvetlen programosságtól való függetlenséget, az esztétikai önértéket jelenti, a második azt, hogy a mű, ha az adott erkölcsi normákkal szembe is kerül, valamilyen „magasabbrendű, igazi morál" *(Irodalomesztétika)* hordozója. Mivel Benedek Marcell szenvedélyes irodalompedagógus (a szó legtágabb értelmében), ezeket a kategóriákat nem a filozófus-esztéta elvont fogalmi igényességével dolgozza ki, hanem elsősorban az olvasónak szánt gyakorlati útmutatásul: hogyan válasszák ki az értéket. Másik fontos kategóriája a stílus. Az *Irodalomesztétika* árnyaltságához képest az átdolgozott *Bevezetés az olvasás művészetébe* már egysíkúbban ír erről. Az anyagtól – amelyet semmilyen akarnok-normatív elvvel nem korlátoz – túl gyorsan jut el az eléggé általánosságban hagyott stílusig, a művészi válogatást, illetve nézőpontot és az ennek megfelelő, pszichológiailag felfogott hangnemet kevéssé világítja át, Benedek István tetszetős „világregény"-kifejezése pedig már messze van mindenféle érvényes esztétikai nézettől: az élet nem „magánvaló" regény, amelyet egyes művészek meg is írnak, hanem csakis a megírástól lesz regény – de akkor már nem is ugyanarról az életről van szó.

Csakis a szerző tekintélye miatt kell megemlíteni, hogy helyenként gnómaszerű, elnagyolt megállapításokkal él: az emberek utazgatásának, sürgés-forgásának okát azzal adja meg, hogy „senki sem érzi jól magát ott, ahol van, és hogy az emberiség a vesztét érzi". Később egy fantázia-játékot ír le, s rögtön kész a – pusztán ötletszerű – irodalmi analógia: „Felnőttek is ismerik a zsigázát; az irodalomban *romantika* a neve".

2. Mint Benedek István utal rá egyhelyütt, könyve tulajdonképpen Benedek Marcell-breviárium, hiszen a könyv nagy részét szemelvények, műrészletek teszik ki. Az életrajzíró így kissé háttérbe húzódik; mintegy összekötőszöveget ír. A breviáriumjelleg nagy előnye, hogy egyáltalán megismerhetjük Benedek Marcell gazdag munkásságát; számos könyve (például az Hugo-monográfia, a *Délsziget* vagy az *Irodalomesztétika*) – sajnálatosan alig elérhető már. Az idézett műveket mindig minősíti is Benedek István, olykor vitázik is velük, vagy éppen felidézi édesapja kedvezőtlen véleményét egyik-másik művéről (például az – egyébként értékes – *Ady-breviáriumr*ól, avagy *A kultúra világá*ba írt *Világirodalomtörténet*ről).

Végül is azonban a könyv kárára válik a túl aggályos dokumentáció. Egy-két regényétől eltekintve Benedek Marcellnek csaknem minden könyvét szemelvény képviseli, s ez olykor – például *A kultúra világá*nak írt világirodalom-részlet, vagy a kései Babits-monográfia esetében – szinte semmi eredetit, idézésre érdemest nem nyújt. Talán inkább értékszempontok alapján kellett volna válogatni.

Benedek Marcell különállását, függetlenségét és – e helyzet negatív oldalaként – magányosságát hangsúlyozza a könyv. Az indulás nagy lehetősége: Benedek Elek fiának lenni csak úgy válik becsülendővé előttünk, hogy Benedek István végigvezet édesapja „harcos" ifjúságán. Nemigen ismertük Benedek Marcell tevékenységét a baloldali radikális, polgári származású értelmiség köreiben. A Thália Társaságnak volt tagja, majd a Tanáregyesület titkára, s bár nem sokat tudunk meg arról, személyes tevékenysége az előbbiben mi volt, az utóbbi ülésén tartott előadói beszéde fontos dokumentum tisztán szociológiai témája, harcos hangneme és kultúravédő szenvedélye miatt. A Tanácsköztársaság idején egyetemi tanár, úgy érzi, révbe érkezett, de a Horthy-rendszer nyomban eltávolítja az egyetemről: ezzel kezdődik a legérdekesebben megírt életszakasz, a kiadói megbízásoké, s egy ideig még a létbizonytalanságé. Két szféra tárul fel ebben a részben: a két világháború közötti magyar kiadói és megrendelési viszonyok, valamint a Benedek család élete; a puritán, önmagára támaszkodó, zárt szokásrendszerű családé. A kisbaconi Benedek-kúriára, s az ottani életformára történelmivé tágított nosztalgiával emlékezik Benedek István. „Ezekkel a kártyázó-adomázó, ízes beszédű, klasszikus műveltségű és tisztult erkölcsű, nemes jellemű magyar urakkal egy nagy nemzedék, nagy hagyomány pusztult ki."

Két hivatali állás után – előbb a „könyvkiadók és könyvkereskedők főtitkára", majd a Singer és Wolfner-cég munkatársa volt – a felszabadulást követően újra egyetemen tanított Benedek Marcell, Kolozsvárott. Itt közéleti tevékenységet is kifejtett: sajnos csak röviden értesülünk róla, hogy az egyetemen kívül is sok előadást tartott, sőt egy kamaraszínházban rendezett is. Két év múltán elhagyja Kolozsvárt, mivel nem hajlandó cenzúráztatni előadásait; egy ideig – méltatlan körülmények között – tanít a pesti egyetemen. Az ötvenes évek első felében visszahúzódik a szerepléstől – Benedek Marcell gerincessége számos helyzetben megmutatkozott –, és (Benedek István helyes értékelése szerint) egyik legmélyebb könyvét írja meg, a *Shakespeare*-t. És a magyar műfordítás egyik ellenállhatatlan varázsú kuriózumát alkotja meg, a *Gargantua és Pantagruel* szemelvényes kiadása számára. 1956 után szinte évenként jelenik meg könyve, meghatóan körülfonják megbízásokkal a kiadók, barátai. Felesége halála és súlyos szembetegsége ellenére megbékélten él, és így is hal meg 1969-ben.

3. Benedek István tehát mindenről ír, ami édesapja életével összefügg. Így kortörténet, irodalomtörténet, önéletrajz és egy család története vegyül a műbe. Miközben mindvégig leköt a szerző sokoldalúsága, amely gyors eszmefuttatásokat és analógiákat teremt, hiányzik az egyéniség mélyebb, belsőbb megrajzoltsága. E hiány okai szerintem a következők.

Az életrajz nem folyamatos. Egy-két motívum összekötő erejétől eltekintve (például az említett el nem ismert „tudósság", vagy Benedek Marcell puritánsága) az egyes időszakok elszigetelt egymásutánban bontakoznak ki; folytonosságot inkább a környezet, a szereplők adnak, nem a jellemvonások új és új helyzetben kialakuló

változatai. Szerkezetileg ez abban mutatkozik, hogy a szerző egyes vonásokat, nézeteket stb. a könyv különböző pontjain mintegy „egyszer s mindenkorra" összefoglal, s azután már nem ejt szót róluk.

Nem annyira szerkezeti, mint inkább gondolati, értékelési szempontból jellegzetes a szabadkőművesség Benedek Marcell életében játszott szerepének rövid összefoglalása a 40-es évek végéről írott részben. Az utolsó magyar nagymester volt Benedek Marcell, s ifjúságától részt vett a szabadkőműves mozgalomban; ez a részvétel az egész könyvben több említést igényelt volna. Egyrészt: a Romain Rolland-rajongásnál is többet elárult volna e kérdés tárgyalása Benedek Marcell „idealizmusáról", amely nála nem annyira filozófiai, mint inkább erkölcsi kategória, s amelyet az életrajzíró sokszor emleget; azonkívül ez az egyetlen közösségi-közéleti tevékenység, amelyben Benedek Marcell mindvégig szerepet vállalt. Másrészt: a magyar szabadkőművesség – amely például a Galilei-kör értelmiségijeit adta a szellemi életnek – fejlődésére érvényes vizsgálatot egy volt résztvevőtől szívesen olvasnánk.

Olyan elemek is találhatók a könyvben, amelyek funkciója nem tisztázott. Főképp a két világháború közti erdélyi tartózkodásokat, a külföldi utazásokat számos anekdotaként megírt és lekerekített történet részletezi – ezek nemigen függnek össze a jellemrajzzal. Vagy például egyenesen káros volt ennyi Benedek Marcell-„verset" idézni – ezek családi események, és nem is árulnak el többet szerzőjükről, mint Benedek István egy-egy mondata. Családról szólva: Benedek István helyenként regényírói biztonsággal tudja fölidézni egy család légkörét, az ellentétek és a végső fokon mindig összetartó erő játékait. Győri Lujza és Benedek Marcell szerelmének kibontakozása *írói* remeklés.

Végső soron hiányzik Benedek Marcell – legalább utalásszerű – elhelyezése a kor szellemi életében, viszonya a kor, főként a *Nyugat*-nemzedékek alkotóihoz és esztétáihoz. A számtalan körülmény és eset mellett erre is ki lehetett volna térni. Érdekes volna például Benedek Marcell felfogását az irodalom erkölcsiségéről és felelősségéről összevetni Babitséval.

4. „Szép élete volt és szép halála" – ez a könyv utolsó mondata. A megállapítást az életút igazolja. 20. századi, művészettel foglalkozó ember ritkán *őriz meg* ilyen összhangot élettel, írással, művészettel. De veszélyes ezt az életet, abból is elsősorban az öregkort, úgy általános érvényűvé tenni – a „szépen élni" jegyében –, ahogyan azt Benedek István teszi: újfent támadva a „modern írókat" (akiket Benedek Marcell *megérteni* akart), mivel azok nem veszik észre az élet szépségeit. Az ilyen észrevételszinten megrekedő okoskodás mindig meddő, s meddő lenne a könnyen adódó visszavágás is.

A könyvet elolvasva bámuljuk azt, milyen fáradhatatlanul fogalmazta újra meg újra mondandóit Benedek Marcell számos szintézisigényű műben. Irodalomtörténetek, irodalomelméleti összefoglalók követték egymást írói pályáján és esszékötet alig kettő jelent meg tőle. Pedig kiváló esszéket – s mint a „*Félrehúzódott nagy tu…*"

című írásból látszik – kiváló tárcákat, groteszk történeteket tudott írni. Feltűnő és kissé sajnálatos, hogy az irodalomról szólást, szekundér irodalmat művészetnek tekintő Benedek Marcell legtöbbször olyan „tudósi" szintézisekre vállalkozott, amelyekben a terjedelem és a korlátozott igények miatt tudnivalók népszerűsítésénél egyebet nemigen nyújthatott. Kiváló kísérlete, a regényt, drámát és irodalomtörténetet ötvöző *Délsziget* is végül a drámai, egyáltalán a művészi törekvést kijátszva lesz regénnyé *és* különváltan irodalomtörténetté. Hiszen Érdy professzorral nem áll szemben méltó ellenfél, aki a magyar irodalomról az ő hozzáértésével, de más nézetekkel beszélne, hallgatói kíváncsi befogadók maradnak, akik a kidolgozott, egységes és egyetlen Benedek Marcell – Érdy-féle irodalomtörténetet hallgatják meg.

Benedek István alapozó könyve után elengedhetetlen, hogy más elemzések is értékeljék Benedek Marcell műveit, alapjában téves álláspontját arról, hogy az irodalomtörténet művészet lehet, de ennek hasznos következményét is, csüggedetlen és értékes közvetítő tevékenységét irodalom és olvasóközönség között; következetes és tiszta alakját, amely a 20. században ritka bizalommal tudott hű maradni a kultúrához.

• *Irodalomtörténet,* 10/60. évf., 1978/3, 830–836.

JEGYZETEK LADÁNYI MIHÁLYRÓL

[1979]

Beszélő – szereplő

Kevés mai költőnek adatik meg, hogy művéről az olvasóközönség érvényes képet alakítson ki magának. Ladányinak osztályrészéül jutott ez a szerencsés helyzet. Lírája aligha szorul rá, hogy megvédjük közkeletű félreértésektől. Sok-sok olvasó első élménye a mai magyar költészetből; pályáját átfogó, eszközeit értelmező elemzés mégis csak igen kevés született róla. Az a hiedelem állna ennek útjában, amely szerint a sokakhoz utat találó, esetleg köznapi hangú líra elemzésre érdemtelen? Vagy a véleményalkotás feszengő kényszere, hogy vagy „egyetértek", vagy „nem értek egyet" a költő társadalomképével, politikai indulataival? De miért ne lehetne pusztán leírni eszközeit, egyes verstípusait, nyelvét, hogy ennek az egyéni hanghordozásnak jellemzői föltáruljanak? Hiszen még az sem nélkülözhetetlen, hogy fejlődési szakaszokra bontsuk a művet: bizonyos módosulásoktól eltekintve, melyekre a maguk helyén föl kell figyelnünk, egységes és változataiban következetes pálya áll előttünk.

Maga a beszélő figurája is változatlanul köti össze az egyes verseket. Hiszen Ladányi Mihály költészetének *hőse van*, s ez magában véve is ritka a modern lírában. Különösen ama vonása révén, hogy ez a hős állandó vonásokkal, gesztusokkal felruházott *karakter*, aki távolságtartás nélkül belerajzolja önmagát is a versbe. Ennek a szereplővé előlépett beszélőnek nála két alapmeghatározása van, mind a kettő régi hagyományra tekinthet vissza. Első jellemzője az, hogy egy *csavargó* gesztusait, megfigyelési módjait ölti magára. Környezete, a nagyvárosi szervezettség csavargóvá alakította át (illetve vissza) a vándor romantikus alakját. Már első verseiben ott a szülőföldjét elhagyó vándor nosztalgiája, s a nagyváros elutasítása:

Én nem szeretem a magas házakat,
a csupa-kő utcát…
Idegen vagyok én itt.
(Monológ)

Ez az idegenség állandósul majd, s a csavargó változatlan nézőpontja lesz. Viszont a vagabund életmód terepein, országúton, kocsmában, albérletekben bármikor képes otthont találni. Olyan absztrakcióra is, mint a haza, meghitt bizonyossággal ismer rá kóborlásai közben:

Én országútjaid eperfáiról vacsorázva
mondtam ki a neved először Hazám.
(Hazám)

Nemzedéktársa, Váci Mihály szavával ő is „mindenütt otthon" van, s ez a meggyőződés, vagy még inkább közérzet ugyanakkor *vita* is, ellenvetés a hol sejtetett, hol kimondott megbélyegzéssel szemben. Ez adja a versbeli hős tartását, öntudatát is, Váci versében kiáltványszerű indokolással, Ladányinál jórészt rejtett értékvonatkoztatási pontként.

Hogyan is értelmezhető e szerep a versalakítás, a vershelyzet létrehozása szempontjából? A beszélő úgy jelenik meg, mint aki kószálás, járás-kelés közben észrevesz, megfigyel és ítélkezik. A szókészlet is tükrözi a magatartást: egyik leggyakoribb igéje – elsősorban önmagáról – a „kószálni". Ez a mozgás, ez a dramaturgia egyúttal megkülönböztető értékké válik. Társadalmi-politikai lírájának azok a legsikerültebb darabjai, amelyekben az ő személyének részvételével többszereplős helyzet, jelenet bontakozik ki. A forradalmi költészet felhívó típusa, a közösséget mozgósító, de elvont helyzetű, jelenet nélküli líra nem sajátosan az ő világa *(Himnusz, Spirituálé).* Az igazi Ladányi-vers – mint mondtuk – helyzetből születik, a beszélő útjai közben elér valahová, észrevesz egy jelenséget, leírja, de közben mindvégig jelen van ő is.

Ó szülőföld, nem fogadsz zászlókkal,
ünneplő beszédekkel,
csak bólintasz köszönésemre.
(Ó szülőföld)

Szegényen kóborlok, szemem sarkig kitárva,
én, Ladányi, a szigorú-szavú.
(Ezeregyéj)

Merengve csóváljátok fejeteket…
… mert az illemkódexszel
már megint olyasmit műveltem,
amit pirulás nélkül ki sem tudnátok mondani.
Káromkodva és boldogan
dobom el hagyományaitokat.
(Tárva-nyitva)

Ez a csavargó azonban egyúttal *költő*. S e másik meghatározása ugyanolyan lényeges. Azt hihetnénk, amennyire negatív önstilizáció a csavargó szerepe, annyira pozitív a költőé. Csakhogy Ladányi csöppet sem emeli meg a maga költő mivoltát. Sőt, míg a csavargószerepet vállalja, s mint jeleztük, még büszke is rá, a költőét – a jelenkori költőét – inkább röstelli. A költőszerep, a költőéletmód versein végigvonul az egykori hősiesség és a mai átlagosság ellentéte.

Mi,
nyugdíj-jogosult költők,
mit akarunk
a kitépett fenyőkkel égre írni?
(E korban)

…Oly korban, amikor
a megszokott ütemben
ver a költők pulzusa is…
(Esti séta)

A költőéletmódhoz, költőszerephez tapadó hagyományos jellemzőktől megfosztott, köznapi költősorsot éri az irónia. A példa pedig a közélet hősi tetteiben résztvevő költő romantikus ideálja. Tehát mindkét önstilizáció – hiszen a költő is, csavargó is az, mihelyt versbe foglalják – negatív irányú, deheroizáló törekvésre vall. A Ladányi-versek énje, beszélője igazán nem kezeli erkölcsi példaként saját magát. Nem-

csak hogy egynek vallja magát a munkások közösségével, hanem bele is tartozik a helyzetekbe, amelyeket megítél: *résztvevő* és *ítélkező* egyszerre. S gyakran merész játékot űz az egyes szám első személy, valamint a többes első és második személy használatával. Mindhárom hordozhatja a megítélt szerepformát, tetteket.

Mivel kápráztassuk el az éveket
miféle hősi pózzal
zsebünkben kavicsok helyett már pénz csörög.
(A kölyökkor álmai)

Káromkodva és boldogan
dobom el hagyományaitokat.
(Tárva-nyitva)

Nagymellű Lány…
…szentséges riszálásodra várok
(Szombat esti könyörgés)

Vagy egymás mellé helyezi az első és második személyt: „Én nem vittem sokra. Te mire vitted?" *(Párhuzamosok)*

Dal, meditáció, szatíra

A pillanatnyi helyzetből született „spontán" vers Ladányi alapvető megnyilatkozása. Természetes tehát, hogy dalokkal, többnyire tájfestő vagy életképszerű dalokkal kezdte, s később is vissza-visszatért ehhez a műfajhoz. Korai dalai közül a *Hold* tükrözi legjobban majdani alaptulajdonságát. Az ősi égitest-jelkép a „vacsoraszag" társaságában jelenik meg, s az utolsó sorban a Hold „égi zsíros kenyér" lesz. A meghittség, otthonosság pátosza a triviálisban nyilatkozik meg. A dal mégsem válik igazi műfajává, mert hajlama a részletezőbb, ellentétes érzelmekből építkező versírásra ösztönzi. Később sok dalszerű, szatirikus verset is írt, ezek inkább a brechti songot követik *(Kisváros, Dalocska).*

Eddigi pályáját végigkíséri a meditációs, élettapasztalataival számot vető versek sora is *(Adóív, Koraősz, Próféta Szentandráson, Tűnődő).* A nagy példa itt József Attila, de Ladányi sok tekintetben másképp kezeli a verstípust. József Attila ilyen jellegű versei leggyakrabban olyan következtetéssorok, amelyek a jelen léthelyzetbe torkollnak, s azon túl egy új lehetőséget felvillantó konklúzióig vezetnek, Ladányi inkább változatokból és kitérésekből építkezik, az egész versben pedig döntő szerephez jut a külvilág ellen irányuló, az egyéni válságért teljes egészében azt okoló

szatíra. Épp ezért ennek a verstípusnak oldott, rapszódiás változatában eredetibb, mint homogén, tömör, dalformájú társában (*Koraősz*). Mégsem a dal vagy a meditációs költészet ötlik eszünkbe először Ladányiról, hanem a politikai-szatirikus vers, vagy kötetlen, a vallomás alaphelyzetére épülő, az élőbeszédet tükröző költeményei.

Mik az összetevői szatirikus hangvételének, melyet „odamondogatásnak", „beolvasásnak" szoktak nevezni, egyesek helyeslő, mások megrovó hangsúllyal?

Először azt az eljárást említhetjük, amelyről a költőszereppel kapcsolatban már volt szó. A blaszfémia, a szent vagy elvont fogalmak köznapi megszemélyesítése, „lerántása" ez. Az Öröklét: ,,zsörtölődő kapunyitogató", az Isten: „nyugdíjas Jóisten" drótkeretes szemüveggel, a Történelem: „megpödri bajszát… összesöpri a csontokat". Még a szinonimaválasztásba is beleszól ez a törekvés, például alig beszél „gyerekkor"-ról, rendszerint „kölyökkor"-t emleget. Mégsem ez a legmeggyőzőbb módszere, hiszen az elvont, a foghatatlan kívül esik Ladányi verseinek világán, így a deszakralizáció inkább ötletszerű, mint átélt.

Csakhogy a fenséges és az alantas, a pátosz és a gúny váltogatása általában is, és szerencsésebben is áthatja szatirikus verseit. Egy pátosszal, nagy érzelmi nyomatékkal említett tettet, szándékot valamely kicsinyes, vulgárisan előadott válasz fojt el:

S ha azt mondom: gyöngyöt sírnak az angyalok
és bazsalikom illata van a szélnek,
te csak azt mondod:
már megint lecsöpögtetted főzelékkel
a kabátodat, fiam.
(Hegyi beszéd)

Könnyebb lett volna tán elesni
valami markáns ütközetben,
de szerte békítő kezek
nehezedtek a vállaimra.
(Tűnődő)

…ami elválaszt példaképeimtől
hogy nem tudok tűzhányóként lobogni semmiért
mert kivonul a tűzoltóság
az első telefonra
(Parlando)

A patetikus kezdet ugyanakkor eltúlzott, szándékoltan közhelyszerű is, ami azonban nem csorbítja a költő vonzódását ezekhez a nagyszabású gesztusokhoz.

Legsikerültebb szatirikus verseiben azonban a pátosz, az emelkedettség a hamis, sugalmazott vélekedés, köztudat hordozójakén jelenik meg, s a beszélő úgy tesz, mintha ő is erre az alapra helyezkedne. Közbeékelt vulgáris, tényeket halmozó kijelentésein van az értékhangsúly, s ezt burkolja be a hivatalos pátosz. Ennek az eljárásnak tökéletes terméke a *Szeretet szeretet* című vers. Itt egy pillanatra sem lép ki a választott nézőpontból, s iróniája révén a szeretetnek nem tartalma, csak hivatalos, intézményes megszervezése, valójában a hiánya lepleződik le:

Szeretet szeretet
teljesen elöntőd az év ötvenkettedik hetét.

Az általános és határtalan tartalom érvényességét a nézőpont mérhető határokba és cselekedetekbe kényszeríti: ez az irónia forrása. A vers mindvégig „győzi" ezt az iróniát, s a befejezés is következetes az eddigiekhez:

és szeretet szeretet
te adod a világnak
a bombázási szünetet.

A hivatalos nyelv paródiája fiktív intézménynevekben, személynevekben, vagy egyéb tulajdonnevekben is jelentkezik: Polgária, Becsület illetve Dicsőség szaktárs, Élet Kilátástalan Hőse című érdem-fakereszt, Meseország, Felemeltfejű Ország stb.

A hangnemek ütköztetésével élnek a közösséggel, a kétkezi munkát végzőkkel vállalt szolidaritás versei is. Együttjár bennük e közösség vállalása és az életformájáról fogalmazott ítélet. Éppen itt kap új szerepet a forradalmi líra megszólítástípusa, midőn bíráló kijelentések közé illeszkedik. A halmozott megszólítások pátosza úgy marad meg, hogy közben összefoglalják a bíráló, ténymegállapító részeket *(Kaszt, Szép húgaim).* Kétségtelen, hogy a gúny, a bírálat olykor eszményítésbe csúszik át, az irónia egyenes beszéd lesz, a vágáns életforma, a házasságon kívüli szerelem, a mindenről megfeledkező szexuális öröm mint *egyetemes* megoldás, gyógyír tűnik fel.

Stíluseszközei hasonlóak, csak az alaphelyzet más *vallomásos* verseiben, melyek közül a *Huszonhat sor a szerelemre* az egyik legszebb. Az ismételgető mindennapi nyelv imitációja, a keresetlen képek, a kiszolgáltatottság *bevallása,* amely észrevétlenül a jelzett szerelmi *vallomás* helyébe lép: kivételes egységű, elejétől végéig meggyőző verset teremt. Másképpen építi be a mindennapi nyelvet, mint például Szabó Lőrinc: az ő egyindulatú, koncentrált, célratörő versével szemben Ladányi pátoszt és iróniát, emfázist és tárgyilagosságot vegyít részletezőn ilynemű verseiben.

Kiegészítés és összefoglalás

Ladányi költészete nem a metaforák, nem is a jelképek költészete. Képeiben, bár gondosak, követhetők, általában nem tehetségének legjava tükröződik. Idézzünk mégis két példát friss, érzékletes metaforáira (ezek általában megszemélyesítések): „a tornyok feltartott ujjakkal esküdöztek" *(L. M. eddigi élete);* „Életünk fenékben és csípőben növekszik" (*Pléhpofájúak*).

Jellegzetes emberi gesztusokkal élettelent felruházó képei mellett gyakran él a birtokviszonyból épülő metaforával is: „Most, hogy egyedül ülök gondjaim rossz ekéjén" *(Ha tavacska lennél);* „ha végigmásznak rajtunk a napok tankjai…" *(Munkások);* „Ne szaggassátok le / szavam hirdetőoszlopáról / sose az álmotokat!" *(Kaszt).*

Az elvont a birtokos, a konkrét a birtok. A szerkezethez olyan igei állítmány csatlakozik, amely a konkrét elemhez cselekvést kapcsol, megszünteti a kép ötletszerűségét, s ezzel hitelesíti.

De verseinek esztétikumát nem elsősorban metaforikája, hanem jelenetté tágulló alaphelyzetei és ellentétes érzelmi- és értékminőségeket ütköztető mondatai adják. Ezek jellemzésére már tettünk kísérletet.

Ami a magában álló Ladányi-vers szerkezetét, egységét illeti, úgy véljük, a *részletek* önértéke a döntő, ezek tartják, kötik össze a versegész elemeit. Ha meggondoljuk, verseiből többnyire erőteljes, találó sorok élnek tovább bennünk. Olyanok, amilyeneket idéztünk már; s olyanok, amilyeneket számos olvasója emlékezetből idézhetne.

Más szavakkal, részletezően már megállapítottuk, összefoglalásképpen ismételjük meg: Ladányi eredetiségét, egyedülálló helyzetét mai líránkban *személyessége* és lírájának *naplójellege* adja. Nehéz, s korunkban egyre kényesebbé váló feladat sikerült neki: *egy meghatározott és vállalt személyiség* közvetlen megnyilatkozásává tenni a verset, a lírát. Olyan megnyilatkozássá, amely bízik az egyes, a napról napra adódó helyzetek önálló jelentőségében, kifejezhetőségében. Olyan megnyilatkozássá, mely nemcsak a költőnek, hanem olvasójának is személyes ügyévé válik.

• *Kortár*s, 23. évf., 1979/11, 1816–1820.

A SZÉP BESZÉDTŐL A TÖRT BESZÉDIG

Csorba Győzőről

[1980]

(Csorba Győző: *Válogatott versek, 1945–1975,* 30 év sorozat,
Magvető–Szépirodalmi, 1979)

Csorba Győző lírája úgy is olvasható, mint egy meghatározott, egyedi sors fejlődésrajza. S ezt a sorsot, ezt a lírai alanyt a kezdettől kíséri néhány alapélmény, alapvető mondandó, mely körül minden esetben kiépül az egyedi vers. Úgy is mondhatjuk: költészetében nincs egyetlenegyszer, véletlenül szólaló hang; ami egyszer megérintette, meg-megújulóan foglalkoztatja továbbra is. Legkorábbi vállalt verseitől a hetvenes évekbeli művekig folyamatos a motívumok útja, a kifejezésre indító s a vers anyagába bekerült élmények, helyzetek közösek.

S mégis: ha valaki csak az első néhány kötetet ismerné, majd elolvasna egyet-egyet a hatvanas-hetvenes évek verseiből: nem biztos, hogy nyomban rájönne, Csorba Győző írta e verseket, mert időközben lényegesen megváltozott a hangnem, a költő előadásmódja. De lássuk előbb, mik voltak kezdettől fogva e líra legfőbb motívumai.

A költőnek nem kötelessége, hogy egyetlen tulajdonság, magatartás vagy vélemény mellett döntsön. Művészetében másfajta következetességnek kell érvényesülnie. Így például egy-egy ellentétpár mindkét tagjával jellemezhető. Nemcsak egyirányú vonzalom, hanem ellentétes vonzás is magyarázhatja a versbeli én egyéniségét. Csorba korai líráját nyugalom és nyugtalanság, egyhelyben maradás és mozgás ellentéte hatja át. Első kötetének alapélménye a tétlenség, a sivárság, az idő tartalmatlan múlása.

> …semmit sem csinálok, úgy történik csak velem,
> s csak az idő hömpölyög – nem történik semmi sem.
> *(Kit nyugtalan ágyad)*

A versek ugyanakkor színes, változatos látványokat idéznek: egyfajta negatív gazdagsággal telnek meg. A metaforák, a hasonlatok érzékletesre színezik a sivárság ténymegállapításait, így lesz érdekes az érdektelen, így telik meg nyüzsgéssel a mozdulatlan *(Mozdulatlanság, Unalom)*. Feltűnő – bár a *Nyugat* úgynevezett harmadik nemzedékének *ekkori* költészetére általában jellemző –, milyen sűrűn találkozunk tiszta lírai műfajokkal: főként tájleíró verssel és életképpel. S külön típust alkotnak a portréversek *(Hülye, Vénlányok, Carmen lugubre)*. A leírt személyeket a vers morbid mivoltukban, kuriozitásként ragadja meg. Őrájuk tapad a sóvár figyelem, mely a kényszerű nyugalom közepette is folyton működik. S a lírai beszélő önstili-

zációi is nyugtalanság és nyugalmi helyzet feszült, kényszerű együttesére épülnek. Későbbi korszakában is gyakorta jelenik meg úgy a beszélő, amint éppen fekszik, ágyban hever. Ezt az állapotot nemegyszer ironikus nézőpont, önszemlélet révén közelíti meg *(Interieur)*. Az ellenkező pólushoz való viszony reprezentatív vallomása a *Nyugtalanság dicsérete*. A címben megadott egyértelmű viszonyulás a költemény folyamán ellentmondásosabb lesz. Paradox módon a nyugalom, az otthonosság dicséretéhez közelít: „Mert mindenik kanyargó talán az otthon édes / képét villantja majd és végre hazatéved / megleli drága célját…"

Ezzel Csorba költészetének további kulcsszavaihoz értünk: az *út*hoz s a *cél*hoz. Az útnak kettős jelentése van az ő lírájában: egyrészt másokhoz, messzire visz (s ennek vonzása igazán szembetűnő a baudelaire-i *Utazás* elszántságát idéző *Nyugtalanság*-versben), másrészt viszont önmagunkhoz, az otthonoshoz vezet vissza. „Csak a másiknál van jó helye az embernek / vagy ha magáratalál" *(Utak)*.

A cél, melyre verseinek beszélője törekszik, többnyire az emlékezet hitelessége vagy a romlatlan kifejezés (ez utóbbira: *Történet, I.-nak*). Minthogy a makulátlan hitelességet az én egyik esetben sem érheti el, célja megszünteti önmagát, a kiindulóponttal lesz azonos; a folyamatot az egyes vers végigkíséri. Vagy ahogyan egy kérdéspár második tagjával az emlékezet kudarcának ad nyomatékot:

> …Gazdátlan színek, hangok, illatok
> kutatják bennem – meglelik-e még
> szülőhelyük, mielőtt meghalok?
> Vagy majd a föld ad nékik nyughelyet…
> …melyben eggyé lesz gyümölcs és gyökér,
> a cél után igyekvő és a cél?
> *(Ocsúdó évek, XXXV. versszak)*

S útnak, célnak ez az önmagába zárulása, melyet elégikusan beszélt el *A híd panasza*, szaggatottabban, a lírai én sokrétűbb indulati hozzájárulásával szólal meg a halált idéző versekben. Csorba Győző verseiben a halál rendszerint valamely meghatározott személy halála. Kezdetben kívülről szemlélt groteszk látványokkal, később mind gyakrabban belülről ábrázolt tépelődéssel írja le az egyes emberek halálát. Akárki a konkrét személy, a beszélő ugyanazzal a szenvedéllyel szólongatja, megszólítást és monológot vegyítve az egyes vers folyamatában. S mint a cél, a halál is kétféle, s kétféle dikció felel rá: az elfogadhatatlan, abszurd halál a tehetetlenség tört hangját váltja ki *(Holt anyám születésnapjára)*. A beteljesítő, a különbségeket föloldó halált a prédikátor higgadt, általánosító hangján nyilvánítja ki, de ez a hangvétel ritkán vonul végig egy egész versen. Előfordul, hogy egyetlen műben mindkét minőség fölbukkan, s akkor a szentenciózus fogalmazás éppen az abszurditást foglalja össze *(Egy fiatalasszonyra, aki belehalt a szülésbe)*.

De a legfontosabb ihlető az emlékezés. Az emlék kalandja, mellyel a mindent eltörlő idő ellen indul, valamennyi korszakában megkísérti Csorba Győzőt. Az emlékezés alaphelyzetére, alapélményére épülő verseket azonban meg-megszakítja a kétkedés szava. Mert az emlék megbízhatatlan; impresszionisztikusan alakítható gazdagságáról már iróniával szól a vers:

…Elkezdhetem-e formálni az emlék
csillámkövét önnön kedvem szerint
olyanná, hogy elámít bár, de mégsem
elégít meg…
(I…–nak)

Ez a kétely még az *Ocsúdó évek* című „önéletrajzi költeményt" is áthatja. Maga a mű a verses önéletrajz más lehetőségét váltja valóra, mint az ugyanebben a korszakban teljesedő *Tücsökzene*. Szabó Lőrinc alkotása egyes szakaszainak önálló líraisága mellett is epikai folyamatosságra, részletezésre tör, Csorba Győző viszont folytonos lírai közeget teremt a múlt elbeszéléséhez. Fölbukkan azonban Csorbánál egy másfajta emlékezés is. Ez nem más, mint az emlékezet előrevetítése, fölkészülés az emlékezetre. Ahogyan *Anyám* című versének döntő versszaka mondja:

Ez még ő, kit ha végképp
elvesztenek érzékeim,
újjá kell szülnöm, őriznem halálig
magamból, s egyre megint…

S a sorok élén vissza-visszatér a figyelmeztetés: ez még ő! Annak tudata, hogy a szeretett lény múlandó, s egykor majd a fogyatékos emlékre szorul, mindenfajta feloldást lehetetlenné tesz. Csorba egyik legmélyebb tartalma ez, s oly makacsul foglalkoztatja, hogy majd a hetvenes évek derekán prózaversben is visszatér rá: „Sokkal nehezebb emlékezni arra, ami még megvan, de törvényszerűen elmúlandó" *(A jelen emléke)*. Mintha általános érvénnyel, elvontan összegezné számos verse indulati csomópontját. Az eleve a veszteség gondjával terhelt emberi szeretet hasonló felfogása a magyar irodalomban meglehetősen ritka; Babits regénye, a *Tímár Virgil fia* építi fel rá konfliktusát. Mintha közvetlen előzménye lenne Csorba verseinek ez az ágostoni mondat a *Vallomások*ból: „Nyomorult minden lélek, melyet a halandó dolgok iránt való barátság ver bilincsbe és marcangolódik, ha elveszti őket; nyomorúságát csak ekkor érzi, holott nyomorult volt vele, már mielőtt elvesztette őket."

Mik azok a stílusbeli, szerkezeti, dramaturgiai tulajdonságok, melyekhez nagyjából a *Lélek és ősz* című, 1968-ban megjelent kötetéig hű maradt Csorba Győző? S mennyiben módosul később ez a líra?

Említettük már korai lírájának tiszta műfajválasztását. Mindegyik műfajt a szép beszéd adománya hatja át. Ha a metaforák anyaga váratlan is, jelentésük, funkciójuk zavartalanul bontakozik ki; közben sűrű alliterációk segítik előre a verssort. S bár rímeinek hatását olykor szándékoltan csökkentik (különösen az *Ocsúdó évek*ben) az enjambement-ok meg a részleges összecsengések, azért még kibicsakló rímei is virtuozitást sejtetnek környezetük jóvoltából (például a *Nyárelő*ben). A versek többnyire világosan kirajzolt helyzetképet visznek végig, a beszélő megnyilatkozása egyetlen határozott nézőpontot képvisel, s példaszerű az egyes versek egysége, tévedhetetlen célbaérése. Lekerekített, teljes folyamat lesz így a költemény. S a szép beszéd eme fegyvertárát odahagyva új útra indul Csorba hatvanas évekbeli költészetében. A *Nagyítás*ban, a második *Advent*ben már megrendült a folyamatos, tiszta beszédbe vetett bizalom. Kihagyásos lett a versmenet, egész tárgyak, teljes folyamatok leírása helyett sokszor csak elemeket ragad meg a szöveg. Maga a költemény is bonyolultabb értelmezői hozzájárulás révén teljesedik egésszé. Ha eddig inkább színező, epizodikus minőség volt az irónia, most a teljes műre kiterjed. Heterogénebbé válik a szó- és kifejezéskészlet is. A beszélő ritkán mutatkozik meg a versben, inkább a példaidézés távolságtartásával, mint a vallomás közvetlenségével szól önmagáról. S arról, hogy hogyan alakult együtt világlátás és költői nyelv, egy-egy jelzős szerkezet tanúskodik. Korai költészete „légió gonosz"-ról, „légió dárdás rettegés"-ről beszélt. Az *Advent* már „percenként szakszerűbb pokol"-ról. Paradox módon kifejezett ítélet váltotta föl a klasszicizáló megszemélyesítésbe foglalt ítéletet. A huszadik századi tudat módosította a hangnemet. Így fejlesztett ki önmagából új értéket Csorba Győző folyamatos költői pályája.

• *Kortárs,* 24. évf., 1980/5, 822–824.

MEGGYŐZŐDÉS VAGY ÖNMEGGYŐZÉS?

Kosztolányi: Ének a semmiről

[1981]

Amit ma tartok, azt elejtem,
amit ma tudtam, elfelejtem,
az arcomat kezembe rejtem,
s elnyúlok az üres sötétben,
a mélyen áramló delejben.

Annál, mi van, a semmi ősebb,
még énnekem is ismerősebb,
rossz sem lehet, mivel erősebb
és tartósabb is, mint az élet,
mely vérrel ázott és merő seb.

Szokatlan-új itt ez a köntös,
pár évre szóló, szűk, de göncös,
rossz gúnya, melyet a könny öntöz
beh otthonos lesz majd a régi,
a végtelen, a bő, közömbös.

Én is öröktől ebbe voltam,
a semmiségre ráomoltan,
míg nem javultam és romoltam,
tanulni sem kell, tudjuk ezt rég:
eltünni és feküdni holtan.

Ha félsz, a másvilágba írj át,
verd a halottak néma sírját,
tudd meg konok nyugalmuk írját,
de nem felelnek, úgy felelnek,
bírjuk mi is, ha ők kibírják.

Pajtás, dalolj hát, mondd utánam:
Mi volt a mi bajunk korábban,
hogy nem jártunk a föld porában?
Mi fájt szivednek és szivemnek
Caesar, Napoleon korában?

A vers Kosztolányi utolsó kötetének, a *Számadás*nak is az utolsó helyen álló darabja. Először a *Pesti Napló*ban jelent meg.

Az 1935-ben közzétett *Számadás* majd mindegyik darabját a betegség megpróbáltatása kényszerítette ki belőle. Az egyén, a magánember az egymást váltó kétségbeesés és remény foglya; a költő megnyilatkozásai viszont az elkerülhetetlen végzetre tekintenek. E versek olvasásakor lehetetlen megfeledkezni költőjük egyéni sorsáról: s tudjuk, ennek a háttérnek a tudata mennyire elősegíti a legtöbb versolvasó számára a befogadást. Ez is egyik oka annak, hogy a *Számadás* kötet legtöbb verse ismertté, kedveltté vált.

Legnagyobb teljesítményei közül talán az *Ének a semmiről*t értelmezték a legritkábban. Mintha túlontúl nyilvánvaló lenne, mintha egyértelműen föltárná önmagát. Lehet, hogy azért sem foglalkoztak vele gyakran, mert a nagy versek közt ez vonatkoztat el leghatározottabban a költő sorsától. Éppen ezért szükséges, hogy megvizsgáljuk hangnemét, a lírai én beszédhelyzetét, s ezek fölfedik majd a vers rejtett jellemzőit. Érdemes szólni róla: hiszen végső soron minden versértelmezés a tisztázatlanság, a többértelműség élménye nyomán születik.

A vers retorikája. Kettősségek és utalások

Az *Ének a semmiről* nyelve és szerkezete a beszélő én gondolatmenetét, gondolkodásának folyamatát imitálja. Eltűnt belőle a változatosság, az ötletek és a megfigyelések bősége, amely Kosztolányi lírájának még a *Számadás* kötet több versében is egyik lényeges vonása volt. Ez a vers minduntalan hangsúlyozza anyagának retorikai elrendezését, belső viszonyításait. Elsősorban két eljárással él a mondatszerkesztés, a mondatok összekapcsolásának szintjén: a kettősséggel és az utalással.

Amit ma tartok, azt elejtem,
amit ma tudtam, elfelejtem…

A két első sor felépítése megegyezik. Az első helyen névmással bevezetett mellékmondatok állnak: először az utalás jelenik meg (amit), csak azután a tárgy, s maga a tárgy is meghatározatlan marad (azt). A két kijelentés egyszeri, érzékletes önértékénél fontosabb a kétszer megjelenő egyforma szerkezet és a két történés utalásjellege. Mert mihelyt elolvassuk az első két versszakot, a vers első egységét, észrevesszük, hogy az alapmondat ez: „Annál, mi van, a semmi ősebb." Ez a mondat is, éppúgy, mint a verskezdő mondatok, az értelmező viszonyítás műveletét hangsúlyozza. De saját magán kívül is viszonyt teremt: visszamenőleg alárendeli magának az első strófa gesztusait. Tehát az első versszakban az énnel történő események nem fokozatosan, önmaguktól telnek meg értelemmel, miközben lejátszódnak az idő folyamatában (mint a *Hajnali részegség*ben), hanem alárendelődnek a második versszak absztraháló kijelentésének. A beszélő én kísérletezik és bizonyít ezekkel a cselekvésekkel: még mielőtt elhangzanék az elvont tétel, ezek már a semmi hatalmát mutatják. A két párhuzamos történés, gesztus mögött az ember kétféle képessége áll. Az első testi, a második tudati történést határoz meg. Mindkét szférát egyetlen elemi, tartalmában is rokon gesztus jelzi: a test és a tudat egyaránt „tart", illetve „elejt" valamit. Jövő idejű ige nincs a két sorban: a *kudarc* csak logikailag későbbi, mint a *képesség.* Ezenkívül a kudarc nem véletlenszerű: a párhuzamos ismétlés, a

második szakaszban említendő semminek alárendeltség úgy mutatja be, mint ami törvényszerűen *együtt jár* a képességgel. Kosztolányi itt – mint a kései József Attila, például a *Négykézláb másztam* című versben – nem szimbolikus, nem is allegorikus cselekvéseket idéz föl, hanem olyan *redukált elemi gesztusokat,* melyek távlata azonban óriási: közvetlenül jellemzik az egyén létét, léthelyzetét: a legkonkrétabb, a legjelentéktelenebb a legáltalánosabbat, a leglényegesebbet.

Mint említettük, az *Ének a semmiről* lemond a láttatás, a képszerű metaforika lehetőségeiről, és mindenekfölött az értelmezés, a következtetés alakzatait használja fel. Egyetlen – határozottan hasonlatszerű – metafora fordul elő. Ez is egyetlen strófát tölt be körülhatároltan, a harmadikat. Még a kép is részletezett, értelmezett: külön hangsúlyozza ezt az is, hogy kétszer is megnevezi a hasonlítót: köntös, gúnya.

A legtöbb lényeges elem mellé odakerül vagy ellentéte (Szokatlan-új ↔ régi; javultam ↔ romoltam) vagy változata, amely egy kijelentést egésszé tesz:

de nem felelnek, úgy felelnek,
bírjuk mi is, ha ők kibírják.
[…]
Mi fájt szivednek és szivemnek

A többféle változat – párhuzamosság, ellentét, ismétlés – ebben a versben a *kettősség* általános jellegzetességének rendelődik alá. Így a vers lényeges elemei arra irányulnak, hogy egy viszonylat, egy pár egyik tagjaként lépjenek föl. Szerepük – a metaforában is szembeállított *semmi* és az *élet* kapcsolatát kivéve – nem az oppozíció, hanem a kiegyenlítődés, a kiegészülés. Az utalásokkal együtt a vers hangnemét teremtik meg: a körültekintő, önmagát *belső viszonyításokban* lépésről lépésre követő gondolatmenetét: a *meggyőződés* kifejtését.

A strófák tagolása. Kötött, zárt ének

A strófák felépítése is a gondolkodás módszerességét tükrözi. Mindegyik viszonylag független szcenikus és jelentésbeli egység, amely megáll egy pontnál, hogy azt különböző oldalakról, ismétlő, bővítő kijelentésekkel világítsa meg. Minden versszakot betölt egy mondat, az utolsót kivéve; de ennek második mondata is inkább az első tömörített ismétlése. A strófák akusztikus szerkezete is az ismétlés, a variálás szolgálatában áll: az ötsoros szakaszok mindegyike – egy rímtelen sor beékelődésével – egyetlen, többnyire tiszta rímet visz végig. Az egyes strófákon belül pedig az első három sor tartozik szorosabban össze, a rímtelen 4. sor a 3. szakasztól végig ellentétet, változást, az egységen belül konklúziót indít meg.

Az egész vers hat szakaszból áll, s ahogy az egyes szakaszokon belül a negyedik-ötödik sor, úgy a versegészben az utolsó strófa hoz szín- és szereplőváltozást, konklúziót. Erre a maga helyén visszatérünk.

Az egyforma visszacsengések, az *is* és a *sem* szavakat többnyire explicit módon is tartalmazó, tehát a kijelentések logikai kapcsolódását hangsúlyozó mondatok sajátos, intellektuálisan rábeszélő, mint látni fogjuk: önmeggyőző, önszuggeráló *kántálást,* a címet idézve, *éneket* alkotnak.

A verselés itt is könnyed, mint Kosztolányinál általában. A jambikus sorok alig zökkennek; például mindjárt az első sor szinte magamutogatóan tiszta lejtésű. Később is csak egyetlen sor végén nem tiszta a pen ultima: „[…] melyet a könny öntöz", s a jambust általában legföljebb spondeusok helyettesítik; csak kétszer trocheus: *„Én is* öröktől", *„verd a* halottak", de ez a sorkezdő trocheus, ha utána jambusok következnek, éppen nem nehezíti, inkább „lebegteti" a sort. Szinte magában áll ez a verselés a jambust lazító, kuszáló írásmód terjedése idején.

A rímek – mint Kosztolányinál oly gyakran – itt is tiszták, gyakran három szótagra terjedőek. Mindvégig nőrímeket használ, melyek teltebb, énekszerűbb hatásra képesek, mint a hímrímek. Megint csak ellentétben a kor más költőinek gyakorlatával, a rím Kosztolányinál külön magára vonja a figyelmet: mintegy elvárja, hogy az olvasó megcsodálja, mennyire *sikerült,* mégpedig úgy, hogy a rímszavak jelentése – legjobb verseiben – nem „lóg ki" a kontextus jelentéséből; mégis leválik a sorról, de csak annyira, hogy ne fenyegesse annak egységét. Olyan dísz, amely hozzátapad a testhez. A szakaszformák zártak, a sorok hosszúsága egyenlő, a rímelés egységes, így az *Esti Kornél éneke* és a *Hajnali részegség* változatos, oldott énekével szemben e költemény *kötött, zárt* ének. Természetesen abban is különbözik társaitól, hogy tárgya a semmi, olyan tárgy, amelyről a 20. századi költők töredezett, kihagyó dikcióval szóltak. Kosztolányi *énekbe* fogja.

Új viszony megjelenése: mi és ők. Ambivalencia és paradoxitás

A versmenet célja, perspektívája nem az én, hanem a tudás, az ismeret a semmiről, amelyet az én meggyőződésévé tett. Már a vers kezdetén sem vallomásszerű öncélúsággal szerepelt, hanem inkább mint a rákövetkező elvont kijelentések előzetes bizonyítéka, „kísérleti terepe". A később előtérbe lépő kollektívum, névtelen közösség, a *mi* a második szakasz végéig éppen csak felrémlik: *„még énnekem* is ismerősebb".

Ez a még lappangó utalás bevezeti azt a viszonyt, amely a vers második felének (4–6. szakasz) fő tárgya lesz. A negyedik szakasz megint példának, bizonyítéknak idézi az ént, ezúttal az általános, elvont kijelentéssor (3. szakasz) *után* következik: *„Én is* öröktől ebbe voltam", csakhogy itt már közvetlenül nyomon követi a többes szám

első személy, első magyarázata annak, miért hangsúlyozta már másodszor a beszélő én önnön tapasztalatai, tudása mellett az *is*-t: „tanulni sem kell, *tudjuk* ezt rég".

Az eddig szinte kérkedve az *énnel azonosított tudás* egyszerre áthelyeződik, többeké lesz. De vajon kié? Mit tudunk már régen (?): „eltűnni és feküdni holtan". Tehát a beszélő én és a halottak közös tudása ez: paradox módon közös, mert mostantól fogva e tudás egyetlen bizonyítéka: „eltűnni és feküdni holtan", nem lehet a versbeli én tulajdonsága, helyzete. Megjelent itt egy szó: holtan, amely némiképp megszűkíti a semmi eddigi jelentését a versben, úgy tételezi, ahogyan az *ember számára* problematikus: a halál, az élet megszűnése vonatkozásában. Eddig is az élettel állt szemben: „[…] és tartósabb is, mint az élet", de eddig nem esett szó róla, hogy miképpen lehet, és miképpen kell eljutni hozzá. Az ötödik versszakban pedig már csakis a *halál utáni semmiről* lesz szó.

Itt a költői monológ egyszerre megszólításba vált át, és az aposztrofé az eddig kizárólagos kijelentő mód helyett felszólítóba kerül. De kit szólít fel az én? Két lehetséges magyarázat van: önmagát vagy egy másfajta kollektívum egyik tagját. Mert a „mi" tartalmában ambivalencia lép fel az ötödik versszakban. Eddig az egységes emberi nemre utalt, amely „rég" tud „eltűnni és feküdni holtan". Most a *mi* tartalma meghasad: a holtak *ők* lesznek, akikkel szemben új kollektívum, új *mi* bukkan föl: „bírjuk *mi* is, ha *ők* kibírják", az én pedig immár ebben a kollektívumban találja meg végső helyét: *a halál előtt állók* kollektívumában. Ahogyan a semmi tartalma, jelentésköre, úgy a közösségé is szűkült, konkretizálódott, illetve meghasadt: az egységes emberi nem *mi*-je a halottak *ők*-jére és a halál előtt állók *mi*-jére bomlott. Ezt a hasadást a beszédhelyzet váltása, a megszólítás támasztja alá. Ezzel persze az „ők", a halottak a közös emberi sorson belül *idegenné váltak;* más hangsúlyozással: a *közös emberi sorson belül* váltak idegenné. Idegenné az énhez képest is, aki, noha kezdettől fogva a maga tapasztalataként állította a semmit, a vers második felében bizonyos mértékig szembekerül vele, szembekerül az igazán tudókkal. Szembekerülésüket, a kollektívum meghasadását a beszélő egyetlen ige feltételéhez köti: „Ha félsz[…]". Csakhogy a mellékmondat a versegészben ál-feltételesnek bizonyul: valójában állító értelmű. Ezt fejezi ki: „Mivel félsz." Hiszen a beszélő mindeddig magasztalta a semmit, ha most fél, ha a félelem ezek után fölmerülhet, akkor az nem esetleges, hanem törvényszerű.

A vers első felének egyértelműségével, egyenesvonalúságával szemben a második egység ambivalens, paradox, miközben a beszéd őrzi intellektuális jellegét. A közösségnek és az én helyzetének *ambivalenciája* mellett a viszonyok, élők és holtak kommunikációja egyértelműen *paradox.* Az élők az élet mozgalmasságával, aktivitásával kérdeznek: „írj át, […] verd[…], tudd meg"; a semmivé váltak válasza viszont úgy hiteles, hogy nincs, paradoxon jelzi: „de nem felelnek, úgy felelnek".

A vers első fele pozitívumként, sőt *„otthonosként"* állítja a semmit, a negyedik és az ötödik strófa azt jelzi, hogy *még el kell fogadni.* Azonban már az első egységben

sajátos csúszás következett be az etikai szempontú osztályozásban. Az élet a negatív pólus, vér, seb, könny tapad hozzá.

A semmi „rossz sem lehet, mivel erősebb / és tartósabb is[…]". Kétszeresen is megtörik az etikai szempontú jellemzés. Először is nem azt állítja, hogy a semmi jó, hanem csak az ellentétét tagadja; másodszor az állítás még így is feltételes. Nem is a semmi értéktartalmát minősíti ez a kijelentés (mint az életét a fentebbi képzetek), hanem csak stabilitását, fönnmaradását, éppúgy, mint a „régi", az „ős" jelzők. Egyedül az „otthonos" utal meghatározott pozitívumra: de ez még a metaforikus megfelelőhöz kapcsolódik. Jobban eltávolodik e képi oldaltól a strófa végén álló három jelző: „a végtelen, a bő, *közömbös",* közülük az utolsó pedig *ki is mondja* az erkölcsi értékhiányt, jelleghiányt. A jó pólusa tehát igazában üres. A második részben – amikor a meggyőződés megszilárdulhatott volna – az ambivalenciát, a paradoxitást éppen az adja, hogy a semmi a meghatározások után meghatározatlanná, a viszonyítások után viszonyíthatatlanná vált, s ez az énben, a folyton meghatározni és jellemezni akaró élőben lappangó tiltakozást szül.

Még egy vonás utal az „én", illetve a „mi" érzésének ambivalenciájára a semmivel szemben. Ez pedig a humor, mégpedig a *groteszk* árnyalatú humor feltűnése: „tanulni sem kell, tudjuk ezt rég: / eltünni és feküdni holtan". Valamint a visszavágás, a frivolnak tetsző kijelentés: „bírjuk mi is, ha ők kibírják", amely hangvétel végigvonul az utolsó versszakon. A „tanúim", a „tudni", a „kibírni" a semmivel kapcsolatba hozva képtelen fogalmak; de az élő csak velük közelítheti meg azt a képtelenséget, amely az ő számára a semmi.

A vers tehát a tisztázott, megérlelt gondolat hangnemébe fokozatosan a bizonytalanság alakzatait vezeti be. Mintha akkor indulna a költemény, amikor már *befejeződött* a belső konfliktus, kialakult a *meggyőződés:* pedig valójában a konfliktusos *önmeggyőzés,* a kifejtésbe kevert tépelődés folyamata lesz.

Konklúzió és költészeti hagyomány

Az utolsó versszak a konklúzió szerepét igényli. Teljesen megváltozik a beszédhelyzet, a hangvétel a könnyedség, a kimondott *dal*szerűség irányába mozdul: „Pajtás, dalolj hát, mondd utánam." Az aposztrofé a *jelentést tekintve* funkciótlan lesz, a villoni „Herceg…" szerepét tölti be. Az egész szakasz nem más, mint *talányt* hordozó költői kérdés. Talány, mert nem azonnal nyilvánvaló, mi fűzi az eddigiekhez. Újfajta élményt, a célzás megfejtésének élményét kínálja az olvasónak. Valójában lezárja, kiteljesíti a semmiről szóló kijelentéssort: a halál utáni semmi helyébe a születés előtti semmi lép, ezzel zárul a költemény.

A két tulajdonnév (Caesar és Napóleon) költészeti hagyományhoz kapcsolódik. Mindketten történelmi jelentőségű hódítók voltak. Nagyon régi retorikai közhely

az idő romboló hatását, a mulandóságot a hódítások, az emlékművek pusztulásával, felbomlásával példázni. Kosztolányi fölhasználja a módszert, de merőben mást mond vele: a hódításokat nem *utólag* tette semmissé az idő, hanem már *egyidejűleg* is azok voltak – a nem létezők felfogó tudatának hiányában. (Világos, hogy filozófiailag ez az egyéni tudat oldaláról vett megismerés területére viszi át a kérdést.) A kudarc, a semmisség tehát, akárcsak az egyén megnyilvánulásaiban, a történelem távlatában sem követi a képességet, hanem együtt jár vele, hozzátapad.

Végezetül nem filozófiai analógiát idézünk – sokszor megtették már, és a *semmi* helyzete egyébként is biztonsággal meghatározható a 20. századi gondolkodásban –, hanem még egy összevetést kockáztatunk meg a költészeti hagyománnyal. A *semmi* – tematikusan, önmagáért – a mítoszokban, a *genezistörténetekben* szerepelt. Egyszerűen a tevékeny, egyedi életek hiánya volt, isteni jelenléttel telt meg, és olyan erőkkel, amelyeknek célja majd a teremtésben lesz nyilvánvaló. Nem hiány volt, hanem lehetőség, magában hordta a lényegek termékeny dualizmusát (ég és föld, világosság és sötétség). Az ószövetségi Genezis már a teremtés hat napját megelőzően is a teremtés aktusával kezdődik: „Kezdetben teremtette Isten az eget és a földet. A föld puszta volt és üres, sötétség borította a mélységeket, és Isten Lelke a vizek felett lebegett."[1]

Vagy például az Ovidius leírta *Chaos*ban céltalan, rendezetlen kettősségek kavarogtak:

> […] tartós alakot mi sem őrzött:
> ellene állt ez amannak, mert egy testben örökkön
> háboruságot a fagy hővel, nedvessel a száraz
> és a keménnyel a lágy vívott, a nehézzel a könnyű.[2]
>
> (Devecseri Gábor fordítása)

A Kosztolányi-vers „semmi"-je a huszadik századi tudaté. Minden jelleg és mozgás teljes hiánya, mely nem kezdetén áll a létezésnek, még csak nem is a végén, hanem az időben és a térben elhelyezhetetlenül mindenfelől kérdésessé teszi az életet.

- *Kortárs,* 25. évf., 1981/1, 124–129.
- Mész Lászlóné (szerk.): *A rejtőző Kosztolányi,* Tankönyvkiadó, 1987, 140–148.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről,* Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 31–38.

[1] Teremtés könyve 1,1–2, Káldi-Neovulgáta. https://szentiras.hu/KNB/Ter1 (Letöltés: 2025. április 28.)
[2] Ovidius: *Átváltozások,* ford. Devecseri Gábor, Magyar Helikon, Budapest, 1964, 7.

SZÁVAI JÁNOS: *AZ ÖNÉLETÍRÁS*

[1981]

(Gondolat, 1978)

Szávai János könyve egy műfaj története és elmélete. Nagyigényű vállalkozás: az 5. századi Augustinus művétől Malraux, Déry, Sartre önéletrajzáig követi tárgyát az időben, s ugyanakkor a műfaj általános, elméleti kérdéseit is megvilágítja. De ha az önéletírásról szólni akart, szinte valamennyi kérdéséről szólnia kellett, s ilyen teljességre törekvően szinte mindenről első ízben. Hiszen a kérdés szakirodalma magyar nyelven igen csekély, különösen a műfajelméleti szempontú elemzések hiányzanak. De a külföldi irodalomtörténészeknek is csak néhány, zömében újkeletű írására hivatkozhatott a szerző.

Ami az egyes korszakok, fejlődési fokok ismertetését illeti, nyilvánvaló a 20. századi önéletrajz erős hangsúlya. E századi művekről szól a legrészletesebben a könyv, s elméleti fejtegetéseinek példaanyagát, viszonyítási pontját is e korszak adja. Jogos ez az arány: az „irodalmi" önéletírás e században páratlan népszerűséget ért el, az írói életműveknek szerves része, olykor kitüntetett darabja lett. Az önéletírás történetében tehát a 20. századig csak a magukban álló nagy művekkel foglalkozik behatóan (Ágoston, Goethe, Rousseau), a folyamatot, az önéletrajz változatait rövidebben mutatja be.

Minthogy az önéletrajz eddig alig tárgyalt elméletét kellett egységbe forrasztania a jól ismert művek elemzésével, Szávai ritka szerkezeti megoldáshoz folyamodott: a történeti áttekintés folyamatát megszakítja az elméleti fejtegetés, majd ismét történeti fejezettel zárul a mű. Az alapvető meghatározás-funkciót az előszó látja el, majd az első fejezet áttekinti a műfaj történetét egészen a 20. századig. A második fejezettel kezdődik a részletes elméleti magyarázat, s a zárófejezet: a 20. századi önéletrajzok jellemzése. S ahogyan már az első fejezet előreutalt a műfajelméletre, úgy az utolsó rész műelemzései megerősítik, kiegészítik az előzőleg tárgyalt elméleti megállapításokat.

Mindenekelőtt az önéletírás helyét, sajátosságait kellett meghatároznia. Ha még kevéssé vizsgált műfaj elemzésére vállalkozik a kutató, elsősorban körülhatárolni, elkülöníteni igyekszik tárgyát, kivonni a hozzá hasonlók köréből. Szávai is ezzel kezdi, áttekintve az önéletrajz rokonait, a krónikát, az emlékiratot, a naplót. Az önéletírás megkülönböztető jegye az, hogy benne a szerző önmaga életét nem adalékként, hanem önmagáért írja le, és múlt idejű folyamatos történetté alakítja. Ez a meghatározás természetesen számos átmeneti esetet hagy homályban. Szávai az elméleti fejezetekben bevezeti a „szerző – irodalmi mű – olvasó" egyszerre pszicho-

lógiai és szociológiai motiváltságú hármasságát. Így is kell tennie, hiszen az önéletrajzot társaitól, különösen az úgynevezett önéletrajzi regénytől csak irodalmon kívüli szempontok alapján lehet elkülöníteni. Az irodalomban ritka módon döntő itt az írói szándék szerepe: mit szán az író – akár előszóban is megindokolva – önéletrajznak, melyik könyvében vállalja tulajdon lényének, a művet előadó narrátornak, s a mű főhősének *azonosságát*. Ez a megfelelés egy tulajdonnév – a szerző neve a könyv címlapján – s maga a mű között Philippe Lejeune szerint az *önéletrajzi szerződés*, megegyezés az olvasóval, melyre Szávai is hivatkozik. Ez utóbbi kritérium persze nem is annyira a krónikától vagy a memoártól különbözteti meg az önéletírást, mint inkább – ahogy utaltunk rá – az önéletrajzi hangoltságú regénytől, vagy épp az álönéletrajztól. De miután mindezt megállapította az irodalomtörténész, magukat a műveket már irodalmi szempontok alapján értékeli. Így tesz Szávai is. Magát a *valószerűséget* is irodalmi kategóriaként kezeli. Az önéletírás nem eseményekről adott információsorozat, mely pusztán külső adatokkal jóváhagyható, megcáfolható. Az életet, a múlt időt nem önmagában, hanem értékelő *viszony*ban ragadja meg úgy, ahogyan a szerző jelen idejű énje a múltbelit értékeli. S ezt a viszonyt elsősorban a szerkezet meg az írásmód, a „hangütés" hordozza.

A műfaj legelső, s mindjárt alapvető alkotásának, Ágoston művének vannak egyedülálló, de jövőbe mutató vonásai is. Nemigen talál követőkre az az eljárás, hogy a beszélő mindvégig Istenhez fordul, megszólítja s így egyoldalú párbeszédben, gyónásban tárja föl életét. De a 20. századig követhetők szerkezeti sajátosságai, különösen elbeszélésnek és értelmezésnek a váltogatása, meg az önéletírásnak egy újabb lényeges jellemzője: a válságok, az életet addigi irányából eltérítő vagy új szellemi szintre emelő mozzanatok döntő szerepe. S ezek a vonások később, a 20. századi művek elemzésének is szempontjai lesznek.

Az első fejezet emellett tanulságosan ismerteti a 17. századi francia irodalom gyakori önéletrajzi *gesztusait;* ezek révén fiktív történeteket önéletrajzként, tehát hiteles beszámolóként adtak elő. Érdemes megjegyezni, hogy a modern irodalomban, ha rejtetten is, de előfordul, hogy egy életmű egésze kap igazi önéletrajzi jelleget; Ph. Lejeune szavával például Gide életműve önéletrajzi térben, viszonyításrendszerben helyezkedik el.

Két elméleti fejezet tekinti át ezek után a műfajt, mintegy előzményként a modern önéletrajzok alaposabb vizsgálatához. A történeti fejtegetés némileg vázlatos marad, inkább az önéletrajz különböző változatait, eljárásait veti egybe a szerző. A korszak egészére jellemző, hogy megszaporodnak az önéletrajzok, az életmű integráns részévé válnak, az alkotók eleve kiadásra szánják őket.

Szávai figyelme a műfaj minden lényeges vonására kiterjed: az önéletírás anyagára, hangütésére, a kiválasztott élettényekben megmutatkozó pszichológiai alkatra, leíró és kommentáló részek arányára, a narrátor és a főhős közti distanciára, a

műegész perspektívájára. Ezeknek az *általános* jellemzőknek a változatai – természetesen – *tipizálásra* is alkalmasak.

S gondosan alkalmazza őket a negyedik fejezet, *Az önéletrajz jelene*. Szávai igyekszik azonos szempontok, műszavak segítségével megragadni az egyes műveket, de ha szükséges, e művek egyéb sajátos értékeire is kitér. Általános kategóriái közül azt hangsúlyozza mindig, amelyik az illető művet legjobban jellemzi. A valóságanyag az önéletrajz újdonságát meghatározó mozzanat például Gorkij, Kassák vagy a naiv önéletírók esetében: mindannyian az irodalomban addig föl nem idézett rétegekről, életmódokról számoltak be. A hangütés szorosan összefügg a narrátor és a főhős közötti distanciával. Ha ez a distancia jelentékeny, a hangnem ironikus, sőt szatirikus lehet (Sartre-nál), ha csekély, ha a narrátor „együttérez" a hőssel, akkor nosztalgikus (Romain Rolland-nál vagy az úgynevezett verses önéletrajzokban), ha a narrátor vállalja ifjúkori énjét, törekvéseit magasabb szinten folytatja, akkor a hangnem a tárgyilagos, a meghökkentés pózától mentes őszinteségé (Kassák). Az önéletrajz hősének pszichológiai alkata az elbeszélő alkata egyben, s a múltból kiválasztott események hangsúlya, reflektáltsága világítja meg: Gorkij vagy akár Beauvoir is sok külső eseményt jegyez föl, hagyják, hogy azok „magukért beszéljenek": Sartre vagy Julien Green rendszeresebben vonatkoztat önmagára, részletezőbb a benső világ rajzában. Ezt a szempontot azért hiba volna túlhajtani – a szerző őrizkedik is ettől –, s például az „extrovertált-introvertált" jungi típustanára keresni példákat az önéletrajzokban. Annál is inkább, mivel ezek a jellemzések csakis az elbeszélés technikájában, a hangnemben s az esztétikai igényű alkotói szelekcióban nyilvánulhatnak meg. Ez pedig már nem egyszerűen alkat, hanem írói egyéniség kérdése is: épp ezért Szávai János az egyes életművekről is ejt néhány szót, s azok világába illeszti a tárgyalt önéletrajzot.

Az önéletrajz csak az elmúltról szólhat, de perspektívája, jövőre utaló hangsúlyai is vannak. S ebben megint különbözik a „bevett" epikai műfajoktól: míg például egy regényhős jövője csak a műben található utalásokban létezik, s ezen túlmenően nincs is jelentősége, addig az önéletrajzi hős jövője kívülről is, belülről is meghatározott, nyilvánvaló; belülről a narrátor jelen idejű beszéde jelzi azt, hogy hová jutott, kívülről az író neve, mely még további tájékoztatást is nyújt. De az önéletrajzok nem egyenlő mértékben töltik be a hős múltja és a narrátor jelene közötti űrt. Szembeszökő a különbség például egyfelől Gide és Sartre, másfelől Beauvoir és Déry eljárása között. Az előbbiek a messzi múltnál hagyják abba az elbeszélést, az utóbbiak a narrátor jelenéig követik a hőst. Ugyanakkor például *A szavak*nak is az a célja – Szávai világosan kifejti –, hogy a szerző érett énjének kialakulását, egyéniségének genezisét mutassa be. A kész egyéniség magyarázatára törekszik minden önéletrajz, az emlékezet segítségével.

Abban aztán megint különböznek, hogy az emlékező jelen idejét, az emlékezés folyamatát, a narrátor jelenbeli ítélkezését mennyire avatják a mű részévé. Szávai könyve ebből a szempontból is osztályozza az önéletrajzokat. Vizsgálódása kettős eredményre vezet. Az egyik a valószerűség és az adatszerű hitelesség eltérésére mutat rá ismét. Az utóbbit ugyanis nemcsak a szükségképpeni kihagyások „veszélyeztetik", hanem a regényszerű részletezés is. Mert bizonyos, hogy például Gorkij nem emlékezhetett mindazokra a részletekre gyermekkorából (valamennyi pajtásának, szomszédjának szeme színére stb., amelyekkel regényalkotó fantáziája kiegészítette a hézagos emlékezetet. A fölidézett életre az is jellemző lesz, amivel rajzát kiegészítjük, ha nem is pontosan az esett meg velünk. A másik tanulság a 20. századi regény és önéletrajz kapcsolatára vet fényt. Az önéletírást regényszerűen formálni ugyanis nemcsak a 19. századi regény módjára lehet, hanem a modern regény technikájával is: az asszociációs emlékezettel, a látomások egységteremtő használatával. Elsősorban Déry *Ítélet nincs* című művét idézi példának a könyv. Megfigyelése ugyanakkor az, hogy ez a sajátságos műfaj nehezen fogadja be a regény újításait. A külső és a benső világot kénytelen határozottabban elkülöníteni, mint általában a modern regény. Egyúttal eleve nem vállalkozhat a nézőpontok váltogatására, amely szintén a kor regényének elterjedt újítása. S ami az elbeszélést és a kommentárt illeti: arányuk, funkciójuk igen sokféle lehet. Gorkij említett folytonos elbeszélésével szemben Ágoston és Sartre egymástól oly különböző önéletírásában az események megannyi nyíltan ítélkező kommentárt vonnak maguk után, mintegy példát szolgáltatnak a jelenben hangzó ítélet számára.

A könyv még az úgynevezett verses önéletrajz kérdését is fölveti, elsősorban Aragon *Befejezetlen regény*e és Szabó Lőrinc műve, a *Tücsökzene* alapján. Arra a következtetésre jut, hogy nem nevezhetjük őket önéletrajznak. Indoklása szerint az önéletírás általában kerüli az irodalmiasság vonásait, a verses művek pedig erősen sugallják, hogy „irodalmon belül" állnak. Tegyük hozzá, hogy maga a folyamatosság is csorbát szenved ezekben a lírai ciklusokban: az egyes versek önálló művek, egyetlen tárgyat ragadnak meg, s egyetlen érzelmi folyamatot visznek végig önmagukban. Ebből következik az értékkülönbség a részek között: remekművek fáradt darabokkal váltakoznak a nagy kompozíción belül.

Szávai János könyve áttekintés. Nem kérhetünk számon rajta említetlen remekműveket. A műfaj fejlődését máig kísérte, föltárta szerkezeti sajátosságait; tudatosította, hogy az önéletrajzokat nemcsak anyaguk, hanem megformálásuk is egy önálló műfaj alkotásaivá teszi.

• *Irodalomtörténet,* 13/63. évf., 1981/2, 552–556.

VAJDA JÁNOS: *AZ ÜSTÖKÖS*

[1981]

(Irodalomtörténeti előadás a rádióban)

[Az üstökös]

Az elhangzott vers Vajda tökéletes lírai önjellemzése. Az üstökös, melyet előbb objektív jelenségként ír le a költő, hamar átalakul a végzetszerű, de büszkén vállalt magány metaforájává. A kép, a hangnem mindenestül Vajdáé: ezért lett az üstökösvers kivételes sűrítő erejével Vajda legismertebb költeménye.

Mert végzetszerű és vállalt volt egyszerre Vajda magánya. Vannak, akiknek életét, egyéniségét elsősorban a külső meghatározások ereje alakítja; másokban erősebb az a vágy, hogy egyéniségüket saját maguk formálják, s hogy másoknak róluk alkotott véleménye megfeleljen annak a képnek, amelyet ők alkottak magukról. Vajda elszántan hangsúlyozta egyediségét, valósággal arra törekedett, hogy a társadalmi és irodalmi életben különcnek tekintsék. Életvitele élesen elüt a 19. század magyar költőinek jobbára puritán, felelősségteljes, a nemzeti-közösségi normákat elfogadó életmenetétől. Nem leplezte hóbortjait, összeférhetetlen természetét, hagyta, hogy néhány szenvedélyes érzés a mánia erejével uralkodjék rajta. Igaz: szélsőséges hatások érték kívülről is, a történelmi és magánéletből egyaránt. 1827-ben született Pesten, de kisgyermekkora nem a városban, hanem Fejér megyében, a vaáli erdőségben telt el, ahol apja a földesúr erdészeként szolgált. Ezek a korai évek életre szóló emléket hagytak benne, a vad, elhagyott természetbe meglett férfiként is visszavágyott. Még félig gyermekfővel Petőfiért rajong, s Pesten a radikális ifjúság egyik legharciasabb képviselője. A szabadságharc idején önkéntes honvéd, majd a bukás után büntetésül besorozzák a császári hadseregbe. Ezeket az éveket sohasem felejti el, egész további életében idegenül áll szemben a korviszonyokkal; '48 hősi, vállalkozó szellemét és légkörét kéri számon a későbbi berendezkedésen. Már a kiegyezés után, 1869-ben írott, *Egy honvéd naplójából* című remekmívű memoárjában többször is megvetéssel szól a korszak jelenéről, noha a szabadságharcra emlékezve sem hallgatja el a kudarcokat, a nagy idő árnyoldalait. Politikai nézeteiben engesztelhetetlen volt: a polgárosodás szükségességét hirdette, szüntelenül ostorozva a feudális előjogokat, ugyanakkor a Béccsel való szakítást időszerűtlennek tartotta. Kétféle harcában szinte teljesen magára maradt. Újságíró, lapszerkesztő volt; az irodalmi élet, az uralkodó népnemzeti kritika nem fogadta be. Csak az 1870-es évektől szerveződött meg hírneve, s vették körül olyan fiatal költők, akik a megmerevedett népnemzeti stílussal szemben gondolatibb, az individuumot közvetlenebbül és kötetlenebbül feltáró lírát akartak. Maga Vajda azonban hívei közt sem tudott feloldódni. Szerencsétlen, elhamarkodott házassága egy fiatal,

könnyűvérű leánnyal csak további keserűséget okozott az öregedő költőnek. 1897-ben hal meg, egy híve, Palágyi Lajos szerint önkéntes száműzetésben, mint Kossuth; a különbség annyi, hogy Vajda a *hazáját* választotta száműzetése színhelyéül.

Mint életét, úgy költészetét is néhány nagy szenvedély hatotta át; ha ezektől függetlenedni akart, többnyire nem alkotott érdemlegeset. Szenvedélyei pedig egyúttal tematikus csoportokat jelölnek ki lírájában: az egyik csoportba politikai, a másikba szerelmi vágyat kifejező, a harmadikba metafizikai tárgyú gondolati versek tartoznak.

Politikai versei általában vagy szatirikusak vagy buzdító jellegűek. *Szodoma* című versében a szatíra szenvedélye a legmagasabbra jut. Az 1887-ből való vers egy képviselőválasztás konkrét körülményeit azonnal mozgalmas, több helyszínen játszódó jelenetsorrá növeszti.

[Sodoma]

A bűnös város bibliai jelképe okoskodó magyarázat nélkül forr össze az állapotát felvillantó képekkel. Az első szakaszokban szatirikus hangvétel uralkodik: a patetikus beszédet többször banális kijelentések szakítják meg. Később kitágul a tér, az idő, előlép az ítélkező versbeli én, hangneme egyértelműen patetikus lesz. Két szerepet vesz magára: előbb a becsületes Lót szerepét, majd a legendás római katonáét, aki a vulkán kitörése alatt is mozdulatlanul áll és ott pusztul őrhelyén. A romantikus, de különösen a romantikus *közéleti* költészet gesztusai támadnak fel ebben a befejezésben: a prófétáló versbeli hős gesztusai, aki ha kell, egyedül áll helyt az árulás, a behódolás közepette: hasonló gesztussal, hasonló, fokozáson alapuló versbeszéddel zárul például Victor Hugo politikai költeménye, az *Ultima verba*. „Találnak ott […] Egy fölemelt főt és egy üres kezet" – megint egy telibe találó vajdai önstilizáció, az emelt fő és az üres kéz egy *egész* személy, egy jellem erkölcsiségére utal.

Vajda János nevével szinte összeforrt egy női név: Gináé, azaz Kratochvill Georgináé. 1851-ben ismerkedett meg vele, budai lakásadójának, egy fodrásznak a lányával, és a vonzó, könnyelmű, léha teremtés egy életre beleégette magát a költő lelkébe. Vajda egész életművén végighúzódnak a Gina-versek, az ötvenes évek két líraciklusa, a *Szerelem átka* és a *Gina emléke* után még *Húsz év múlva*, sőt *Harminc év után* is Ginától ír: e két verscím mutatja, hogy milyen példátlanul hosszú időre rögzült ez a vágy, hogy még évtizedek múltán is feléled, felébreszthető. Pedig csak benső szükséglet táplálhatta, hiszen Gina a költővel való megismerkedés után már Bécsbe szökött egy Esterházy gróffal, s viszontagságos élete fordulóin már inkább csak pénzt kéregetni jött Vajdához olykor-olykor. Beteljesületlen szerelem volt ez, mely így a maga reménytelenségével illett Vajda sorsához; azért is ragaszkodott hozzá. Amit közönségesen lelki betegség tünetének nevezhetnénk, azt a költő Vajda esetében

termékenyítő, jelképteremtő hatásnak kell tekintenünk. Gina maga az elérhetetlenség lett számára, az iránta érzett vágy kudarca pedig Vajda minden kudarcának foglalata. De ha legalább a vágy, a szerelem egyértelmű lett volna! Csakhogy Vajda szerelme tulajdonképp nem szerelem, hanem megnevezhetetlen, ellentmondásos érzelem, melyben a szükséglet a végsőkig fokozódik, de nem feltételezi a választott személy értékességét. Már a *Gina emléke*-ciklus egyik zilált menetű, zaklatott verse révén ott van ennek a vágynak paradox megvallása: „Ah! ha bírhatnám kis *üres*, Boldogságos fejecskédet!" E démonikus szerelem fő tartalma az érzéki vágy lesz. Sokkal később, a *Húsz év múlva*, a *Harminc év után*, az *Utolsó dal Ginához* című versekben elégikus hangneműre csillapodik az eszelős szenvedély, s Vajda késői alkotásmódjával összhangban szigorúbb, következetesebb lesz a szerkezet is.

Hogy a Gina-szerelem mennyire összefonódik Vajda egész világlátásával, életérzésével, azt két motívum világosan megmutatja: az egyik a *változékonyság*, illetve állhatatosság ellentétpárja, a másik az időben létre nem jött boldogság. Mindkettő túlmutat a Gina-versek körén, egységet teremt különböző tematikájú versek között. A Vajda felrajzolta egyoldalú szerelemben Gina maga az állhatatlanság, Vajda maga a hűség, a kitartás. De Vajdának *társadalmi* és egyetemes gondja is volt ez az ellentét, hiszen többek között az *Üstökös*-vers kozmikus terében is ugyanez testesül meg: „Imádja más a változékony holdat, / A kacéron kerengő csillagot; / Fenséges Niobéja az égboltnak, / Lobogó gyász, én neked hódolok." Figyeljünk csak föl a *változékony* után a másik minősítőre: „*kacéron* kerengő csillag"! Nemcsak megszemélyesíti, hanem egyenesen Ginává teszi, annak a tulajdonságnak hordozójává, amelyet elítél. Sőt, emlékezzünk csak, ugyanez a szembenállás, illetve helytállás rajzolódott ki társadalmi téren a *Sodoma* című versben is! A másik motívum is ellentétező. Két lényeget állít szembe, azt, ami teljesült és ami beteljesületlen, ami az időben megtörtént és ami az időből kimaradt. Gyakran nagy súllyal emlegeti ezt az ellentétpárt is, néha csak szentenciázó álbölcsességgel, többször valódi költői erővel, megdöbbentő képekkel: „Nem vész el innen semmi, semmi, / Csak ami nem bír megszületni. […] Ha van tudat a túlvilágon, / Én mindig ezt az órát látom. / E hézagot a mult időben, / Mit ki nem tölt a teremtő sem, / Mely visszaásít onnan rája, / Mint a halott leesett álla…" Ginához írt késői verse, a halál előtti pillanat jövő idejébe helyezett, de jelenként előadott meditáció, melyben az időben teljesült és a nem teljesült tények az én számára egyaránt kínzók; ami megtörtént, az méltatlan, értéktelen, ami pedig egyedül értékes, az nem történt meg.

[Utolsó dal, Ginához]

Vajdánál az idő mintha képtelen volna befogadni a legnagyobb tényeket. Ezért, ha mégis fölidézi a szerelmi beteljesülést, azt kívül helyezi az időn, mint az erős sod-

rású, hatalmas fokozásra épülő *Szemközt* című versben, amelynek végén a megvalósult kölcsönös szerelem egyenesen a világvégét, az idő megszűntét hozza el.

[Szemközt]

Szerelmi verseitől eljutottunk metafizikai, gondolati lírájához. Ezekben a versekben roppant erőfeszítéseket tett, hogy megfejtse a megfejthetetlent, megértse a végtelent, az időtlent. Általában jelenet, konkrét helyzet nyitja a verset, de ezt pillanatok alatt odahagyja, csak a végső kérdésekre irányzott töprengés bontakozik ki. Leghosszabb ilynemű verse, a *Végtelenség*, mely hibáival, erényeivel egyaránt képviseli Vajda filozófiai líráját. Szakadozott versmenet, halmozott kérdések, indulati jellegű képek, a felfoghatatlannak többször is nekirugaszkodó hasonlatok: íme e vers néhány vonása. Nem is jut megoldásra Vajda, ilyen jellegű verseit legtöbbször a döbbenet nyitottságával fejezi be. Legfontosabb témája a halhatatlanság, illetve a végtelenség. Nem annyira a halál gondolata bántja, mint inkább a halhatatlanságé; hisz az anyag körforgásában, de ezt csak úgy tudja elképzelni, hogy valamiképp a tudat is megmarad, s attól szenved, hogy – „Nem létezővé / Immár nem válhatok többé soha" –, mint a *Végtelenség*ben mondja. Másik, még fontosabb tartalma a kozmikus végtelenség. Ennek az élménynek ő az igazi felfedezője költészetünkben. Vörösmarty képeinek az űr, a kozmosz mintegy természetes közege volt; Vajda számára a legnagyobb gondolati és szemléleti probléma. *Az üstökös*ben a kozmikus jelenség értékkel telítődik. De a világűr többnyire értelmetlen, felfoghatatlan látomásként jelenik meg nála. A végtelenben minden céltalan, Isten léte is kétséges; jellemző, hogy egy rövid versében Istent teljesen emberi panasz kifejezésére használja föl: „Mindig egyedül, magamban vagyok!" – mondja Vajda szerint a Mindenható. Istennel együtt az emberi élet célja is eltűnik, az ember vak erőknek kiszolgáltatott lény lesz, s erre a helyzetre meghökkentően groteszk hasonlatokat talál: „A mindenség hatalmában vagyunk. / Tehetetlen birkák a vágóhídon, / Kik jótevő kegynek tekinthetik, / Hogy nem tudják, mi végre vannak ott?"

Szerelmi, politikai, gondolati költészet: mint láttuk, mindhárom témája szélsőséges indulati versekben szólal meg. Van azonban egy tárgya, a természet, mely Vajda egyetlen kiútja a megoldhatatlan konfliktusok köréből. Mégpedig nem az az erotizált, érzéki mozzanatokkal telített természet, amelyet ugyancsak kedvtelve idéz föl, hanem a természet, a nyugalmat, elfeledkezést adó természet, melyben megpihenhet, kínjairól elfeledkezhet az ember. Ha erről ír, ha ebbe helyezi bele magát, ez a többnyire göcsörtösen gondolkodó és verselő költő tiszta menetű, sugallatos ritmikájú, dalszerű költeményeket ír. Ilyen a *Nádas tavon*. Természetleírása szinte észrevétlenül vezet a misztikus élményhez, melyben eltűnik az idő, s az én feloldódik a himnikusan leírt természeti világban.

Vajda idegen a maga korának irodalmi életében, kivált az 1870-es évekig. A népnemzeti ízlés képviselőinek nem felelt meg szélsőségesen, olykor már-már eszelősen szenvedélyes lírája, egyikük így bírálja Vajdát: „szenvedélyünk háborgása miatt nem változik meg a nap pályafutása" – márpedig, hallottuk, Vajda költői látomásában megállna a nap, ha imádottja viszonozná szerelmét. Míg a népnemzeti irodalom büszkesége az elbeszélő költészet, Aranyt is epikusnak tekintik, addig Vajda próbálkozásai e műfajokban jobbára sikerületlenek, vagy álcázott lírai versek.

Vajda nemcsak újító volt, hanem egy korábbi nagy irányzat, a romantika folytatója is. Már láttuk, hogy a *Sodomát* romantikus gesztussal zárja le, de egész költői nyelvében, szerkesztésmódjában is sok a romantikus elem. Szeret éles ellentéteket vinni a versbe, nemcsak látványok vagy értékek között, de szerkezetileg is. Több verse indul úgy, hogy egy hagyományosan ijesztő hatású tényt vagy látványt ír le, majd egyszerre mintegy helyesbít, s rátér egy sokkal riasztóbb tartalom előadására: Borzasztó a halál, de mennyivel borzasztóbb a halhatatlanság – vagy: Nem a viszszajáró lelkek a legijesztőbb kísértetek, hanem a beteljesületlen pillanatok – íme e feszültségkeltő szerkesztés mintája.

Romantikus módjára szereti a hiperbolát, a túlzást. Ennek szinte minden válfaja föllelhető nála. Idézzük ezúttal az *Alfréd regénye* című elbeszélő költeményét, melyben a hős, szavai szerint, ha akár a földteke kellős közepébe volna eltemetve, ott is meghallaná a szeretett nő „csókja csattanását", és szíve „mint *millió* mázsányi dinamit", fölrobbantaná a földet.

A hiperbolikus kifejezést szolgálják a fokozó jellegű halmozások, a szokatlan, nagy erejű szókapcsolások „gyalázatfolt ég a napban", „pokolin-kéjes mámor", „lobogó gyász" – vagy íme egy jelző, mely fölemel egy egész mondatot: „És visszatér a *bősz* emlékezet / Az üdvre, mely örökre elveszett!"

Mégis, Vajda elsősorban *utókorának* költője. Bár Asbóth János már életében úgy ünnepelte, mint a Petőfi-utánzóvá süllyedt, népies egyszerűségben megrekedt magyar líra *megújítóját*, hatása csak a *Nyugat* első nemzedékében, mindenekelőtt Adyban bontakozott ki. E hatás inkább a vajdai életérzésnek, látásmódnak és új témáknak köszönhető, mint nyelvi, formai jegyeknek. Vajda társadalmi és egzisztenciális magánya, tépelődő szerelme, egyéni látásmódjának előtérbe kerülése, merész képzelete – mindez folytatódott Adyban, s néhány kortársában. Vajda János nyelvét, retorikáját, képalkotását azonban nemigen vehették át. Hiszen Vajda, ha másban nem is, versformáiban mindenesetre híven követte a népnemzeti hagyományt. Bár nemegyszer meghökkentően távoli, különnemű tárgyakat hasonlít össze, és páratlan megérzékítő erővel képes elvont tényeket emberi vonásokkal felruházni, mégsem szimbólumteremtő költő. Hasonlatai, képei még mindig elkülöníthetők a leíró vagy gondolati részektől, beszédhelyzetei hagyományosak, a vers indításához gyakran szüksége van

életképi, epikus mozzanatokra, még ha később el is rugaszkodik tőlük. Emellett lírája jórészt tematikus, vagyis az összefüggő motívumok ellenére is egyes kitüntetett *témák* szerint különülnek el a versek, ami a szimbolista, majd az egész modern lírára megint csak nem jellemző. S *hányszor* leírták már: szerfölött egyenetlen, váltakozó színvonalú költészet ez. Néhány Vajda-versben viszont jelképpé emelkedik a hasonlat, magával ragad a költői beszéd: Ady szavával a „Mont-Blanc-ember" számtalan verséből az a tíz-húsz *ezért* őrizte meg, sőt növelte az időben *roppant* energiáját.

[Nincs adat megjelenésről.]

A TUDAT MŰVÉSZI VÉDELME

Hajnóczy Péterről
[1981/1982?]

A hetvenes-nyolcvanas évek fordulójának magyar irodalmában ismét megszaporodtak a dokumentáris művek, a non-fiction álregények, magyarán a tényirodalom. Ismét, mondhatjuk, hiszen mint tudvalevő, a harmincas években egyszer már alakot (sokféle alakot) öltött az, amit – jórészt azóta – szociográfiának nevezünk.

A háború előtti, illetőleg az újabb keletű dokumentum-, valóságirodalmat azonban számottevő különbségek választják el egymástól, Illyésék, Féjáék, Nagy Lajosék a vidéki Magyarország testi-szellemi nyomorát jegyezték le, puritán eszközökkel, de vérlázító tényeik előadásával valóságos lázadásra, pontosabban: cselekvésre, változtatásra ösztönözve. A hetvenes évek második felében színre lépő „újnaturalisták" (ha szabad így mondani) inkább a városi kallódókat, a beilleszkedési zavarokkal küzdőket, a halmozottan hátrányos helyzetűeket figyelték meg: társadalmi rétegfelvételeiken jól kirajzolódott az új típus, a hányódó-szegényedő értelmiségi, gyakran magának az írónak az alteregója. Ez az irányzat, ezek a szerzők immár vajmi kevéssé bíztak a közös fellépés hathatóságában: olyan rezsimben éltek, mely napkeltétől napnyugtáig a közösségi ember, a társadalmi cselekvés dicséretét zengte, miközben letagadta saját elesettjeit, szegényeit – többek közt olyan körmönfont, szépítő megnevezéssel illette őket, melyekből magunk is mutatványt adtunk előző mondatunkban –, tartózkodtak a hamis pátosztól, óvakodtak kéretlen buzdításoktól, a bezárt, befagyasztott jövő tudatában a puszta tényekre szegezték pillantásukat.

A puszta tények leírásából persze nem terem valódi irodalom, tán még hiteles szociográfia sem. Állásfoglaló személyiség, legalább a választott stílusból, hangnemből kihangzó személyesség nélkül a tényhalmaz csak nyersanyag, illetve, jobb esetben, publicisztika marad. Egyáltalán nem igaz, hogy a különleges életanyagot,

szubkulturális élethelyzeteket megismerő, netán saját bőrén tapasztaló író előnyben van a „polgáribb", zavartalanabb életvitelű alkotóval szemben. A *Rozsdatemető,* s még jóval magasabb művészi szinten *A látogató,* éppen arra figyelmeztet, hogy az ismeretlen, megdöbbentő tényanyag csak esztétikai alakítás, művészi szemlélet révén kéredzkedhet be az irodalomba.

Ama bizonyos diktatúra tespedtségét, önelégült nyugalmát a hatvanas évek vége felé egyre több írói vészjelzés verte föl: köztük volt egy Hajnóczy Péter nevű kezdő író (író? azt még nem lehetett tudni róla) látlelete az *elfekvőről*, oly beszámoló, mely túlmutat közvetlen közegén, s egy tágabb körzetben érvényes részvétlenség, embertelenség körképét villantotta fel. Hajnóczyt minden arra predesztinálta, hogy a társadalom „mélyvilágának" krónikása legyen. Sorsa valóban *sors* volt, objektív meghatározottság és személyes önalakítás, kényszerűség és választás szakadatlan egymást-váltása, pusztító és önpusztító váltóláza. Nem csoda, hogy már életében legenda övezte, harminckilenc évre szabott életidejének lezárulta után ez a legenda csakis terebélyesedhetett.

Külső értelemben ideális példája volt annak a típusnak, melyet a szociológia deklasszáltnak, sikertelennek, a személyiséglélektan önsorsrontónak nevez. A mártír jogász, a történelmi Hajnóczy József leszármazottjaként, tüneményes tehetségével is a társadalom aljnövényzetében evickélt: hordárnak, kabinosnak, kazánfűtőnek állt, hogy fenntarthassa magát egy esti tagozaton letett gimnáziumi érettségi birtokában. Megszerezte magának a „mesterséges mennyországok" vigaszát is: mindez a sűrű, kavargó életanyag tematikus eleme is lesz prózájának. Külső sorsát, végzetét megrendítő művészi alakítással formálja meg, ötvözi műfaji szempontból is új meg új „irodalmi tényekké". Már első kötete is hamisítatlan artisztikus megoldással lep meg, hiszen a címadó *A fűtő* nem más, mint egyik kedvence, Kleist híres *Kohlhaas Mihály*ának parafrázisa, részben paródiája. A kidolgozás persze egy még illúziótlanabb, ironikusabb korszakra – illetve alkatra vall: napjaink botcsinálta lázadója már értelmetlenül küzd jussáért, végül pedig rezignáltan föl is adja a küzdelmet.

Nem hátrál meg azonban maga az író, Hajnóczy Péter, aki saját keserves, botrányos tapasztalatait kendőzetlenül, de korántsem öncélúan dolgozza bele műveibe. A vele nagyjából egy időben színre lépő prózaíró nemzedékhez, Ottlik, Mészöly és Mándy utódaihoz, Esterházy, Nádas Péter, Lengyel Péter művészetéhez kapcsolódnak az ő narratív és szemléletbeli újításai is, de igazából romantikusabb alkat kitűnő pályatársainál: számára az írás, s vele a nyelv végső menedék, a széthullni, lebomlani készülő személyiség, a káosztól fenyegetett tudat összetartó ereje. Ezért epikája, különösen a fordulatot jelző *Jézus menyasszonyá*ig (1981), alanyibb, vallomásosabb, a nyelv kifejező erejébe vetett hite egyszerre szilárdabb és szenvedélyesebb, mint a *Termelési regény* írójáé.

Hogy gyötrelmes iváskényszere, kétszeri szerencsétlen házassága, nemi ínsége valóban csupán *nyersanyaga*, szemlélhető és szimbolikus tárgya legyen figyelmének, az először *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregényében (1979) vált valóra. Az

elbeszélésfolyamat tematizált jelen idejében a harmadik személybe távolított szerzői én saját poklával viaskodik: emlékeivel, a rákoscsabai fűtetlen téli albérlettel, a megalázó, társtalan segédmunkás-élettel, s legfőképp az alkohol rettenetes hívásával. Mindeközben leperget egy hagyományos értelemben vett történetet, egy szerelmi románcot, melyben nem lehet önmaga, melyet az áhított leány kicsinyes, jópolgári allűrjei már eleve lefokoztak, s melynek kimenetele nem is érdekes: ami érdekes, az az állandó részegségből támadó rémképeit váró tudat hol zuhatagos, hol fegyelmezett vallomása, a *készenlét* a delíriummal, hallucinációkkal szemben: „Titkon úgy remélte, ő nem hal meg alkoholmérgezésben, nem őrül meg, és nem lesz öngyilkos, talán ő az, […] akinek az a küldetése, hogy éljen és írjon, és kizárólagos tulajdona: rémképei, látomásai előtt tanú legyen, hogy hűvös, kissé kopár, száraz hangon […] elbeszélje, leírja őket munkáiban."

A *Jézus menyasszony*a kötet, valamint a posztumusz írások messzebb szakadnak a személyes élményanyagtól. Hajnóczy ekkor a hétköznapi tények látomásba fordításával kísérletezett, s az eredmény – például a címadó novellában – lélegzetfojtóan megrendítő. Blaszfémiája megszenvedett dühöt és vágyott hitet jelez, precíz leírása az abszurd embervadászatról kafkaian sokkoló, kegyetlen. Most már azt, ami hétköznapi esemény, lidércnyomásos víziókkal, ami pedig rémisztő képtelenség, hűvös, tárgyilagos nyelven adja elő. Végül: ez utolsó korszakában legmesszebbre mutató írásai tán azok az apró leírások, pillanatképek, melyeket az archaikus irodalom őselemi formáiból, meséből, találós kérdésből, mitikus szómagyarázatból fejlesztett ki: *A latin betűk, A kopt nők, Embólia kisasszony, A vese-szörp*. A két utóbbit szorongásbeli létélmény és fölényes írói alkotóerő találkozása remekmívű példáinak tartom. Az *Embólia kisasszony* a halál arctalan megszemélyesítését, a halálfélelem tehetetlen *bohózati dühét* reprezentálja.

A vese-szörp végsőkig talányos példázat az enyészetről, de egyben a nyelvről is: a vese-szörp bármely létező szörp új elnevezése lehet, de éppúgy lehet nem létezőé, s nincs is köze a veséhez, hiszen akkor bizonyára másképp hívnánk: ő a tihanyi szél s a rossz háziasszony, s legfőbb mondandója: „nem veszel részt álmaidban". A vese-szörp persze végső soron bomlástermék, pusztulás-jelkép, de ezenfelül nyelvfölösleg is: ha a romantika óta küzd a modern költészet, hogy végtelen számú élményhez a hiányzó és hiányos nyelvből találjon jeleket, itt, íme, a szó, a nyelvi jel van meg, mely bármire utalhat, azaz valamely egyetemes ismeretlenre, világraszóló „X"-re.

Költészet, írtuk le az imént? Nos, Hajnóczy ez utolsó írásai poézisnak számítanak. Nem véletlenül tette *A halál…*-regény, a kíméletlen önlebontás, öntiprás élére Babits öntudattól és akarattól zengő sorait, a *Zsoltár férfihangra* fenséges finaléját. Hajnóczy Péter, aki félelmetesen tudta vezérmotívummá tenni szövegeiben az „alkoholverítéket", azt a titkot is megosztja olvasójával, hogy nem „annyi vagy, amennyinek látszol magadnak", s hogy „a planéták félrehajlítják pályád előtt / az adamant rudakat".

[Nincs adat megjelenésről.]

ROBOSZTUS ÁHÍTAT

Kosztolányi Dezső: Szeptemberi áhítat
[1981]

Bármilyen furcsák a jelzők: merész, szinte robosztus áhítat szólal meg ebben a versben. A súlyos beteg, a megkínzott, az önmagát mardosó ember verset ír ötvenévesen: s e versben mindent visszahódít. Az életbe kapaszkodik, de valami ritka-szép átalakulás folyamán maga lesz az Élet: „vérembe nőnek a termékeny álmok". A vers első két sora még „egyoldalú" könyörgés, a szenvedő szava a reggel „glóriájához", de egyre inkább felnő, felmagasodik az élethez, a „pogány igazság"-hoz: „Méltó vagyok hozzád" – írja. Négy sorban számol le a belenyugvással, a megkínzatott önkínzásával és – nem utolsó sorban – finom, légies, impresszionista áhítat-érzéseivel is:

Én nem dadogtam halvány istenekhez
hideglelős és reszkető imát,
mindig feléd fordultam, mert hideg lesz,
pogány igazság, roppant napvilág.

Pillantása – gyermekien gyors és vadul lobogó – pillantása az élet minden rendű dolgait bejárja. Megszólal a betegen is jó külsejű férfi jogos büszkesége: „s nők sem vihognak a hátam megett". Immár nem kis boldogulásokra, de az öröm beteljesedésére vágyik: „nem is kívánok egy pincét kiinni" […] „csak az élet örök kincsébe hinni". Ez a szemlélet (vagy inkább csapongó tekintgetés) nem tesz különbséget „konkrét életszerűségek" és „művész álmok" közt. Mindkét tartományt meghódítja, mindkettő az övé.

Uralkodásra a karom erős még,
adj kortyaidból nékem, végtelen,
s te aranyozd, aki vagy a dicsőség,
még most se rút, nem-őszülő fejem

És most az ősz cseppet sem bánatos leírása következik. Érett dinnye, kövér virág, darázs, szőlő tárul szeme elé. Gyermek lesz. A megszokott délután is „furcsa" néki, a „Sonata pathétique" úgy „örvénylik", mint „hajdan a vidéken". De hogy azért ez a költő mégsem gyermek, hanem keserűségeken edzett, nagy művész, azt az elmebeteg Schumannt festő, borzongató sorok bizonyítják. S ezután egy lélegzettel, csodás fejlődéssel fut tovább a vers. Átfogalmazhatatlan szépséggel mondja el az élettel telítődés, az ünnep- s mindennapokat egybemosó örök csodálkozás érzését:

„Jaj, minden oly szép, még a csúnya is." Kivételes pillanatokban érez ilyet az ember, de Kosztolányi, a harmincas évek Kosztolányija hosszú, míves versekben tudja „kifejteni" gondolatát, „s az ámulattól szinte égig érek", írja a végkifejlés előtt. Békésen nyugtalan kérdések lobbannak az utolsó előtti szakaszban. Az utolsó versszak mámorító feleletet ad:

Szép életem, lobogj, lobogj tovább,
cél nélkül […]

Visszafiatalodott. Megtelt hittel a *Februári ódá*ban gyötrődő költő; ódai méltósággal zeng a két utolsó sor:

Ifjúságom zászlói úszva, lassan
röpüljetek az ünnepi magasban.

Azt hiszem, a vers erkölcsi tanulsága, hogy a betegség, a halál közelsége ne sorsa, csak helyzete legyen az embernek: helyzet, amelynek fölébe tud magasodni. S ha az „újabb" költészeten nevelkedett olvasónak ellenérzései is lehetnek a költeménnyel szemben (a csiszoltság, a csengő-bongó, míves rímelés, a vers végsősoron *nyugodt* egysége), ez a gyönyörű gondolatokon s képeken áthullámzó erkölcsi erő ma is lenyűgöz.

[Nincs adat megjelenésről.]

A SIETSÉG PÁTOSZA

Dsida Jenőről
[1982]

1980-ban újra megjelentek Dsida Jenő válogatott versei, Jékely Zoltán összeállításában és szerkesztésében, Lengyel Balázs előszavával.[1] 1982-ben van születésének hetvenötödik évfordulója. Ezek az alkalmak – mondhatni – köteleznek rá, hogy újból szóljunk Dsidáról, már csak azért is, mert róla szólni majdnem annyit tesz, mint újból fölfedezni őt. A művészetéről eddig megjelent jelentősebb tanulmányok is szinte egytől-egyig a rejtett, ismeretlen értéket feltáró megilletődöttség hangján szólaltak meg. Éppen mert e megállapítás ünnepélyesnek tetszhet, siessünk hozzá-

[1] Jékely Zoltán (szerk.): *Dsida Jenő válogatott versei*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1980.

tenni: Dsida irodalomtörténeti utóéletének ki-kihagyó ritmusáért nem kárpótolhat a ritkás értékelések felfedező pátosza, hiszen nehéz megkísérelni az érdemi értékelést akkor, ha újra meg újra meg kell ismertetnünk az olvasóval egy méltatlanul kevéssé ismert költőt.

Kevéssé ismert, de nem elfeledett költőt: legutóbb éppen az 1980-as kötet előszavában figyelmeztet Lengyel Balázs, hogy költészetének „divatoktól vagy változékony értékelő szempontoktól függetlenül mindig is voltak hívei és rajongói". Dsidát könnyű megszeretni, ebben szinte minden értékelője egyetért. Azoknak a művészeknek egyike, akik alkotó éveik során folyton sürgetést, a korai halál sürgetését érezték, műveik mégis egészként, befejezettként hatnak, s akiknek minden egyes esztétikai értéke roppant etikai, magatartásbeli értéket feltételez. Különös rokonszenvet vonz magához az olyan művészi alkat, életmű, melyben a kétségtelen erőfeszítés nyomokban sem látszik, sőt, mintegy annak ellenére mélyen hiteles harmónia valósul meg. Dsida alkata, életműve ilyen hatású. Ez az önkéntelen rokonszenv persze megint csak útját állhatja a művek közt válogató, egyes vonásaikat esetleg bíráló értékelésnek. Abban azért nagyjában egyetért a Dsida-irodalom, hogy a költő legmaradandóbb versei a posztumusz *Angyalok citeráján* kötetben találhatók (1938), a halál tudata, előérzete többnyire tematikusan is fellép bennük.

Ezúttal nem részletes, életrajzzal támogatott pályakép kidolgozása a célunk, hanem Dsida néhány jellegzetes motívumának, téma- és szerkezettípusának felsorolása, vázlatos értékelése a kötetek sorrendjében. Korai verseit és első kötetét, amelyben a sokféle indítás még nem egyesül az egyéni Dsida-hangban, érdemes külön szemügyre venni. Két későbbi, jelentős kötetét kiforrott hangnem és verselés, valamint jellegzetes témák és motívumok kötik össze, ezért együtt jellemezhetők, de a súlypont mindenképpen az utolsó kötetre esik. Anyagunkat elsősorban az említett legújabb Dsida-válogatásból mentettük.

Hatások és költőegyéniség: korai versek, *Leselkedő magány*

Az induló Dsida még a korabeli erdélyi magyar líra valamennyi hangján megszólal. 1924-től szaporodnak a versek, a költő ekkor még csak tizenhét éves. Bátran él a szabályosabb verseléssel, de ír szabadverset is. Szabadon, mintegy kötetlenül kísérletezhet, mivel az elszakadt Erdély irodalmi élete fokozatosan megszerveződött: már nem hárul a lírára az a súlyos, történelmi felelősség, amely az első, irodalomteremtő években az úttörők osztályrésze volt. A húszas évek közepére egyébként is csökken a líra addigi, szinte kizárólagos jelentősége; amint megalakul az Erdélyi Szépmíves Céh kiadó, majd az Erdélyi Helikon szabad írói munkaközösség, s ennek nyomán az *Erdélyi Helikon* című folyóirat, az epika, egyelőre elsősorban a történelmi regény lép előtérbe. Bár az *Erdélyi Helikon* köre, a Szépmíves Céh vállalkozása lehetővé tette a

könyvkiadás és -terjesztés folyamatosságát, ez elsősorban a regényirodalmat serkentette: a lírikusok között nem akadt Áprilyhoz, Reményikhez méltó utód.

Aggasztónak mutatkozott a költői, egyáltalán az irodalmi utánpótlás hiánya, mert a kényszerűségből Magyarországon tanuló fiatalok nem hasznosíthatták diplomájukat Erdélyben. Az évtized végére azonban szerencsésebb társadalmi és művészeti tendenciák kerekedtek fölül. Egyre többen tanultak tovább és maradtak szülőföldjükön. Az ekkorra felnőtt nemzedéket már nem annyira a transzilvánizmus egyetemesség- és művészetkultusza vonzotta, hanem társadalomleíró, társadalomalakító feladatok: kibontakozott az Erdélyi Fiatalok mozgalma, hamarosan megjelent a marxista *Korunk*. Másfelől egy új költőnemzedék lépett föl, melynek sikerült újra érdeklődést keltenie a líra iránt.

Ha az első nemzedékre általában Ady hatott, a húszas évek végén indulókat többféle, több rétegű hatás érte. Terjedt a szabadvers, az avantgárdtól befolyásolt költői stílusok. Másrészt hatni kezdett Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád, akiktől inkább az irodalmi kifejezés önállóságát, a versformák kultuszát igyekeztek átvenni. A nemzedék egyik legjelentősebbje, Dsida Jenő nagyjában az előző változattól fejlődött az utóbbi felé. De meg kell látnunk azt is, hogy nemcsak az expresszionista módszerekkel hagy fel fokozatosan, nemcsak Ady áll tőle távol, hanem a *Nyugat* többi nagy költőjétől is *lényegében* tér el. Fejlődése az erdélyi irodalom közegében és korai halálának előérzetében külön utat, a kor nagy lírájában valósággal idegen utat követ.

Már az első versekben szóhoz jut a felkészült formaművész. Szívesen nyúl antik strófaszerkezetekhez, klasszicista mondat- és képkincset bízván reájuk: lehetőségeiket magas esztétikai szinten csak hosszabb szünet után, utolsó kötetében aknázza ki. Az erős érzelmi hangsúlyok, a Dsidánál később is oly lényeges emfázis mellett fel-felhangzanak ironikus részletek is. Valamely hagyományos költői jelkép magasztossága ellen a banalitást játssza ki, s ezzel már az avantgárd egyik módszerét használja.

A csillagokban már semmi különöset
nem találok, szentimentálisán elmerengeni
nem tudok rajtuk. Idefent olyan
természetesek, olyanok, amilyenek.
(Ilyen magasban)

A magasztos és a banális kapcsolódása Dsida érett lírájában is a hatás döntő eleme; de, mint még utalunk rá, akkor összjátékukból már új érték származik. Az egészen korai, kötetbe nem került versek közül kiválik a *Messze látok,* melynek beszédhelyzete, jelenetépítése típust teremt Dsida életművében.

Az első kötetben, a *Leselkedő magány*ban (1928) az avantgárd hatása a legerősebb, elsősorban az expresszionizmusé. A szabadversforma, a távoli jelenségeket összevillantó, indulati hatású metaforák, a magányos én kiáltásszerű, töredezett mono-

lógjai ezt az irányzatot követik. Egyik verse, a *Sötét szobor a város felett* például meglepően hasonlít Georg Heym nagyvárost megszemélyesítő látomásaihoz.

Az expresszionista jellegű versekben idegen, részvétlen világ áll szemben az énnel, aki kétfajta beszédmóddal nyilatkozik meg: vagy nagyfokú etikai általánosítást tartalmazó tételekben, szentenciákban *(Az emberek),* vagy önmagát jelenetbe helyezve, lírai monológban részvétet, szeretetet kérve *(Itt feledtek).* Ez az expresszionista ízű verstípusa tehát nagy jelenetekből, nagy gesztusokból, radikális összeütközésekből és a versbefejezés mozgalmasságából, hatásosságából építkezik.

Másik fontos hatás a szimbolizmusé. Dsidánál a szimbolista látásmódot impresszionista hangoltságú nyelv közvetíti *(Circumdederunt me, Emlékezések városában).* Láng Gusztáv hívta fel a figyelmet a *Túl a formán* című versre[2] (a válogatásból kimaradt), mely a legnyíltabban szimbolista eszmeiségű költeménye, az egyetlen, transzcendens lényeg kinyilatkoztatása:

Túl minden jelzőn és rendeltetésen
meglapul a dolgok lelke,
a kérlelhetetlen, bronzsötét
egyetlen lényeg,
s valami igazság hömpölyög
a folyók fenekén.

Ez a lírai világkép nem folytatódik, nem teljesedik ki Dsida pályáján, hiszen később mindinkább a „jelzők" és a „rendeltetések" bűvöletében alkotott.

Első kötetének legeredetibb darabjai azonban másfajta helyzetekről és másképpen szólnak. Nem nagy gesztusok, hanem mindennapi, statikus helyzetek, nem lázas gondolatritmusok, hanem áttetsző, dalszerű dikció jellemzi ezeket a verseket. Rezignált, sejtető funkciójú kijelentéssel végződnek:

És egyszer, tudom, te is elmégy,
a nyughatatlan árnyak útján.
Mogorva lesz, üres és értelmetlen
a hóbaguggolt kis fagyos faház.
[…]
Egy elfelejtett képedet
felakasztom a deszkafalra,
örökmécsest gyújtok elébe…
És csöndesen a küszöbre ülök.
(Leselkedő magány)

[2] Láng Gusztáv: Dsida Jenő. Egy életmű problémái, *Korunk*, 1967/3, 382.

a) *A részvét változatai*

Elsősorban ez a verstípus, ez a hangnem folytatódik a *Nagycsütörtök* című kötetben (1933), majd az *Angyalok citeráján* címűben (1938), de egyre kötöttebb versritmusba, strófaszerkezetekbe illeszkedik. Tárgya egyre határozottabban az egyéni és a kollektív szenvedés lesz. Dsida az előbbiről tudott többet, hitelesebbet mondani. Jancsó Elemér a *Nagycsütörtök* megjelenése utáni Dsida-jellemzésében[3] még az emberek iránti részvétet, együttérzést hiányolta költészetéből, egy harmincegynéhány évvel későbbi tanulmány viszont azokkal száll vitába, akik a szociális részvétet csak Dsida egy szűk pályaszakaszán, éppen a *Nagycsütörtök* idején hajlandók észrevenni.[4] Az utóbbi álláspontnak adhatunk igazat, azzal a megjegyzéssel, hogy a közösségi részvétet, és *csak* azt megszólaltató versei többnyire nem érik el legmagasabb szintjét. Ezekben is lehetőleg egy embert vagy egy eseményt közelít meg, mint például az *Amundsen kortársa* vagy a *Bútorok* című versekben: de az elsőben a kissé sematikus érzésmenet és szerkesztés zavar – melyeket egyébként láthatólag Kosztolányi *Meztelenül*-kötetének vívmányai alapján dolgozott ki a költő –, a másodikban egy már-már a proletárköltészetbe illő, expresszionista módon felépített, szaggatott jelenetsort meglehetősen üres nyelvi virtuozitás ad elő.

Mégis, kétségtelen, hogy a szegények, az élet örömeitől megraboltak iránt folytonos részvétet érzett, csakhogy az önálló feldolgozásoknál esztétikailag meggyőzőbben hat, hogyha e tematika érzelmi részletként, önkéntelen kitérőként bukkan fel egy-egy versében, mint például az *Angyalok citeráján* kötet két elbeszélő szándékú versében, a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* vagy a *Kóborló délután kedves kutyámmal* című költeményekben. A *Tükör előtt*ben, halála évéből való önéletrajzi „lírai regényében" az apa alakja vonja magához mindazt a részvétet, mindazt a szolidaritást, melyet a társadalmi, kollektív szenvedés váltott ki Dsidából. Egyetlen helyzet, egyetlen ellesett mozdulat, ahogyan a háborúból hazatért katonatiszt még egyszer megnézi magát a tükörben díszegyenruhásan, mielőtt „igába tört a gőgös úr-nyak": ez a társadalmi süllyedés, pozícióvesztés Dsida keserűségének, majd programadó buzdításának a forrása.

Nem radikális, tömeges cselekvés az eszménye, nem is egy történelmi egészt, egységet, például a nemzetet vagy egy osztályt akar megragadni. Élete végén, az egyre erősebb politikai nyomás súlya alatt megkísérli versbe foglalni a magyarsághoz fűződő érzelmeit, de az eredmény egy életművétől idegen, retorikájában nagy-

[3] Jancsó Elemér: *Az erdélyi magyar líra tizenöt éve,* Cluj-Kolozsvár, 1934, 100.
[4] Láng: *Dsida,* 385.

hangú, indulatiságában külsőséges, a felszólító-mozgósító beszédhelyzet motivációját tekintve már-már demagóg költemény *(Psalmus Hungaricus).*

b) *Egyéni szenvedés és életélvezet*

A költő szívbetegségének tudatában alkotott. Két utolsó gyűjteményében, de különösen a posztumusz kötetben az alaphangot a halál tudata, a fiatalkori vég perspektívája adja. Verseiben egyre többféle tárgyi elemhez, környezethez kapcsolódik hozzá az én szorongása. Ezt a környezetet, beszédhelyzetet rendszerint mindennapiként, szokásosként idézi fel, s az csak fokozatosan telik meg a szenvedés rendkívüliségével. Egyik legtökéletesebb, legzártabb versében, a *Nagycsütörtök*ben a tárgyszerűen felidézett pályaudvari várakozás szinte észrevétlenül egy laicizált passió állomásává lesz. Az én indulatmenete mintegy rejtve marad, a magányos szenvedés intenzitására a Krisztussal való azonosulás utal. Szerepét, beszédhelyzetét tekintve e vers előzménye volt a már említett *Messze látok* – Dsida korai verse.

A tájban, a felidézett jelenetben eluralkodik a jóslat, a fenyegetés, és többnyire sejtető lezárásban összpontosul. Korábban is élt e módszerrel a költő, mint láttuk, de míg a *Leselkedő magány* verset éppen csak elégikusra hangolja a lezárás, addig az utolsó kötet egyes darabjaiban a váltás élesebb, a sejtetés drámaibb hatású:

[…]
Nem rejt el e vacak világ itt,
Békák közé leguggolok.
A szív elárul, mert világít,
illatoznak a szemgolyók.
Aki él, nem rejtőzhet el.
Jön. Itt van már. Egész közel.
(Elárul, mert világít)

Az elégikus hangnemet drámaibbá színezi a fenyegetettség, a pusztulás perspektívája: ez a versmenet és ezek a verslezárások bizonyos mértékig Radnótira is hathattak.[5] Egyébként is rokon a két költőben a meghitt tárgyak, helyszínek gazdag metaforikája. A *Már hiába nézed* című, ifjúságot búcsúztató Dsida-vers például a *Mint észrevétlenül* című Radnóti-költeményre mutat előre.

[5] Mint Lengyel Balázs emlékezéséből megtudjuk, Radnóti jól ismerte, nagyra becsülte Dsidát. Lengyel Balázs: Dsida Jenő – negyven év távlatából, in *Zöld és arany. Válogatott esszék*, Budapest, Magvető, 1988.

Többnyire részletesen megidézett helyszín vagy cselekvéssor vezeti be a halálfélelem megjelenését, a versmenet rapszódia-jellegű lesz. Ennek híres példája a *Hulló hajszálak elégiája.* Humoros-nosztalgikus meditáció, emelkedett ars poetica, intim, impresszionista látomássor – mindezt folyamatos egymásutánban bontakoztatja ki a költemény. Hasonló szerkezetű a *Február, esti hat óra.* Más versei azonban tömörebbek, szigorúbb menetűek; a kiegyensúlyozott versbeszéd nem tükrözi közvetlenül a rémület lelkiállapotát, hanem termékeny ellentétben van vele. Ilyen *A sötétség verse*, egyik legmegkapóbb alkotása. Az első nyolc sor bevezetése után részletezőn előadott, klasszicisztikusan magyarázó célzatú, kérdésbe foglalt hasonlat következik, mely a vers végéig vezet.

[…]
…Mondd, kissé mártottál-e már
hófehér cukrot barna lébe,
egy feketekávés pohár
keserű, nyirkos éjjelébe?
S figyelted-e: a sűrű lé
mily biztosan, mily sunyi-resten
szivárog, kúszik fölfelé
a kristálytiszta kockatestben?
Így szívódik az éjszaka
beléd is, fölfelé eredve,
az éjszaka, a sír szaga
minden rostodba és eredbe,
mígnem egy lucskos, barna esten
az olvadásig itat át,
hogy édesítsd valamely isten
sötét keserű italát.
(A sötétség verse)

A halál metaforájaként a folyadék és a sötétség képei hatják át, foglalják egységbe a verset. Az alapélményt, a tagolatlan rettegést pedig a tanítás, szemléltető bizonyítás fölényt sugalló beszédhelyzetével adja elő; ebből a feszültségből ered a költemény hatása.

Más verseiben kevesebb képpel, inkább a szenvedés lelki és testi helyzetének lejegyzésével találkozunk. Kettőt érdemes kiemelni, mindkettőt halálos ágyán mondta tollba a költő a feleségének: *Már majdnem elfeledted; Lássuk, vajon itt…* Az előbbi feltűnően kötődik Kosztolányi kései előadásmódjához (Mért jut mind gyakrabban eszedbe? / Épp orvosságodat veszed be, // vagy sietsz az utcán a ködben,

/ amikor a lényedbe döbben.), az utóbbiban antik görög kép és hangulat villan fel, de nem válthat meg a kezdésben és a befejezésben tárgyszerűen leírt szenvedéstől.[6]

Mindezek mellett Dsida költészete elkerüli a tragikumot. Dikciója, formakezelése ugyanis a kifejezés mindenek felett való örömét hirdeti. Ez a vívódás és kétely nélküli esztétikai hit testesül meg önnön költő-létének kultuszában is. Ennek még két lényeges tartalma, életértéke van Dsida önjellemzései szerint: egyrészt az egyetemes részvét képessége, és ezzel összefüggésben az én lehetőségeinek sokszorozása:

Én jártam mindig minden útban,
én szerettem és haragudtam,
én éltem, sírtam, én daloltam
mindenki helyett. Költő voltam.
(Hulló hajszálak elégiája)

Másik értéke a költő-, a *fiatal költő*-létnek a társadalmi kötetlensége. Szelíd anarchizmusa így segíti az életélvezetben, a vitális, a természeti örömök átélésében. Az *Angyalok citeráján* egyik figyelemre méltó verse, a *Harminc év közelében* a szervezett, tárgyakban testesült társadalmi kötöttségek elleni tiltakozását mondja ki. De a „fiatal költőt" a korai halál előérzete nemcsak fenyegeti, hanem fel is szabadítja. Innen e sürgetés, e sietség pátosza, az „átnyargaltuk az életet" értelme, a fiatal költő létének megdicsőítése, melyet a „*Kóborló délután…*" idilljébe sző bele Dsida.

Egyéni szenvedés és életélvezet kettőssége tagolja vallásos élményét is. A keresztényi, katolikus hit egész életművében jelen van, de a versek világában a két élményváltozat különválik. A halálraszánt sors többször is a passió történetébe, helyzetébe állítja önmagát, mint a már idézett *Messze látok…*, majd a *Nagycsütörtök* című versekben. A szenvedő Krisztust meg is szólítja a *Krisztus* című költeményben, s ahogyan a lehető legtermészetesebben játszotta át többször a kínlódó ember képét a kínhalált szenvedő Megváltóéba, éppen olyan közvetlenséggel emberiesíti, laicizálja e versben Krisztust.

Húsvéti ének az üres sziklasír mellett című darabja már átvezet bennünket e vallásos élmény derűs képeihez. Jacopone da Todi *Stabat Mater*ének ritmusát és strófaszerkezetét imitálja ebben, éppen csak egy sorral toldja meg a latin ének strófáit. Az önváddal terhes siratás kifejezésébe beszűrődnek a mennybe emelkedés dekoratív képei, díszes leírása. Az öröm lesz számos transzcendens ihletű versének,

[6] Megragadjuk az alkalmat, hogy a legtöbb Dsida-kiadás (a Kozmoszt is beleértve) két súlyos elírását kijavítsuk ebben a versben. Az első szak utolsó sora nem: „Úr-e a szerelem?", hanem: „Úr-e a szellem?" A második strófa első sora pedig nem ez: „Megkínozva száz hernyófogóval…", hanem ez: „Megkínozva száz harapófogóval…". Mindkét javításra messzemenően feljogosít a szapphói versszakok metruma. A szövegek helyesen is megjelentek, csak nem egy és ugyanazon kiadásban; kötetbe pedig, sajnos, csak e már groteszk torzulások kerültek. Mindezt elsőként Dalos Gábor írta le, ő állította helyre a szövegeket. (*Élet és Irodalom*, 1980. július 12., 9.)

versrészletének legfőbb érzése: nem eksztatikus, hanem naiv, panteisztikus öröm, melyben az egész természet osztozik.

Naiv vallásosság, ha úgy tetszik, naiv panteizmus az, mely legszebb idilljét, a *Kóborló délután kedves kutyámmal*t hatja át. A bukolikus szcenikájú költeményben ember és kutya megértik egymást, a kutya kívánságai, cselekvései az elbeszélő, a fiatal költő céljainak metaforájává lesznek (a macska, melyet a kutya üldöz = a Szépség mint macska, melyet a költő üldöz). Ugyanebbe a versbe prédikáció szövődik: „Tinti fiacskám, hidd el, nincs gonosz ember a földön, / kedvesek, áldottak, szeretők valamennyien ők, csak / éhesek és fene házakban virrasztanak éjjel […]". Láng Gusztáv Assisi Szent Ferenc példáját és hatását látja e költeményben (akinek *Naphimnusz*át Dsida le is fordította): „nem az egyház szentje, hanem az együgyü, népi legendákban élő Szent Ferenc hatott rá".[7]

Vallásossága azonban naivitása mellett jórészt díszítő szerepet tölt be költészetében. Távol áll például a korabeli erdélyi líra jelentős alakjának, Reményik Sándornak komorabb, spirituálisabb, de nehézkesebben előadott vallásos tematikájától. Bár jó néhány Dsida-vers a felemelkedés, a mennybemenés jelenetével zárul *(Hulló hajszálak elégiája, Kóborló délután…, Február, esti hat óra* vagy éppen az égbeli „költőtalálkozót" megjelenítő *A pántos kapukon túl,* a *Tükör előtt* egyik fejezete), nincs ebben a hagyományosan transzcendens mozgásban, tettben semmi eksztázis; impresszionisztikus, dekoratív képsorok ezek, amelyekben népmesei bizalommal dicsőülnek meg a földi élet tárgyai és helyzetei.

Egy esztétikai minőség: a bájos

Dsida hatásának lényegét vizsgálva önkéntelenül egy kényes, nehezen meghatározható esztétikai minőség ötlik eszünkbe: a „bájos" kategóriája. Könnyedség, természetesség, meghittség: e szavakkal részletezhetjük, de sokkal többet még nem tudunk meg róla. Pedig Dsida igazi sajátossága ebben van, sőt ebben bizonyos fokú idegensége, időszerűtlensége a 20. századi lírai fejlődésben. Tudta ő jól, hogy kitől kell elhatárolnia magát, kitől kell „félnie":

> […] Jaj, ha hallaná Ady!
>
> Az ő tusázó, véres szellemének
> hatása, hogy a játszi hangulat
> megvetve bujdosik a magyar ének
> berkeiben és többé nem mulat.
> *(Tarka-Barka strófák)*

[7] Láng: *Dsida*, 386–387.

Látszólag a *Nyugat* nagy nemzedékének többi költőjéhez, különösen Kosztolányihoz áll igazán közel. Egy-két versében Kosztolányi nyílt követésére figyelhetünk föl, s a *Tükör előtt* említett fejezetében Dsida őt választja vezetőül a hajdanvolt nagy költők égi birodalmában. A verselésben, rímelésben bujkáló játékosság valóban áthatja mindkét költői életművet, s közös lírai értékrendjükben az életkultusz, életélvezet is, amelyet a fenyegetettség nyomása alatt hirdetnek mindketten. Még lényegesebbek azonban gyökeresen különböző vonásaik. Kosztolányi számára a semmi a transzcendencia, annak ellenére valósul meg az esztétikum értéke; verseiben kifejezés és élmény, akusztikus, illetve gondolati-szcenikai réteg komplexebb, termékenyebb, feszültséget teremtő kapcsolata jön létre. Még nagyobb a különbség Dsida és a kortárs magyarországi líra jellegzetes alkotói között, akiket a „líra halálá"-nak eszméje a húszas évek végétől valamiképpen befolyásolt: ez a gond Dsidát meg sem érintette.

Kíséreljük meg két tényezőben, lírai módszerben meghatározni, mi adja a Dsida-költészet „báj"-át. Mindenekelőtt hasonlat- és metaforakincse, amelynek anyaga pozitívan értékelt, meghitt tárgyakból, helyzetekből származik. Ezenfelül emelkedettnek és banálisnak az összekapcsolása, amikor – ellentétben néhány korai kísérletével – nem az emelkedettet rántja le a banálishoz, hanem a banális emelkedik a pátoszhoz, megőrizve meghitt tartalmait:

A tavasz vágy, mi régi költőt
annyi epedő dallal töltött,
hirdetvén, új rügy, új kacaj lesz;
nekem valami égi hajszesz.
(Hulló hajszálak elégiája)

Hasonló szerepet kap a macskaüldözés metaforája a *Kóborló délután…* végén: egyre magasztosabb, egyre ihletettebb lesz a szöveg, a sietős életélvezet himnusza, hogy aztán egyetlen kijelentés erejéig visszatérjen a konkrét, meglehetősen pátosztalan jelenethez:

Ifjan tértünk színed elé, örök isteni Felség,
Átnyargaltuk az életet. És megfogtuk a macskát!

A „bájos" megjelenésében a műalkotás külső rétegei jutnak előnyhöz – állítja egy huszadik századi esztétika.[8] Való igaz: Dsida utolsó kötetében kivételes a versformák, a hangzás jelentősége. Kevés nagy hagyományú nyugat-európai vagy antik mérték, szakaszforma akad, melyet ő ne használna fel, Viola-idillje pedig a versformák valóságos tűzijátéka. Ezek a kötött alakzatok egyúttal meg is határozzák egy-egy

[8] Nicolai Hartmann: *Esztétika*, Budapest, Magyar Helikon, 1977, 610–613.

vers egyéniségét, hangvételét, érzésmenetét. Ritka kivétel a 20. századi lírában élménytartalomnak és kifejezéskészletnek ez az eleve adott, klasszicisztikus harmóniája. Ritmusai szabályosak, akusztikus és értelmi egység rendszerint összeforr, a rímek igen tiszták, többnyire lekerekítenek, beteljesítenek egy sort. Semmi viszály tehát a kifejezésben, csak szavaknak és szókapcsolatoknak az a leheletnyi alkalmazkodása a mintaszerű versmértékhez, mely a formai virtuozitás legfőbb örömét adja.

Maradandó értéke e költészetnek mégiscsak az, hogy a kifejezés harmóniája szembekerült az élet tragédiájával. A „szembekerül" ige képi tartalma persze pontatlan – ugyanez a harmónia fel tudta fogni, be tudta fogadni a szétziláló szenvedést. Az életöröm mellett a megnyilatkozás öröme is segítségére volt Dsida Jenőnek rövid életében, s mindkettőnek pátoszt adott a sietség, a halál sürgetése. S ha ehhez a biográfiai kontextushoz mérjük a „bájos"-t, melyet Dsida költészetében fölleltünk, még vitába is szállhatunk az idézett gondolkodóval, aki szerint ez az esztétikai minőség kizárja a fenségest.

• *Irodalomtörténet,* 14/64. évf., 1982/1, 81–94.

IRÓNIA ÉS ÍTÉLET

Illyés Gyula: A kacsalábonforgó vár *elemzése*
[1982]

1.

A vers olyan időpontban jelent meg először, amelyben a költőjétől is képviselt mozgalom a legegységesebben, leghathatósabban lépett föl a magyar társadalmi életben. Illyés a *Nyugat* 1937. márciusi számában tette közzé *A kacsalábonforgó vár* című hosszabb költeményét; s éppen március 15-én alakult meg a Márciusi Front, melyben a népi írók különböző irányzatai alapvető társadalmi céljaik érdekében léptek fel, hogy a félfeudális társadalmi berendezkedés, az antidemokratikus politikai rend megváltoztatását követeljék. Ezúttal sem kívántak párttá szerveződni, vállalkozásukat továbbra is szellemi mozgalomnak tartották, de az íróik úgy érezték, hogy korábban megkezdett társadalomleíró és -elemző tevékenységük a politikai gyakorlatra is hatással lehet. A Márciusi Frontot támogatták olyan baloldali szellemi körök is, melyek egyébként távol álltak a népiek felfogásától, programjától. Kedvező történelmi pillanat volt tehát 1937 Illyés Gyula számára is: a *Magyarok* márciusi jegyzetében a megfigyelő hangján, de egyszersmind a résztvevő örömével számol be a

múzeumkerti gyűlésről. Még ha elégedetlen is a magyar köztudattal, mely az írótól várná a társadalom bajainak orvoslását, az egész cikkből a népi íróknak az irodalom társadalmi hatásába vetett bizalma csendül ki.

E mozgalmas, távlattal bíztató időszakban született *A kacsalábonforgó vár*. A társadalmi tematikájú népi líra felvirágzásának ideje volt ez, a vers ehhez az áramlathoz tartozott. Illyés műve azonban eszközeinek sokrétű, feszültséget teremtő egységével magában álló teljesítmény. Problematikusabb társadalmi és lelki, lelkiismereti helyzetre utal, mint keletkezése idejéből következtethetnénk. A forradalmi költészet hagyományos módszereit rendre fölhasználja, de folyvást ellenpontozza őket, hogy a vers egyúttal a beszélő belső konfliktusát, érzésmenetének ambivalenciáját is jelezze: a leírásban mindenekelőtt ezekre a termékeny ellentmondásokra figyelünk.

2.

A kacsalábonforgó vár kezdete mintha történetet indítana: „Vidékről érkeztem előző este." A vers bizonyos mértékig be is teljesíti e várakozást: fokozatos cselekvéssort követ végig. A cselekvő azonban nem harmadik személy, hanem maga a vers énje: a költemény így távolodik el attól a modernre hangolt életképtől, mely korábban az Illyés-líra alaptípusa volt. A hangsúly ezúttal inkább vallomás és megfigyelés folyamatára, az én magatartására esik, mint valamely külső cselekményre.

A cselekvő tehát maga a beszélő: cselekvését pedig mindenestül *mozgásban* határozhatjuk meg. Útra indul, s utat jár be a vers végéig. Az utazás hagyományos cselekvéstípus az irodalomban: jelentése, jelképi utalásai révén számos típusra osztható. Illyés versében a fölfedező út sajátosságai bontakoznak ki: csakhogy a fölfedezés itt nem földrajzi térben, hanem a társadalom képletes terében zajlik. Ezek a vázlatos meghatározások már a költemény közelebbi irodalomtörténeti hátterét is megvilágítják. Arra a műfajra utal vissza a vers, mely a társadalomnak a művelt köztudat számára ismeretlen rétegeit, színhelyeit írja le: a harmincas évek második felében elterjedő szociográfiára. Egy évvel korábban jelent meg a *Puszták népe*, az a remekmű, amely ezt a tematikát összekapcsolta az én fejlődésrajzával, s a cseléd-világot mindvégig az összetartozás érzésével jellemezte, de nézőpontja a kívülállóé volt, aki a jelenben már elszakadt a pusztától. A versben megfordul színtér és háttér, tárgy és nézőpont viszonya. Itt a felső osztályok alakjait írja le, a gazdagság színterét járja be; a háttér viszont a puszta, a látottakat a beszélő folyvást a szegények állapotához viszonyítja. A megismerés irányának ez az eltérése persze a döntő különbségből, epikus szociográfia és lírai költemény különbségéből fakad.

A kacsalábonforgó vár megjeleníti az utazás s az emlékek színterét egyaránt. „Lent" és „fönt" ellentéte határozza meg a vers látványvilágát. Lentről, a puszta síkjáról érkezik a vers hőse, s a beszéd folyamán újra meg újra, szinonim állításokkal

emlékeztet az emelkedésre: „könnyeden / hát fölsiklottunk a hegy hátán". „Ahogy emelkedtünk, a levegő / mind hűvösebb lett / s mind ritkább a por / és egyre barnábbak az orcák." A fenti világ, a „(mondjuk, olyan mindegy)" Rácdomb, illetve az utalásokban felidézett puszta társadalmi osztályok, osztálycsoportok képviselője lesz; mindkettő metonimikusan magába sűríti lakóinak életét. A húszas-harmincas évek társadalmi tematikájú lírájában gyakran tűnnek föl ilyen jellegzetes színterek: leírható tárgyi részletből indul a vers, hogy kibontakozhassék az egyéni indulat, a forradalmi felhívás. Szabó Lőrinc *Grand Hotel Miramonti*ja (1926), Erdélyi József *Lovaspóló a Vérmezőn*je (1937), s magának Illyésnek oly híres verse, a *Nem menekülhetsz* (1934) az ilyen színtérütköztetés példái. Szabó Lőrinc „sárbasüllyedt síkok felett" emelkedő csodapalotája, mely erőt, vért szív a lenti világból, képi megjelenítésében mindenképp előzménye Illyés versének; az Erdélyi-költemény a luxusjáték színterével, szokásaival szembesíti a vers szintén szereplőként kezelt beszélőjét; a *Nem menekülhetsz*ben ismét a világ „költői szintjén" utazó hős eszmél rá az „alatta békétlen dohogó" hajógépház emberi sorsaira. Emlékeztessünk még egy műre, ezúttal regényre: Németh László a *Bűn*ben (1936) a Rózsadomb villái közé vezeti napszámos hősét: ahogy a falusi fiú szerencsét próbál, az ő kiszolgáltatottsága, a háziura lelkiismerete egy társadalmilag kivételezett rétegről mond ítéletet.

Illyés költeménye tehát a társadalomábrázolásnak oly módszerét választja, melylyel a korban a legkülönbözőbb alkotók is éltek: a vers azonban, egészét tekintve, tökéletesen egyedivé lesz, többek közt éppen azzal, hogy más, régibb hagyományokra is utal.

A vers kezdetben a vidék látványait, körülményeit idézi föl, első szakasza mintha Illyés néhány korábbi versét folytatná, epikus hangütésével, részletező környezetrajzával, egyenletes lélegzetvételével: de egy váratlan váltás egyszerre pendíti meg a költemény érzelmi és verselési hangnemét: „de hisz már oly gyakorta szóltam / róla – / mit emlegessem egyre a hazámat". Az önmagát félbeszakító gesztus egyszersmind a verssorok és -szakok kötetlenebb sorozatát indítja meg.

Ezután a tárgyi ábrázolás, az út leírása metaforikus elemekkel gazdagodik. Nem elégszik meg tehát Illyés a táj, a környezet emberi sorsot tükröző funkciójával, a tájat még hasonlatokkal is megnevezi: „Mintha a lenti sík poklaiból / modern török mennyország / körein szálltunk volna egyre feljebb. // Vagy – szétnézve a kilátónál – / olyan volt ez, mint a varázslak, / mit csak a magyar s a vogul népmese ismer / tán még egy ázsiai isten / iszonyu vagy boldog lakának: / mint a Kacsalábonforgó Vár." Amit itt hasonlatban fejt ki a beszélő, azt a vers lezárásakor már metaforaként kezeli, „ősposvány" és a „ragyogó csoda ezernyi tornya" kerül szembe egymással. E képi megfelelések sajátosan befolyásolják a költői dikciót, a frazeológia keltette asszociációkat. A költemény ugyanis egyfelől a közvetlen *tudósítás*, a *naplószerű följegyzés* nyelvi eszközeivel, egyértelműségével él, (ezt jelenti a szociografikus indíttatás), másfelől viszont a beszélő a *mesemondó* attitűdjét veszi fel. Ezzel az eljárással különös módon távolítja a köz-

vetlen átéléstől anyagát. De magában a mesemondásban is kiépül ez a kettősség. Egyrészt ugyan önkéntelenül használja a mesék szókincsét, fordulatait: „Hát néztem itten / e tündér népet", másrészt minduntalan reflektál a mese fölhasználására, megmagyarázza eredetét, s ekképp még a mesemondással szemben is distanciát tart; idéztük már a cím valóságos történeti magyarázatát a vers szövegéből, de ez a tudatosított mesemondás a zárórészben is feltűnik: „ha egyszer a mocsár feltámad, / vagy feltámadna / lerontani e ragyogó csodának / nagy tengelyét, ezernyi tornyát / s úgy, mint a mesék azt is előírják, / hogy »fű nem nő«: s »kő kövön nem marad« –:".

Nemcsak tudósítás és mesemondás nyelvi és lélektani jegyei kerülnek szembe egymással. Ahogy a lírai hős szeme az alkonyodó hegy képeivel ismerkedik, ahogy a gyors látványokat, a szubjektív reflexióit egyként lejegyzi, egyre-másra ütköznek patetikusan előadott részek egy-egy banális megjegyzéssel. A pátosz kétszeresen is ironizált, hiszen nemegyszer kirívóan utal egy érvényét vesztett, múlt századi költői „fentebb stíl"-re, hogy aztán egy banális, tárgyszerű zárlat semlegesítse hatását: „ezt a kerek gyönyörüséget / az élő édent, melynek csúcshegyében / a villanyláng több fényt vet, / mint például egész Tolna-megyében". „Holdfény-árnyékán a falombnak / s a padokon halk párok andalogtak, / hogy így mondjuk"; „Óh költő, keresd a csodát! / […] / mely szemnek, szívnek élvet ád / […] / e boldog nép között például egy kanászt". (Néhol még a rím is az ironikus szerkesztés szolgálatába áll: a „kanász" válaszríme „hűs, ananász" lesz.)

A kacsalábonforgó vár szerkezete egészében is leírás és kommentár egymásutánjára épül: különböző hangvételű részek mellérendelő viszonyára. A szerkezet tehát rapszódiás; teret enged a váratlanságnak, a beszélő látszólag céltalan nézelődését képezi le, melyet meg-megszakít az értelmezés, az önmegszólítás.

A leíró részletek szembetűnően különböznek Illyés első köteteinek, majd három epikus költeményének (*Három öreg*, 1931; *Ifjúság*, 1932; *Hősökről beszélek*, 1933) táj- és helyzetleírásaitól. A korábbi művek alapján pozitívra hangolt, a beszélőtől helyeselt világot részleteztek: még lázadó indulatához is a leírt környezetből talál szövetségest a költő, akár egy tájrészletben, akár egy emberalakban. *A kacsalábonforgó vár* beszélője viszont idegenül áll szemben a látottakkal. A teniszező lányok, a szivarozó pizsamás úr, a vendéglőben vacsorázók, az álhírlapírók, az újságfejedelem, az ünnepelt színpadi szerző, a nejét áruló dzsentri alakjában a felső társadalmi rétegek erősen típusszerű vonásait ragadja meg a beszélő: mégpedig nemegyszer utalva a róluk már kialakult, közkeletű képre: „egy pizsamás urat, / ki hátradőlve, szivarral, kövéren / pontosan úgy ült, / […] /, akár egy kommunista gúnyplakáton"; „Sátor […] / alatt az erről híres »dzsentri« / nejét árulta itt is". A leírás funkciója átalakul: pillanatképekre osztott társadalmi szatírává lesz.

A szatirikusan láttatott világot, a „fent" világát, folyvást a „lenti" emlékek ellenpontozzák. A beszélő, a megfigyelő az, aki mindkét szféra ismerőjeként a látott környezetet a láthatatlan nevében vonja kérdőre. Folyton a hiányzóra figyelmeztet.

„Ezért ötlött eszembe nyilván / nézdelve a jegyet kezemben / már bent a hegyvasúti padkán: / ha egy parasztfiúnak is tán / kedve támadna e kis utazásra, / csak a jegyért egy álló napig ásna. / Mert nálunk hetven fillér most a napszám." Ez az adatközlés, mely, íme, ebben a versben tökéletes lírai közléssé válik, lélektani- és jelentésfunkcióval látja el az ironikus ellenpontozó szerkesztést, melyről a költői nyelv szempontjából szóltunk. A beszélő úgy tesz, mintha ámulna a gazdagságon, pompán, mely elébe tárul: dicsérete azonban ironikus dicséret, melyet a nyomor, az éhség emlékei, mint tárgyszerű jelenségek tagolnak.

A szembesítés, a két világ ütköztetése azonban nem veszi föl az indulatközlés nyílt, explicit jegyeit. Már magában a részletek egyenrangú egymás mellé helyezésében bizonyos mérséklő szándék működik. Vajon honnan e vers előadásmódjának ironikus fölénye, tartózkodása, mely a vérlázító tényeket is mintegy távoltarja a kínálkozó, közvetlen indulati választól?

Feltűnő ez az előadásmód, ritka kivétel a mozgósító célú, a forradalmi költészet hagyományában, melyre egyébként többször rá is játszik *A kacsalábonforgó vár* szövege. Már a helyszínek metonimikus utalása szegényekre és gazdagokra, a két „véglet" értékválasztást eredményező szembeállítása is a népiességből eredő forradalmi szándékú költészet eljárása volt: a magyar költészetből Petőfi *Palota és kunyhó* című versére gondolhatunk. Az a képi megjelenítés is e hagyományra vall, amellyel a térben elkülönült társadalmi osztályokat összekapcsolja, amellyel – ismét metonimikusan – ábrázolja, megfoghatóvá teszi a kizsákmányolást. Emeljük ki a „bűnös lakoma" motívumát. Álljon itt egymás mellett Illyés versének egy részlete, majd egy strófa Victor Hugo költeményéből, a *Vidám élet*ből *(Joyeuse vie),* mely a szociális indulatú *Fenyítések* című kötet darabja (1853):

A kert előtt, ahol hát eszerint
naponta egy hidat, kórházat
ropogtat s nyal szét e bájos, vidám had
és harmincezer halvaszületett
kisded jövőjét […].
(Illyés)

Saint-Cloudban szedi a margarétát s a jázmint,
langy szélben meztelen fehér vállal cicázik
a kegyencnő-sereg,
s a lakomán, ahol ezernyi gyertya lángol,
mind egy-egy csecsemőt eszik meg szép gyöngyfogával,
egy élő gyermeket!

(V. Hugo – Lator László fordítása)

Végül mindenfajta forradalmi líra beszédbeli és szerkezeti pozitív tartalmú jövendölés és szerkezeti sajátsága a prófécia, mely Illyés versében ugyancsak lényegi szerephez jut. De éppen a zárórész világít rá az egész verset átható irónia okára, alapjára: a költői énre.

A mese fölhasználásával kapcsolatban láttuk: *A kacsalábonforgó vár*ban nagyon fontos a reflexiós elem, a tudatosítás. A kommentároknak is csak egyik funkciója a pompázatos leírásokkal szembeállított tényközlés: másfelől a költői én reflexióit, önreflexióit tartalmazzák. A beszélőt a leírt világban, a leírt állapotban is a működés, az ok-okozati viszonyok érdeklik, de immár tulajdon érzelmeit is figyeli. Ahogy Halász Gábor írta a *Rend a romokban* kötetről, melyben a vers megjelent: „az egy tömbből faragott indulatok után váratlan, de szükségszerű lelki hasadással most már figyeli önmagát, leméri gesztusait, szerepét, reakcióját a világra".[1] Ez a figyelem különös módon tükröződik a beszélő önjellemzésében: abban, hogy itt most nyíltan *költőként* lép be a vers világába. Ez az önmeghatározás ismét csak ironikus távolításnak, a nyílt indulat megtagadásának eszköze. A vers tárgyává lesz ugyanis maga az alkotófolyamat, a látványokat a *költő* egyfajta „művészi" nézőpontból értékeli.

igy tünődtem átmenőben,
lábbal taposva szinte a konok
csikorgó anyagot, mert én a versben
mindig az ilyen nyers valót kerestem,
remélve, egyszer mégis felragyog!
Egy heti napszám egy vacsora itt
gondoltam szakszerün hát s már-már lelkesülve
képzeltem el sok finom csöveknek
szivattyúit és hajszálereit
amelyek mindezt, mert hisz nincs fölösleg
felhozzák – sokszor
áttörve, gyúrva, fölfőzve-lehütve –
azoktól
kik nálunk most a nyálukat nyelik.

Később is:

Óh, költő keresd a csodát!
A rendkivülit, a szokatlant,
mely szemnek, szivnek élvet ád…

[1] Halász Gábor: Az új Illyés, in Véber Károly (szerk.): *Halász Gábor válogatott írásai*, Budapest, Magvető, 1959, 393–394.

Majd:

oly egyformák
voltak valahogy a sokféle orcák,
hogy, mondom, a müvészet rajongóját,
zavarta szinte már a hasonlóság.

Az indulat ironikus leplezése, halogatása ez is: művészi sikerbe vagy kudarcba játszani át a lázító valóságot. Nem szabadjára eresztett, inkább önkínzó, meghasonlott indulat rejtezik ezekben a sorokban; hiszen ami a *költőnek* ihletadó alkalom, alkotói öröm, az a lelkiismeret számára a legfájdalmasabb tudás. (Hasonló önkínzó alapossággal kérdezi ki úri ismerőseit a béreslányok nemi kiszolgáltatottságáról a *Puszták népe* elbeszélője.) A költőszerep így szintén irónia tárgya lesz.

A lírai hős önértékelésében a végső szót a zárórész mondja ki. A költemény hatalmas befejező mondata – mely értelmi egységét tekintve csakugyan egy mondat, bár alakilag két mondatra oszlik –, összefoglal és a jövőre utal egyszerre: mint mondtuk, a forradalmi költészet próféciájának szerepét tölti be. De itteni funkciója ennél gazdagabb: önértékelés és társadalmi jövőkép, részletező előadásmód és célbafutó fokozás forr össze benne.

A versben sokrétűen felhasznált irónia a zárórészben végképp a beszélő, a lírai hős ellen fordul. Immár nemcsak a *költőről* van szó: a személy társadalmi szerepe lesz az önironikus ítélet tárgya:

s szelíden
mert indulat már rég nincsen e szivben,
csupán alázat s szolga-bölcseség –
mert e kebelhez
nem férhet izgató, irigy szó,
ismernek, békés vagyok, engedelmes
s oly türelmes, hogy az már arcpirító –

nem itélem, csak nézem a világot –

magam is gazdag
vagyok, vagy annak
is tarthat, ki nem falhat kalácsot;
naponta eszem s ágyban hálok.

Ez a szerep, pontosabban a szerepnek ez az önkorlátozó tudomásulvétele állta útját az egész vers folyamatán a közvetlenül kirobbanó indulatnak. De ez az önkorlátozás egyben fölény is. Az önirónia révén saját szerepének, saját társadalmi „beosztásának"

is fölébe emelkedhet a hős: elmondhatja a saját jövendölését. A következő s a záró szakaszt retorikailag a *késleltetés* jellemzi: például hosszan részletezi a körülményeket, előbb kimondja, majd feltételes módba teszi a jövendő eseményt: „ha egyszer a mocsár feltámad, / vagy feltámadna". A dikció továbbra is erős értelmi kontrollra utal. Mégis: e két szakasz hatalmas fokozás, mely ezúttal konklúzióra tör: kitágul a tér s az idő, az eddig negatív meseképzetek meghozzák pozitív megoldásukat: („fű nem nő", „kő kövön nem marad"). S mindenfajta külön kifejtett ítélkezés nélkül pusztán a „tanúságtevő" hangjában, fölényében benne van az ítélet:

én akkor is majd hallgatag
csak félreállok,
hogy midőn már minden letünt
sorban
még higgadtabban, tárgyilagosabban
tanuságot
tegyek, mint folyt az életünk
e történet-előtti korban.

A forradalmi perspektívában rejlő felhívó erőt folyvást ellenpontozza az én tárgyilagossága. Ezt a feszültséget kelti az utolsó sor is. Ez ugyanis az egyetlen, immár nem ironikus minősítés a vers kijelentései között: „e történet előtti korban". Bár a költemény szerepet betöltő énje korábban kifejezetten lemondott az ítélkezésről („nem itélem, csak nézem a világot"), a zárósor mégis explicit ítélet, s visszamenőleg még élesebben ítélkezőre hangolja az egész költeményt. De ez az ítélet már értelmi ítélet: a gondolkodás rendszeralkotó fölényét sugallja. Jelzős szerkezetét Illyés már szóról-szóra használta a harmincas évek elején Fábry Zoltánnak írott levelében: a kifejezést Marxtól vette.[2] A „történelem előtti kort" zárja le *A kacsalábonforgó vár* próféciájának ideje.

3.

A kacsalábonforgó vár kettős konfliktust tartalmaz: költője szemben áll a társadalmi állapotokkal, de meghasonlott saját társadalmi pozíciójával, szerepével is. Ez a kettősség magyarázza a forradalmi vers e ritka változatának iróniáját, a beszélő hős hangsúlyozott távolmaradását, kívülállását a jelenben is, a jövőbeli harcban is.

Hogyan lehet képviselni a népet a szellemi, az irodalmi életben, a felsőbb osztályok között? – ez a kérdés lappang az immár beérkezett, a társadalomba integrált

[2] Idézi Béládi Miklós: A költő felel, in uő (szerk.): *Érintkezési pontok*, Budapest, Szépirodalmi, 1974, 271.

költő ez időben, főként 1935 és 1937 között írt sorai mögött, versben prózában egyaránt.[3] Megküzd saját szerepével, s közben elutasítja a kényelmesebb lehetőségeket; nem lép föl „romlatlan" népfiként, aki még most is a pusztai szemével látja a világot, de egy pillanatra sem tud, s nem is akar elszabadulni a szegények, a „lentiek" gondjától, ennek benső átélésétől. Vizsgálódó szeme a társadalom szerkezetét, de önnön társadalmi helyét is kutatja. Ezért tolul föl verseiben a lelkiismeretvizsgálat, az önvád. A *Rend a romokban* kötet egyik alaphangja, verseinek legfőbb érzelmi minősége ez (vö.: *Örökség*, *Szótfogadok*). Az önvád értékrendszere, célja, konklúziója azonban mindig világos: iróniája is csak vallott értékeinek, a szegénységgel vállalt szolidaritásnak megerősítésére szolgál. Így torkollhat *A kacsalábonforgó vár* is a megtisztító jövő képsorába.

A költemény pszichológiai hatáselemeit tekintve is Illyés e korszakának reprezentatív darabja. *A Rend a romokban* látványalakítására általában is jellemző a távolítás gesztusa, érzésmenetére pedig a közvetlen indulatiság megzabolázása. Illyés korábban nem építette versét a lélek végletes indulataira: eredendő költői törekvése a környező világ számbavétele volt. Szociális indulata mégis nyíltan felszínre tört, ha csak egyetlen kijelentésben, egyetlen látványelemben is. E néhány évben viszont a leplezett indulat eszközeivel él: a szenvtelen tényközlés, vagy az ironizáló, tárgyát távolító előadásmód inkább utal a mélyén munkáló, motiváló indulatra, mintsem nyíltan föltárná, a kompozíciót, a dikciót meghatározó erővé avatná. Ez az eljárás, amely egyben a befogadóra bízza a rejtett minőség feldolgozását, a mű felrázó ereje. A *Puszták népe* volt ennek az alkotásmódnak, hatásfoknak remekmű példája.

A kacsalábonforgó vár irodalmi művek egy bizonyos sorába illeszkedik, de egyúttal önálló, előzményeitől független alkotás. Láttuk: őrzi azt a tárgyiasságot, azt a jelenetszerűséget, mely a húszas, harmincas évek magyar lírájának szociális darabjaira oly jellemző. De hogy az említett három versre utaljunk: Szabó Lőrinc verse a Grand Hotelről a személytelen döbbenet lázas, expresszionisztikus monológja, Erdélyi *Lovaspólój*a társadalmi szatíra és didaktikusság sematikusabb elegye, s magának Illyésnek korábbi versében, a *Nem menekülhetsz*ben, az önvád, a benső vita explicit lesz, megszakíthatatlan fokozás végén ér céljához. *A kacsalábonforgó vár* mindegyiktől különbözik: ironikus környezetrajz és önszemlélet, a tárgy tudatos eltávolítása, az indulat leplezett közlése útján lesz a harmincas évek második felének kiemelkedő forradalmi versévé.

• *Ezredvég. Irodalmi magazin,* Szeged, ELTE Közművelődési Titkársága, 1982, 17–28.

[3] Lásd Lackó Miklós: A megrendítő rögeszme, in Béládi Miklós (szerk.): *Érintkezési pontok,* Budapest, Szépirodalmi, 1974, 123–156.

AZ ÁTMENETISÉG ALAKZATAI

Nemes Nagy Ágnes két prózaverse
[1983]

A prózavers lehetőségei (1)

„A prózaversszerzők *előbb* mind verset írtak" – állítja e ritkán tárgyalt műforma egyik hazai ismertetője.[1] Ez a sorrend, a prózaköltemények ez az „után"-helyzete az egyéni életműveken belül persze elsősorban megjelenésekor, felbukkanásakor volt sokatmondó: a 19. század második felében, akkor is főképp francia költők életművében. Baudelaire vagy Rimbaud csakugyan akkor nyúltak a prózavershez, amikor már kimunkálták a maguk sajátos kötött versét. Számukra ugrás, éles váltás volt ez az új, szerepét és poétikai lehetőségeit még ki nem próbált kifejezésmód. De a szabadvers szélesebb elterjedése idején, mely jórészt a mi korunkig is tart, már nem látszott felszabadító kalandnak a prózavers, hiszen a kötött versalakok már eleve fellazultak. Szabad- és prózavers között persze éppúgy minőségi az ugrás, még ha nem is oly látványos, mint kötött vers és prózavers között. A prózaverset *mindenfajta* általánosabb értelemben kötött verstől mélyen megkülönbözteti, hogy sorai nem meghatározott, lezárt, rendszeresen visszatérő egységek; határaik és egymásutánjuk éppúgy esetlegesek, mint a prózában.

Nemes Nagy Ágnes lírájában újból mély is, látványos is a váltás. Megint a minden ízében kidolgozott, egyéni használatúvá tett kötött vers *után* fordult egy költő a prózavershez. Kötött vers: több értelemben is döntő meghatározása ennek az életműnek. E pillanatban a szűkebb, verstani jellemzésre szorítkozhatunk. A Nemes Nagy-líra verstani alapja a jambikus sor, sorkapcsolatait rendszerint a félrím jelöli ki. Ez a stilizálatlannak ható, valójában a végsőkig rendezett „újholdas" verselés összefonódott e líra hangnemével, kijelölte jellegzetes frazeológiai egységeit: tárgyszerűségében is mindig emelkedett a dikció; a kijelentés, méghozzá a tárgyát élesen elhatároló kijelentés pedig csak kevés elemű szókapcsolatot tűr a verssorban. Noha a magyar jambikus verselés 20. századi, főként a húszas évektől jellegzetes „lazításának" lehetőségeit rendre kiaknázza, azért enjambement-nal, különösen annak Szabó Lőrinc-i éles válfajával alig-alig él; a sorok akusztikai és értelmi egységek újra, ez is a dikció számára oly fontos *tagolás* egyik eszköze.

Visszatekintve persze látjuk már az átmenetet is, azt, hogy mi készítette, készíthette elő a prózaversek megjelenését. Ez az átmenet a szabadvers, ahogyan a *Napforduló* (1969) című kötetben feltűnik. De Nemes Nagy Ágnes szabadverse kötött

[1] Szabó Anna: A prózavers kérdése a francia szakirodalomban, *Filológiai Közlöny,* 1980/1, 77.

verseiből nő ki, dominánsa továbbra is a jambikus lüktetés, s időnként, a szöveg érzelmi csúcspontjain, összefoglaló lírai meghatározásokban felhangzik a rím is (például az *Ekhnáton*-ciklus két hosszabb darabja, *Ekhnáton éjszakája* és *Ekhnáton az égben; Szobrok; Négy kocka; De nézni* stb.). És döntő a versbeszéd folytonossága. Nemes Nagy hangneme továbbra is, szabadverseiben is tárgyilagos, megnevező s egyúttal emelkedett, stíluskészlete homogén, versszerkezete következetes, konklúzióra törő.

Színhely és értelmező

Annál meglepőbb ezek után, hogy prózaverseket ír. Ennek a szövegtípusnak ugyanis inkább negatív meghatározásai vannak: nem kötött, nem versszerű, nem tisztán lírai stb. Valamiképpen köztes műalak, amely egyszersmind különböző műnemeket is hajlamos összekötni: hagyományához máris hozzátartozik az epikum jelenléte. Éppen ezek a vonások látszottak legtávolabb állni a költő művészetétől. Miért fordult hát vajon a prózavershez, mit nyújtott költői alkatának a prózavers, és mit adott hozzá ő e határozatlan műalak lehetőségeihez?

Nemes Nagy Ágnes életművében a hetvenes évek elejétől számítható lírai korszak reprezentatív műveinek tartjuk a prózaverseket, különösképpen hármat: *Egy pályaudvar átalakítása* (1973), *Az utca arányai* (1974), *Villamos-végállomás* (1981).[2] Ez az írás az elsőt meg az utolsót igyekszik összefüggéseik révén szemügyre venni. Ha most röviden meghatározzuk ez összefüggéseket, egyúttal a további elemzés alapját és csomópontjait is megjelöltük.

E művek sajátosságát, csoportjellegét mindenekelőtt a szcenika adja. A szövegek fő tárgyi összefüggése: *színhely* és *értelmező.* Egy pályaudvar, egy villamosvégállomás a színhely, amely fokozatosan és kizárólag az értelmező tekintet számára bontja ki jelentését. Az értelmező nem epikus módon, nem is lírailag szubjektív módon vesz részt a folyamatban: funkciója csakis a tárgyi világ meghatározása, méghozzá nem hideg, utólagos regisztrálás, hanem folytonos érzelmi részvétel, együttlét útján. Megnevezés, képi létrehozás, illetőleg ezek pszichikai, indulati tükröződése tehát egyszerre, együtt létezik a versben. Persze ez a vázlatos jellemzés még mindig inkább Nemes Nagy Ágnes *egész* költészetét tartotta szem előtt, mintsem a prózaversek sajátosságait. Egy lépéssel közelebb juthatunk ezekhez, ha a két színhely banalitására utalunk, bár ilyen látványokkal korábbi versekben is él. De másféle e két közlekedési terep banalitása. Először is nem ütközik általánosabb, „örökebb" tárgyi összefüggéssel, lírai anakronizmusként feszültséget keltve, mint az *Ekhnáton az égben* mennybéli sínpárja, nem is részletmozzanat, mint például a *Fenyő*ben futó

[2] A verseket a következő kiadásból idézzük: Nemes Nagy Ágnes: *A Föld emlékei. Összegyűjtött versek,* Budapest, Magvető, 1986.

„paleolit távirat". Nem; a prózaversekben a színhely banalitásáról és *csak* erről van szó, az értelmező csakis ezzel szembesül. Ez az alapminőség egyúttal az értelmező *nyelvi magatartását* is meghatározza.

A harmadik fontos közös sajátság az *idő* kitüntetett szerepe a két prózaversben. (Elsősorban ennek hiánya indokolja, hogy *Az utca arányai*t csak utalásszerűen emlegeti a jelen elemzés.) Az időviszonyokat pedig az ismétlések és a metaforika világíthatja meg.

Az értelmező jelenléte: stilisztikai rétegzettség és elliptikus meghatározás

Milyen is az értelmező nyelvi magatartása? Szerepe a látványadás és a látvány magyarázata egyszerre – mondottuk. De a Nemes Nagy-líra korábbi jellemzőihez képest előtérbe jut maga az értelmezés mint folyamat, és mint a nyelvi megközelítés változatossága.

A korábbi, a kötött versek beszélője mindenekelőtt kijelentésekben, egyszeri, átmenetek nélküli megnevezésekben nyilatkozott meg. „A kék. A zöld. A folyamágy. / A tárgyak változásai." *(A látvány);* „Ez itt a fenti félgömb. Szürke még[…]". *(Félgömb)* Ezek a mondatok jelen, mégpedig időtlenített jelen időben szóltak. De még amikor visszatekint, múltat idéz a perspektíva, amikor a perspektíva a nemlétből nyílik, akkor is a határozott, egyszeri megnevezésben bízik a beszélő: „Ez volt az asztal. Lapja, lába. / Ez volt a drót. Ez volt a lámpa. / Pohár is volt mellette. Itt van. / Ez volt a víz. És ebből ittam." *(A visszajáró)* Idézeteink egytől egyig verskezdő sorok voltak. A vers alaphelyzetét határozták meg. A két prózavers azonban átalakítja ezt a Nemes Nagy Ágnesre olyannyira jellemző meghatározásfunkciót. Nem eleve adott lírai meghatározásban, hanem az értelmező nyelvi közelítésben tárul fel a vers világa. Elég az *Egy pályaudvar átalakítás*nak (a továbbiakban: *Pályaudvar…)* kezdetét idézni.

> „Valószínűtlen,
> hogy mégis föld van itt alul, holott ős-zárvány képződésű volt itt az útburkoló kiskockakő. De úgy látszik, a kő alatt, a kábel alatt, a kényes nyirokérrendszerek alatt (e pulzáló berendezések) mégiscsak föld van itt alul, mindenek ellenére föld."

A mondatszerkezet, a kötőszavak rendszere, a szóismétlések egyaránt az értelmezés, a következtető gondolkodás folyamatát jelölik. A következtetések egymásutánja éppen egy rejtélyt, valamely meghatározatlanságot igyekszik megvilágítani: intellektuális nyomozás ez, mely a *Villamos-végállomás*ban térben zajló, vázlatos cselekményben is testet ölt: hol a végállomás, eljutottunk-e az igazihoz?

A megnevező, kijelentő, „objektív" lírai korszak szó- és stíluskészlete feltűnően homogén volt: a kijelentés biztossága, egyöntetűsége volt a legfontosabb. A prózaversekben megszűnik a homogenitás. Hogy e nyelvi jelenség összefüggésrendszerére utaljunk, emlékeztetni kell a két prózavers színhelyének *banalitására.* Ez itt elsősorban azt jelenti, hogy az értelmező egy nyilvános, közszemlének, közvéleménynek kitett valóságrésszel áll szemben, amelyről csak a többieknek, s csak a többiek meghatározásait figyelembe véve szólhat. Ezért nem működhet itt pusztán a beszélő lírai kinyilatkoztatása, mint korábban. A szöveg tehát megtelik idézetszerű elemekkel, megannyi rájátszással a külső, a verstől független meghatározásokra. „Tágas lett. Versenyképes. […] Vágányvezérlés. Épületegyüttes. Csomópont." *(Pályaudvar…)* „[…] nyilvánvaló feledékenység, hogy ott maradt […] a dimenziózavart kapkodva kiküszöbölni." *(Villamos-végállomás)*

A stílus egy másik rétegét értekező prózába, pontosabban esszébe illő fordulatok adják. Ez is egyfajta stíluskölcsönzés, ezúttal jórészt a költő saját munkásságából, hiszen esszéket rendszeresen éppen a hetvenes évek elejétől ír. „Még ott a régi, sárga állomásépület, avult, de működő nosztalgiákkal." *(Pályaudvar…)* „[…] századvégi öntöttvas-líra. Intim, viktoriánus kis végállomás." *(Villamos-végállomás) Az utca arányai* című prózaverse pedig nyíltan él az értekező, sőt tudományos próza szókészletével, annak következtető mondatfűzését imitálja; a beszéd lírai feszültsége abból származik, hogy a halmozott általános meghatározások nem visznek közelebb az eleve célba vett egyedi tárgyhoz, egy macska leírásához. A stílusidézetek, a Nemes Nagy Ágnes-lírában újszerű stilisztikai rétegezettség tehát bizonyos mértékig a meghatározásfunkció ellenében hat, relativizálja ennek korábban abszolút tévedhetetlenségét.

Merőben új összefüggésbe kerül ekképp a költőre olyannyira jellemző retorikai eljárás, az ellipszis. Verseiben, különösen a nagyjából 1957-től kezdődő korszak verseiben a kihagyásos mondat, a kihagyásos mondatfűzés fő-fő jellegzetességnek számít. Példáit láttuk már, amikor az alaphelyzetet egyszeriként rögzítő kijelentéseket idéztünk e korszak verseiből. Most a kulcsfontosságú *Között* néhány sorára emlékeztetünk:

„A levegő nagy ruhaujjai […] És lent a súly. A síkon röghegyek / nagy, mozdulatlan zökkenései, […] A sziklák roppanásai. […] A szaggatások, hasgatások, / a víziók, a vízhiányok, / a tagolatlan feltámadások, / a függőlegesek tűrhetetlen / feszültségei fent és lent között – […]". Az elliptikus mondatfűzés révén több, magában is elliptikus mondat kapcsolódik össze: „Tanulni kell. A téli fákat." *(Fák)* Ebben a sorban az egységes mondat megbontása nyomatékosította, várakozás végpontjára helyezte a tárgyat, melynek hírértéke maximálisra növekedett: a „tanulni"-hoz mindent elképzeltünk volna tárgynak, fákat aligha. De lazább logikai és nyelvtani viszony is egymás mellé rendelhet elliptikus mondatokat: „Éghajlatok. Feltételek. / Között. Kő. Tanknyomok." *(Között)* A nominális mondat, az (igei) állítmány hiánya Nemes Nagy

Ágnesnél csak erősíti a kijelentést, a meghatározásfunkciót, szerepe az, hogy kiküszöbölje a szubjektív vélekedés nyelvi jeleit. Ezek a kijelentések ugyanakkor magukba sűrítik a ráismerés, a megnevezés élményét. Rendszerint metaforikus leíró részeket indítanak meg, és felszabadítják a hirtelen cselekvések, az igék energiáját.

A kihagyásos mondatok jelentősége töretlen a két prózaversben is. „Most éppen kráter. Vagy nagyműtét. Egy állatkerti, ritka nagyvadé, kábítással, nagyműszerekkel. Állatbelsők tornyai. […] Középen pedig a működés. Az exkavátorok, a fixplatósok. A gépkezelő odafent, mint egy függőben maradt pilóta" – álljon itt e néhány részlet a *Pályaudvar…*-ból, a másik költemény képviseletében is. A prózavers tehát magává tette a kötött versek dikciójának egyik alapvonását, amely ezúttal határozott tagoló funkciót is betölt: többnyire bevezeti a bekezdést, a prózavers alapegységét. Most azonban ezek az egységek részletezőbbek, mint a kötött versekben, s nemegyszer módosítják, kétségbe vonják a nyitó, elliptikus mondat meghatározását. Ismét csak a gondolkodás *folyamatára* figyelünk föl, amelyben két metaforikus elliptikus mondat akár vagylagosan is egymás mellé kerülhet, mintegy a beszélő bizonytalanságára utalva: „Most éppen kráter. Vagy nagyműtét." Az elliptikus mondatoknak ez a *meditációs* sorjázása új jelenség a Nemes Nagy-lírában.

A stílus rétegezettsége s az ellipszis egy dramaturgiai helyzet kísérőjelensége is.

Az értelmező és a „másik": megszólítás és párbeszéd

A prózavers könnyebben egyensúlyozhat a különböző műnemi sajátságok, követelmények között, mint a tulajdonképpeni vers, különösen a modern vers. Lírán kívüli indíttatások már korábban is föllelhetők a Nemes Nagy-műben. Drámai feldolgozásmódot választ a *Ház a hegyoldalon* című hosszabb költeménye (1966), epikusat, történetmondót az *Éjszakai tölgyfa.* Jóllehet az *Éjszakai tölgyfa* dikcióját, de „mindennapiságát" tekintve is erősen közelít a prózaversekhez, ezek mégsem az epikus szálat veszik föl, hanem sokkal inkább a drámait. Persze nem verssé stilizált, valódi drámákról van itt szó. Csak az alapsémákkal él a két prózavers: drámai megszólalással, az egységes beszédnek szereplők közötti elosztásával.

Már kezdetben szó esett értelmező és színhely együtteséről; az értelmező szerepszerű jelenlétéről. Ez azonban a versek szcenikájának csak egyik oldala. A döntő mozzanat éppen az lesz, hogy az értelmező beszéde egyszersmind másik személyre utal, ezt a címzettet szereplővé avatja, s ezzel a lírai beszédet dramaturgiai tulajdonságokkal, funkcióval látja el. E funkció jelei a szövegben föllelhető drámai alakzatok. Jellegük, arányuk a két műben más és más.

A *Pályaudvar…* végig egyenes, egyes szám első személyű beszéd. De olvasás közben észrevesszük, méghozzá csak a költemény közepe táján, hogy a beszélő *valakihez* szól: s aposztrofái bizonyos rendszerességgel föl-föltűnnek a szövegben.

Lehet, hogy átsiklottunk a „Bizony, feleim, emitt, amott" különös kijelentésén, de ez még amúgy sem az az egyes szám második személy, amely a továbbiakban a „másik" jelölője lesz. De íme: „Itt lesz a […] látod?"; „Te emlékszel még, ugye […]"; „(ezt fentről nézd, a hídról)"; „De fordulj vissza. Nézd meg még egyszer […]"; „Ugye, emlékszel […]" (Csak a megszólítások egyikét-másikát idéztük.) A megszólításnak kettős funkciója van. Először is a „másik"-at bevonja a szöveg látványvilágába: a beszélő nemcsak szavai tartalmát bízza a másikra, hanem nézőpontjához is társat keres: „fordulj vissza", „(ezt fentről nézd, a hídról)". Az értelmező immár nem elégszik meg azzal, hogy szuverén módon leírja tárgyát; megosztja a látványt másvalakivel, közös tapasztalatra tart számot. Természetesen a térbeli perspektíva verbális fölhasználása ez, nyílt utalással a fényképezésre, a szöveghez képest transzcendens láttatásra. E fordulatokban a megszólítás egyúttal *felszólítás,* hatására még erősebb az a benyomás, hogy egyfajta kísérleti folyamatról van szó, nemcsak a kész, az adott valóságról, hanem ennek lehetőségeiről is. Ezt teljesíti be a verszáró kóda kérdéssorozata, mely már a jövőből szól a „másik"-hoz.

A megszólítások második sajátsága éppen az imént említett, de elhanyagolt részletben a legvilágosabb. („Az ételcsomagok a világon. Papír, műanyag, egy-egy kendervászon-darab. A textúrák, a bogok és kötések. Bizony, feleim, emitt, amott.") A beszéd magyarázó jellege itt, s egyebütt is a zárójeles közbevetésekben, a didaxis látszatát ölti. Utalás ez egy olyan szerkesztésre, mely az adott tárgyat úgy használja, úgy is használja, mint példát, példázatot, exemplumot: egyszeri tárgyat vagy esetet, amely egy általános igazság bizonyságául szolgál. Ennek a beszédtípusnak révén az előadó fölényre tesz szert, tárgy és jelentés egyedüli ismerőjévé válik. Az áldidaxis megnyilvánul exemplum és elvont meghatározás magyarázó összekapcsolásában is: „Nézd meg még egyszer az építési területet. (Úgy értem: a történés táblái közt próbálj meg visszatalálni arra, amely jelenlétnek nevezhető.)" Mi e szerepmagatartás tartalma? Csak részfunkciója van, egy a többi poétikai eszközök sorában. Hiszen mi sem áll távolabb Nemes Nagy Ágnestől, mint a konkrétumok példázatszerű kezelése, amellyel csak bevezetne valamiféle eszmei mondanivalót. De a prózavers szövegösszefüggésében ezt a módszert is felhasználja, s éppenhogy feszültséget kelt vele. Feszültség van egyfelől a jelenségek múló, köznapi egyszerisége és az értelmezőtől belátott, térben és időben kitágult jelentésük között: „Az ételcsomagok a világon." Ez a két pólus Nemes Nagy Ágnes egész költészetében szikrázik. De feszültséget hordoz a tanító hanghordozás azért is, mert ellentétben áll az elbizonytalanodott, a kísérleti folyamattá vált meghatározással. (Tanítás és kísérlet *Az utca arányai*nak beszédhelyzete is, csak ott megfordul az egyszeri és az általános sorrendje: a cél éppen az egyszeri, az exemplum volna, egy macska leírása, s a hozzá vezető általános meghatározásmódok tehetetlen eszközként lepleződnek le.)

Másféle drámai alakzatokban szólal és szólít meg a *Villamos-végállomás* beszélője. A megszólítás helyett két egyenrangú hang párbeszédét, illetve a beszélő külön

szövegrészeit találjuk. Az egyes szám második személy jobbára csak a „nézd" alakban fordul elő, felbukkannak viszont a többes első személyű alakok. „Visszamegyünk. […] Oda léptünk be mi […]" stb. A nyolc, ezúttal számozott egység közül három puszta párbeszéd: semmiféle epikai bemutatás nem csatlakozik hozzá. A harmadik egységet egyetlen kérdés-válasz váltás zárja le. Dialógus és közvetlen költői beszéd kifejtett kapcsolódás, átvezetés nélkül követi egymást. A dialógus köznapi, szakadozott, a színhely megközelítésének közvetlen, elsődleges jelölője; maga a cselekvéssor s az értelmezés folyamata az egyenes költői beszédben bontakozik ki. De itt is fontos a nézőpont, mely ezúttal két különnemű szövegfajta szerint váltakozik. Mert bár az egész költemény két ember közös tapasztalatára utal, puszta dialógus és monológ között mégis éles a váltás, olyannyira, hogy a kétféle szöveg ellenpontozza egymást. Különösen a befejezésben szembetűnő ez a hatás. Dialógus nyitja és zárja a művet, foglalja keretbe a sokkal terjedelmesebb, monológszerű részeket. A záró, háromegységű párbeszéd („– Miről beszélsz? – A végállomásról. – De nincs ott. Nem érted? Nincs ott.") nagy ívű, metaforikus beszédet szakít félbe, tagad meg, kétségbe vonva a versegész valamennyi meghatározását. A dialógus ellenpontozó szerepe itt nyilvánvaló, antiklimaxos ívű zárlatot ad. Másképpen osztotta el a korai Nemes Nagy Ágnes még a vers érzelmi nyomatékait. Emlékezzünk csak például a negyvenes évek második felének két reprezentatív versére, a *Hadijelvény*re és *A szabadsághoz* című ódára; ezekben a befejezés a költemény célja, legintenzívebb kijelentése (sőt, felkiáltása).

A prózavers-korszak vezeti be tehát a teret személyes tudatokra osztó drámai alakzatokat a Nemes Nagy-versbe. Az értelmező, miközben tárgyát igyekszik meghatározni, egyúttal hallgatót, társat teremt, s ez a megjelenítés a beszéd hangnemét is befolyásolja, mégpedig kettősen: egyfelől relativizálja a lírai, akár figuratív jelölésfunkciót, hiszen a tárgyra való hivatkozás mellett a másik személyre, a hallgatóra is hivatkozik a beszélő; másfelől a meghatározás mint *folyamat* válik a vers lényegévé.

Az idő: az átmenetiség alakzatai

Nem eleve adottként ragadja meg tárgyát a beszélő; a megszólítás, a párbeszéd folyamatra utal; az efféle mondatokkal eddig csak körülírtuk Nemes Nagy Ágnes e két prózaversének legfőbb tárgyát: az *időt.*

Az idő itt nem az események narrációs múlt ideje; nem az epika ideje, bár a prózavers hajlamos magába fogadni epikus elemeket. Nemes Nagy Ágnes elkerüli ezt az áthatást. Egyrészt éppen azzal, hogy az idő nem csupán a leírt világhoz, eseményekhez tartozik, hanem az értelmezéshez is, s a kétféle folyamat megint csak ellenpontozza egymást. Másrészt azzal, hogy a beszélő voltaképp egyetlen időegység-

re összpontosítja figyelmét: az *átmenet* idejére. Hogyan ragadható meg az átmenetiség, milyen alakzatok fejezik ki?

A két vers intellektuális nyomozás – hangzott el korábban. Az értelmező az időben módosuló színhelyeket választ tárgyául: a pályaudvart éppen átalakítják, az eldugott villamosállomás romos külseje is számos metamorfózisra utal. Ez tehát az egyik idő. Következményeként a beszélő mondatai sem egyszeri kinyilatkoztatások: értelmezése is, hangsúlyozottan, folyamat. Ez utóbbi jelei a változatlan szó- vagy szintagma*ismétlések:* „Itt lesz a központi létesítmény. Itt lesz a csarnok. Itt aszparágusz, információk. Itt lesz a […] látod? Fent, ahol még üresek most a légköbméterek, fent, fent, a nem-levő. […] Hiszen oly keskeny réteg zárja el, oly keskeny réteg attól, hogy legyen. […]" *(Pályaudvar…)* „Jellegzetes. Jellegzetes, nagy légnyomás utáni lépcsők. Kirobbantották. Csak a bunker sértetlen, vasajtaját benyitva, bent szemét. Két ember fér bele szűken. Szabványméret. Jellegzetes. // De hát nem robbanthatták fel, itt nem lehet bunker, jégkrém kapható, szabványméret […]" *(Villamos-végállomás).* A máshoz beszélés, a magyarázat jelei mellett tehát az idő jeleivé válnak ezek a geminációs ismétlések: az értelmezés fokozatosságát követik.

Az ismétlés különleges funkcióhoz jut a *Pályaudvar…* befejezésében. A záró kérdések egyfajta kódává alakulnak: korábbi mondatrészletek kimerevített ismétlése mindegyik. Ez a lezáró, összefoglaló eljárás nem új Nemes Nagy Ágnes lírájában: kötött verseiből emelte át a prózaversbe. Két jelentős példáját a *Szárazvillám* (1957) versei közt találjuk: a *Patak* s a *Balaton* című ciklusos darabokban. A kóda a korábbi szakaszok jelentőségteljes sorait ismétli meg, vagy inkább: utólag ruházza föl különleges jelentőséggel a versegész egyes sorait, s új összefüggésbe állítja őket. Így válik például motiváló alapkijelentéssé a „Krisztus halála perce ez", a *Balaton* utolsó sora, mely első előfordulásakor csupán egy kijelentés volt a többi között. A kóda Nemes Nagy alapvetően *fokozó,* intenzitást növelő alkotásmódjára vall; s egyúttal arra is, hogy a költeményt szerkezetileg lezárt egésszé formálja, méghozzá úgy, hogy a lezárásnak *konklúziós* minőséget ad. De mi a kóda szerepe – prózaversben, a *Pályaudvar…* végén?

Ez a mű időváltással él. Az értelmező kezdetben a jelenből tekint a múltba: „Te emlékszel még, ugye, a mozdonyforgató dobra?" Azonban az „Így. Most éles a kép" mondatok után, ugyanannak a megszólításnak anaforás ismétlésével időt, perspektívát vált, s a (fiktív) jövőből beszél: „Ugye, emlékszel, amikor befejezték?" Ami ezután következik, túl van az átmeneten. De túl van a megállapításokon, a kijelentéseken is. Ebből az állapotból már csak kérdésekkel lehet szólni. Tehát az „Ugye emlékszel" függvényeként kérdések sorozatával: „Ugye, emlékszel a citromsárga gumiruhára? Az ételcsomagokra a világon? A kétes és a biztos közti térre? Ugye, emlékszel a Vérmezőre? A földtani teknőre a domb alatt? A visszamenőleges viszonylatokra? Az átalakításra? Az épületegyüttesre? És az átalakításra? A légikikötőre? Emlékszel-e arra a városra?" Minden magyarázat nélkül helyezte a nézőpon-

tot a jövőbe, s most már mindazt a visszaidézhető vagy elfelejthető múlt elemeként ismétli, ami korábban a színhely jelen lévő világa volt. Fokozás ez is? De mennyire, hogy fokozás. Konkrét és elvont tények, vonások, az első olvasásra esetlegesnek ható részletek egyaránt felfokozódnak itt, a jövőből a jelenbe tekintés képtelen közegében. Sőt az időt túlcsigázza az átalakítás eredményén is, hiszen a két utolsó kérdés: „A légikikötőre? Emlékszel-e arra a városra?" – már egy leíratlan átalakulásra utal. A mű itt le is zárulhatna, kétségkívül hatalmas távlattal, hatásos módon, s ha kötött vers volna, valószínűleg le is zárulna itt. Csakhogy a prózavers mindennapi látványa és beszédhelyzete nem tűri e végleges emelkedést. Ezért a „Te ott voltál a megnyitáson?" ismét csak klimax utáni hirtelen antiklimax, visszatérés egy közelibb, közvetlenebb fokozathoz, hasonló ahhoz, amit a *Villamos-végállomás* záró dialógusában találtunk.

Az ismétlésnek egy másik változata hatja át a *Villamos-végállomás* szövegét. Íme, a 6. egység kezdete: „Visszamegyünk. Természetesen nincsen ott. Visszamegyünk. Nincs ott a végállomás, ami semmit sem jelent. Annyi a domb, a szerpentin, a terelőút, bármely dombhullám, bármely kanyar mögött feltűnhetik egy másik katlan, ami nem robbant szét, szétrobbant, de rendbehozták 30 év előtt, ami romtalan, nem romtalan, de mégis." A 7. egység kulcsmondata pedig alighanem ez: „Ott valamit lezárnak és kinyitnak égboltnyi lángvágóval tépve szét forrasztva össze tépve szét kiterjedéseink sebeit."[3]

Az antitézises ismétlések (nem robbant szét, szétrobbant) vagy a *reddíció*szerű, keretező, az antitézispár első elemét ismétlő szerkezetek (tépve szét forrasztva összse tépve szét) már nem az idő lineáris folyamatára utalnak, s nem is csak az értelmezés előrehaladására. A *Villamos-végállomás* ideje bonyolultabb idő, történését csak az ilyen, sokszoros váltást idéző ismétlések tükrözhetik. Az értelmező nem az átmenet, az átalakulás közvetlen folyamatára lát, mint a *Pályaudvar…*-ban: nem is áll mozdulatlanul a színhely előtt, hanem utat jár be, hogy megtalálja, hogy megértse átalakulásait. De mindez immár nem egymásra következő fokozatok ideje, hanem sokszorosan rétegeződő, meg-megszaggatott idő. Végül az ismétlések s a metaforák magát a folyamatot is megszüntetik, a folyamat meghatározásai egyidejű ellentétekké válnak, vagy az ellentét után visszatérnek önmagukba. Ez a szemléletmód azután nem is teljesedhet ki olyasféle ismétlésben, olyasféle kódában, mint a *Pályaudvar…*-é, amely mégiscsak konklúzió volt, egy egész összefoglalása; a záró dialógus itt ezt a képtelenséget jelzi.

Az átmenet ideje tehát a két mű legfőbb tárgya, színhelyeinek létmódja: ezt az ismétlések mellett a *metaforika* tárja fel. Egyikben is, másikban is úgy esik szó az

[3] A *Villamos-végállomás* egyik olyan passzusa ez, amelyen a „látható nyelv" dimenziójában – tipográfiailag – átüt a (modern) kötött… vagy *szabadvers*.

átalakulásról, mint „munkálatokról": csakhogy a *Pályaudvar…*-ban az átalakítás munkálata reálisnak tételezett, a *Villamos-végállomás*ban metaforikus.

E munkálatokat az értelmező ambivalensen értékeli. Egyfelől pozitív hangsúllyal jeleníti meg az embereket, az eszközöket, a szerszámokat, másfelől viszont a brutalitás trópusait társítja hozzájuk. *A seb,* a *sebesülés* megszemélyesítő metaforája csatlakozik a színhelyekhez a *Pályaudvar…* második és harmadik bekezdésében éppúgy, mint a *Villamos-végállomás* már idézett szerkezetében: „kiterjedéseink sebeit". Ez a kép pedig két másfajta időt is társít a színhely jelen idejéhez. „A növények, a végképp védtelenek, akiknek szárát szemétvödörbe dobáskor eltörik", Jézus kínszenvedésének hasonlatát idézik föl (egyébként az antropomorfizálás felé csúsztatja a növényeket már az „akiknek" névmás is!); azt a részletet, melyről csak János evangéliuma emlékezik meg: a katonák eltörték a keresztre feszítettek csontjait, hogy húsvét előkészületi napján mihamarabb, még az alkonyat előtt el lehessen temetni őket. Jézus azonban már addigra meghalt, így az ő csontjait, lábát nem törték meg. Erre utal a zárójelezett „(szinte)" a szövegben.

Az áldozatnak, a szenvedésnek azonban egy másik, közelibb történelmi ideje is jelen van a két műben. A Vérmező, a Vár a „gyakorlott sebesültek nyugalmát" idézi fel, történelmi katasztrófák színhelye is. A *Villamos-végállomás*ban „kiterjedéseink sebeit" pedig a háború ütötte: „30 év és még valamennyi után" kutatja a két szereplő az eredeti, a lebombázott és felújított állomást. A háborús színhely, a háborúra tett utalások egyúttal ismét a Nemes Nagy-líra folyamatosságára vallanak: új módon, a prózavers beszédhelyzetében, a prózavers „mindennapi" színhelyein is jelenlétté válik ama tapasztalat.

Hogyan ragadható meg *képben* az átmenetiség? Hogyan zárható le az ideiglenes? Mindkét mű a maga módján válaszol erre, de mindkettőben közös a *negatív látványteremtés,* a *paradox állapotrajz.*

A *Pályaudvar…* képanyagát legnagyobbrészt hasonlatok vagy hasonlatszerű azonosítások teszik. „A mozdony ráállt és megfordult vele, mint egy táncoló elefánt […] És a sínek meg a talpfák éjszaka (ezt fentről nézd, a hídról), ezek a derengő, mennyei lajtorják a vízszintes végtelenbe." De döntőnek a negatív leírás szakaszát tekinthetjük, amelyben először fordul a jövőbe a beszélő, hogy leírással szolgáljon – a nem létezőről: „Itt lesz a központi létesítmény. Itt lesz a csarnok. Itt aszparágusz, információk. Itt lesz… látod? Fent, ahol még üresek most a légköbméterek, fent, fent a nem-levő. Még átlátszó, még elvitatható. Túlságosan sok szél fúj rajta át. De egy jó lencse már rögzítené. A kellő fényerőnél. Hiszen oly keskeny réteg zárja el, oly keskeny réteg attól, hogy legyen, így már-már látni éleit fent, a biztos és a kétes közti térben, így már-már elbeszélhető, amint beúszik a képbe e visszájára fordult csökkenés (homályos, nagy hajótest), lét-előtti, beláthatatlan emeleteivel."

Hasonló módon az időben változónak, az időben, sőt a térben lokalizálhatatlannak a paradox tárgyiasítása lesz a *Villamos-végállomás* „légifolyosó"-metaforája:

„És nem egymás mellett azok az állomások, térben kiterítve, dehogy. Ugyanegy völgyben, ugyanegy pontban, együtt. Egyetlen mértani hely rezeg ott, áttetsző burokba zárva, afféle harmonika-folyosóba zárva, amilyen a repülőtereken, tudod. Egy láthatatlan erőtér-folyosó, gyomrában három-négy időmód. Csak úgy véletlenül, úgy ott felejtve, esetleges állomás-tartalommal." Ez a képsor magába vonja az állomás korábbi meghatározásait, az idő hozta változásokat, de – az antitézises ismétlések révén is – paradox állapotrajzba zárja őket. A prózavers második metaforája – a „munkálatok" – ugyancsak az idő összesűrítése, tárgyiasítása. „Nézd, micsoda sürgölődés most a levegőben, a hibajavítás fémes villogása, átlátszó, óriás munkálatok […] Nézd, ott csillanások, csörrenések időhegesztés kékes ívei. Ott valamit lezárnak és kinyitnak égboltnyi lángvágóval tépve szét forrasztva össze tépve szét kiterjedéseink sebeit." Ahogy az ismétlések, úgy látvány és jelentés is ütközik egymással. Az időbeliség *kép-telensége* ez. Erről szól mindkét mű, hiszen az átmenet nemcsak lezár valamit, s valami újnak a megvalósulását készíti elő, hanem a folyamatból kiszakadt, önálló jelentésű időegység is. Az időben egyszerinek, az időben folyamat nélkül maradónak tárgyias, „örökített" jelene volt már *A gejzír* című Nemes Nagy-vers is. „Akkor kivágott. S ott maradt. / Egy hosszú, függőleges pillanat, / gőzölgő jégmezőbe tűzve." Mennyire rokon e kép dinamikájával a *Villamos-végállomás*nak e kijelentése: „egy értelmezhetetlen időállapot kiszökve a térbe". A pillanatnyi megvalósulás egyúttal értékhangsúlyt kap: tökéletességet, örökérvényűséget jelent; innen az a paradoxitás, mely a Nemes Nagy-költészet nyelvét már régóta szervezi. Két versében is felhasználta ezt az oximoront: „viszonylagos öröklét". *(Szobrok, A formátlan)* Ennek rokon értelmű oximoronjai: „a repülések, kiterjedéstelen" *(A látvány),* „a tagolatlan feltámadások" *(Között)* ugyancsak a paradox időbeliség, a negatív látvány, a teremtő hiány eszközei. Pillanat és örökkévalóság kapcsolódik össze bennük, egyfajta tárgyiasított, külsővé tett, az észrevevésen alapuló misztikában.

S emlékezzünk csak arra, amit a jelölő, megnevező funkcióról már több összefüggésben mondtunk. A prózaversekben relativizálódott a „meghatározások" érvénye; ennek végső oka éppen az, hogy az átmenetit kell meghatározni. Az értelmező magatartás igénye viszont erősebb, mint valaha; erre vallott a tanítás hangneme is. Ebből az ellentétből származik a meghatározás iróniája: hogy a látvány „még átlátszó, még elvitatható", vagy hogy akár a fő tárgy, az állomás „esetleges állomás-tartalommá" relativizálódik. De ebből származik a beszéd pátosza és a fokozás lehetősége is. Az tehát, hogy az átmenetiség grandiózus képekbe öltözik, s ekként mégis szintézisszerű érvényességre tesz szert, hogy, ha a figurativitás apóriái révén is, de megvalósul a lírai meghatározás.

A fenti értelmezésben egyszer sem hívtuk „vers”-nek e műveket. Röviden indokolni kell ezt az eljárást. Jean Cohen *A költői nyelv struktúrája* című könyvében igen bizalmatlanul szól a prózaversről. Ritkaságát tünetnek tekinti: a prózavers nem tökéletes versalakzat, nem teremti meg a nyelv költői funkcióját, mely jórészt mondat és sor ellentmondásán alapul. „A vers »versus«, vagyis visszatérés. Szemben a prózával (»prosus«), mely lineárisan halad előre, a vers, a verssor mindig visszatér önmagába.”[4] Ebben a szűkebb értelemben tehát csakugyan nem vers, nem versalakzat a prózavers: ezért kerültük az elnevezést, különösen mivel (kötött) versekről is szó volt. Kérdés azonban, hogy a prózavers nem hoz-e létre „visszatérés”-t – a maga módján? Nem vezet-e be visszatérő, egymást tükröző egységeket a próza lineárisan kibomló, folyamatos beszédébe?

Éppen ezeket a lehetőségeket írja le Suzanne Bemard, *A prózavers Baudelaire-től napjainkig* című kötetében. „A prózavers szimmetrikus szerkesztési eljárások segítségével valamiféle ritmikus szabályosságot hoz létre: »örök visszatérést«, statikus tökélyt; vagy tagadja az időt, mint Rimbaud, aki azonnali, intenzív sokkot kíván az olvasóra gyakorolni.”[5]

Bemard tehát két típust határoz meg: „művészileg szerkesztett”, illetve „anarchikus” prózaversről beszél. Ez az osztályozás éppen közvetlen tárgyunk szempontjából sokatmondó, hiszen Nemes Nagy Ágnes prózaverse művészileg szerkesztett, a „visszatérést” sajátos módon megvalósító prózavers. A magyar költészetben, melyben ez az alakzat csakugyan a szélekre szorult, ezek a darabok műfajteremtő jelentőségűek. Nem követik a prózavers néhány kiemelkedő magyar példáját, Ady *Ésaiás könyvének margójára,* Babits *Isten kezében,* valamint *Isten fogai között* című költeményeit, Kassák felszabadulás utáni prózaverseit, Weöres *Tizedik szimfónia*ját vagy *Nehéz óra* című darabját, hogy csak néhány klasszikus érvényűvé lett művet említsünk.

Nemes Nagy Ágnes prózaverse a meghatározás drámája. Összefoglalhatjuk a róla mondottakat: korábbi lírájának megnevezésfunkciója itt relativizálódik: a beszélő értelmező lesz, aki egy köznapi színhely átmenetiségében, hiányaiban intenzív jelentést kutat. E jelentés már nem eleve, objektíven adott: nem kimondása, hanem megközelítése határozza meg a szöveget. A meghatározást relativizálja a többrétegű stílus, szereplők bekapcsolódása, a fokozatosságot vagy ellentmondást kifejező ismétlések, a negatív, paradox látványt idéző metaforák. A beszéd egyszerre tanítás és találgatás, magabiztosság és alázat kifejezése. De éppen ezekből a vonásokból

[4] Jean Cohen: *Structure du langage poétique,* Paris, Flammarion 1966, 53.
[5] Vö. Szabó: *A prózavers,* 72.

állnak össze az átmenetiség alakzatai, ezek lesznek az újfajta, a prózaversben érvényes meghatározások. Nemes Nagy Ágnes hangja új közegében is téveszthetetlen.

- *Kortárs*, 27. évf., 1983/6, 983–990.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről*, Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 83–92.

AZ EGYESÍTÉS EMBERE

Török Endréről

[1983]

Akinek szerencséje van, előbb hallgatója lehetett Török Endrének s csak később olvasója. A most hatvanéves tudós, akit tisztelettel köszöntünk, a nagy előadók közé tartozik, akiknek személyes hitelük van, akiknek élő szava nyomtatott soraikból is kihangzik. Pedig nem volt abban semmi magasztos, ahogy nagy előadására belépett a pesti bölcsészkaron, ahogy minden teketória nélkül beszélni kezdett az orosz felesleges ember típusáról, Anyeginről és Pecsorinról vagy Flaubert regényhőseiről. A múlt idő is mutatja, hogy emlékezetből idézem föl a tanár Török Endrét, egykori hallgatójaként. Akkoriban szemináriumára is jártunk, melyen a két sorsdöntő géniusz, Tolsztoj és Dosztojevszkij mélyebb köreibe is bevezetett. Ilyenkor az energikus előadó egyszerre miránk, hallgatókra lett figyelmes, visszahúzódott, s csak a beszélgetés döntő pontjain emelte föl szavát helyeslőn vagy lényegi ellenvéleménnyel.

Már akkor – 1970-ben – megjelent, el is tűnt a könyvüzletekből *Orosz irodalom a 19. században* című kötete. Néhány korábbi tanulmányában az élő magyar irodalomról is szólt: később fő tárgya már az orosz irodalom nagy évszázada. E könyve még történeti elvű áttekintés, de már bevezeti Török Endre legsajátabb szemléletét és módszerét. Elsősorban azt vizsgálja, hogy milyen szellemi pozíció, lelki szerkezet hat a művekben, kiindulópontja pedig Oroszország helyzete, európaiság és ázsiai jelleg közti kényszerű, meg-megújuló választása. Nemzeti konfliktus és egyetemes sorskérdés, közösségi és egyéni cél mindig is egybefonódott a nagy orosz írókban, sugallja a könyv. Török sohase hanyagolja el a nemzeti irodalmak közötti viszonyítást. Teszi ezt azonban azzal az alaplátással, hogy a nagy orosz irodalomnak mintegy sajátos rendeltetése volt, hogy a végső kérdéseket, a lélek transzcendens irányulását bevonja az irodalomba, mégpedig gyakran a tanítás felhívó attitűdjével. De csodák csodája, ezt a „tanítást", ahogy Török Endre emlegeti, nem lehet visszafordítani a „didaxis" negatív jelentéssugalmára. A tanítás magas esztétikumra bízott életprog-

ram, eszméltetés: ahogyan következő könyvének hőse képviseli. A *Lev Tolsztoj, Világtudat és regényforma* (1979) kiemelkedő alkotás. Szerves egészbe forraszt eszme- és irodalomtörténetet, sors- és műértelmezést: a regényhősökben egyéni élet és egyén fölötti szellemi hatalom kapcsolatát írja le, vagyis a hősök lelkiségét. Két típust határoz meg, a természet, az Isten és önmaga ellen lázadó „katasztrofális individuumot" (Dosztojevszkij Sztavroginja, Ivanja), s az egyének elrendelt egységét képviselő embert, az „egyesítés emberét" (Aljosa vagy Tolsztojnál Nyehljudov). Egyéni fogalomrendszerében köznyelvi szavakat emel meg, hangsúlyoz. Nyelve nem hajlékony esszényelv, de nem is tudományos próza: spirituális nyelv ez, melyben a történeti-tudományos jelentés szellemi-lelki jelentéssé lényegül át. Legutóbbi munkája Pilinszky beszélgetéseinek gyűjteménye, azé a költőé, aki „önlétében valóságos ember" volt, s ezért hozhatta „a világ peremére szorult dolgokat és lényegeket a világ szívébe".

Végül említsük meg, vállalva a stílustörést, hogy neve a legtöbb ember szájából egyfajta kérdésben hangzik el: „Bent van török tanár úr?" vagy: „Bent van a Török?" Ő az, akit folyton keresnek, hogy beszéljenek vele, hogy elmondják… A bajt, a rossz hírt, a jó hírt, a dilemmát, a tervet. Hallgassa meg. Minősítse erős hangján, mely oly nyilvánvalóan mindig ugyanaz, mégis ahhoz szól, személyesen ahhoz, aki szemben ül vele. Éppen egységünkre figyel.

• *Élet és Irodalom,* XXVII. évf., 1983. december 16., 11.

BATA IMRE: *WEÖRES SÁNDOR KÖZELÉBEN*

[1983]

(Magvető, 1979)

Weöres Sándorról tekintélyes irodalom gyűlt össze már, de egész pályáját, életrajzát, művészetét, világképét és poétikáját, valamennyi műfaját áttekintő monográfia sokáig nem született. A hetvenes évek végén azután egyszerre kettő is a közönség elé került: Bata Imréé és Tamás Attiláé. Köszönhető ez talán annak a megújuló érdeklődésnek is, melyet a hetvenes években előbb a *Psyché* fogadtatása, majd az 1975-től Weöres egész költészetéről kibontakozott vita tanúsít.

Bata Imre kezdeményező munkája, mint címe is jelzi, a vizsgált jelenség „közelében" született. A biztos tárgyismeret és az általában szubjektív, a gondolatmenetet érzelmi felhangokkal kísérő előadásmód mellett ennek legfőbb következménye az, hogy a könyv *belső* értelmezés: célja egyelőre az volt, hogy Weöres versvilágát, életművének belső összefüggéseit tárja fel. Az értekező nézőpontja is a mű körén

belül van, gondolatmenete eredendő megértésen alapul. A Weöres-életmű elutasítása, majd részleges elfogadása és feldolgozása után Bata Imre könyve most a teljes mű egységére és egységes értékeire irányítja a figyelmet.

A monográfiát Bata a költői fejlődéstörténetre építi. Ennek részletező vizsgálatát az egyes fejezetek jól csoportosított, nemegyszer „első kézből" való életrajzi adalékokkal alapozzák meg: ezek főként az induló Weörest s a fordulat évének, az ötvenes évek elejének pályaszakaszát segítenek megérteni. Az életrajznak, különösen a *Medúza*-kötet megjelenéséig (1944), illetve annak fogadtatásáig mindenekelőtt néhány fontos szellemi kapcsolatról, találkozásról kell számot adnia, Weöres mesterkultusza értelmében, melyet hitelesen, meggyőzően jellemez Bata a zárófejezetben. Elsősorban Várkonyi Nándor és Hamvas Béla jut eszünkbe: közülük Várkonyit emlegeti többet a könyv, már csak Weöres hozzá írott, kulcsfontosságú, önértelmező levelei miatt is. Nemcsak a leveleket idézi, de prózai, sőt versbeli megnyilatkozásokat is mindvégig nagy hangsúllyal vesz figyelembe a könyv Weöres önértelmezése szempontjából.

A költői fejlődéstörténet, mint egy Weöres-monográfia legfőbb tárgya, máris irodalomtörténeti újdonság, s e könyv egyik lényegi értéke. A Weöres-jelenség nem változatlan, nem időtlen – sugallja ez a monográfia. Változatossága, melyet korábban eleve adottnak, egyidejűnek véltek, most az idő lineáris menetében is kibontakozik. Az életmű e történeti tárgyalása egyszersmind az újabb Weöres-irodalom útja és módszere lett.

Az életmű időbeli változásait követi végig a könyv, de ez nem azt jelenti, hogy a történetiség, az irodalomtörténeti szempont mindvégig egyazon fokon érvényesül. Erősebb ez az induló költő ismertetésekor, nagyjából ismét csak a *Medúza* megjelenéséig, amíg „a harmadik nemzedék körén" tartották számon Weörest. Később megritkulnak az egykorú irodalom összefüggéseire tett utalások, s nemcsak az egyes elemzések tárgya, hanem a viszonyítások kontextusa is a Weöres-mű lesz.

Röviden, jelzésszerűen, de mindig hitelesen ismertetik az első fejezetek az ifjú Weörest ért hatásokat. Már a fiatal költő is (s ez esetben csakugyan fiatal költővel van dolgunk!) legfőképp arra törekszik, hogy kikerülje, meghaladja az élménylírát, az életrajzi költészetet. Ehhez a törekvéshez persze nem Szabó Lőrinc vagy Illyés költészete szolgált mintául, nem a *Nyugat* második nemzedéke, hanem még az első nemzedék két alakja: Babits és Füst Milán. Weöres önálló, úgy is mondhatjuk: magányos próbálkozásait, elméleti megfogalmazásait Bata nemcsak Babits költészetéhez, hanem irodalomelméletéhez is joggal köti. Csak az az érdekes, hogy az induló költő olyan műfajokkal, olyan lírai helyzetekkel él, melyek éppen a hagyományos élménylíra verstípusai: helyzetdallal, zsánerképpel. Bori Imre felfedező értékű tanulmánya is, melyet a *Weöres Sándor közelében* többször megemlít, az életkép átmeneti jelenlétéről beszélt, arról, hogy az ifjú Weöresben már objektivitásra való hajlam él, de még nem talált rá lírájának megújító forrására, legfőbb formaszervező elvére.

Átmeneti tehát a weöresi életkép, de nagyon fontos. Bata két vonatkozásban is a bontakozó szuverén líra előzményének tekinti: egyrészt például a *Fü, fa füst* és a *Hazaszálló* már a létegységet állítja fő értéknek, melyet az első a személyes élet kezdetéhez, a második a falusi család ősi kriptájához köt (a *Hazaszállót* ilyen értelemben Bata könyve tárgyalja először), másrészt a weöresi művész- és művészetfelfogást előlegezik olyan leíró vagy szerepversek, mint a *Fazekas*, *A holdkóros biciklista*, a *Fajankó*. Szemlélődés, rejtőzés, céltalanság, a költészet techné-természetének vállalása, mediumitás: ezeket a vonásokat tárja föl belőlük Bata. Némelyik fogalomnak hosszú élete lesz még e könyvben, a költő médiumszerepét például Weöres irodalomtörténeti preferenciáival, manierizmus iránti vonzalmával kapcsolatban említi újra.

Mindez azonban csak bevezető a Weöres sajátjaként felfogott nagy költészet tárgyalásához. Ennek új formáihoz, objektiváló módjaihoz a mítosz révén jut el Weöres. A mítosz az a legfőbb formaszervező elv, melyre Bori tanulmánya nyomán az imént utaltunk. Bata Imre e költői fejlődés hátterét is feltárja, a harmincas évektől kibontakozó kultúrkritikát, a krizeológia világnézetét, melyet Weöreshöz elsősorban Hamvas közvetített. Hamvas Medúza-kritikája időponthoz köthető, személyes felszólítás volt; hatását Kenyeres Zoltán már korábban elemezte. Bata a hatás elismerése mellett Weöres viszonylagos eszmélkedői szuverenitására veti a hangsúlyt, s ez annyival is jogosabb, mivel már korábban ismertette mester és tanítvány, Várkonyi Nándor és Weöres lappangó vitáját a *Pastorale* című szonettről. A verset Várkonyi kihagyatta *A teremtés dicsérete* című gyűjteményből (1938), de a költő a gondolati – s egyúttal érzéki – költészet új, objektiváltabb, ha úgy tetszik, mítoszibb felfogása alapján védelmébe vette versét.

Bata könyvének egységes fogalomrendszere is a mítoszi ihlet kapcsán épül ki. A *Medúza* nagy teljesítményeitől fogva néhány kulcsszó segítségével tárgyalja a verseket. Bináris oppozíció, határhelyzet, kétszeres forma, deduktív és induktív vers megkülönböztetése: ezek lesznek a weöresi költészet legfőbb jellemzői. A szerző nem definiálja egyszer s mindenkorra fogalmait, használatuk során világosodik meg jelentésük s egyúttal alkalmazhatóságuk sokfélesége. Bináris oppozíciók születnek a megosztottságból, az eredendő egység kettőre bomlásából (élet–halál, nő–férfi, tétlenség–működés stb.). A határhelyzet a szubjektum állapota, aki e meghasonlásban ébred magára, de ebben a közös sorsban egyúttal „kiemelkedik az életrajz sorozatosságából". A határhelyzet Bata Weöres-értelmezésében értékképző kategória, szembeállítható a pusztán életrajzival, élményszerűvel. A kétszeres forma is abból származik, hogy a műben objektiválódik az élmény, a személyeshez más, például épp mítoszi anyag keveredik, s már ez rendezi az élményösszefüggést. Mindezek a fogalmak Weöres legtöbb, itt tárgyalt versére, rendszerint a legértékesebbekre vonatkoznak. Fellép azonban deduktív és induktív vers ellentétpárja is, mely esztétikai érték szerint is különböztet: deduktív szövegeknek tartja például Bata Imre *A teljesség felé* című gondolati prózaciklusra épülő verseket, elsősorban *A fogak tornáca-*

kötet darabjait (1947). Ezekben az eszmei indíttatás, esetenként a didaktikus funkció uralkodik. Az induktív versek viszont a mítoszi ihletből származnak: bennük dramatikus szerkezet valósul meg, s az (ősi) egység érzéki alakot ölt.

Értékelő és rendező fogalmai segítségével Bata sorra veszi Weöres legnagyobb teljesítményeit, valamennyi műfaját. A kötet csomópontjai a mítoszi eredetű költemények s a nagy ciklusok elemzései. A kezdőponton a *Medúza*-kötet két verse: a *Háromrészes ének* meg a Batától „fölfedezett" *Széltornya*. Két különböző lírai hanghordozás, sőt szerkezet: Bata mégis a közös vonásokra összpontosít, például a hármasság szerkezeti és látványképző szerepére. A hármasság pedig a kettőre bomlott egység, a bináris oppozíció kiegyenlítése, helyreállítása: itt s a később elemzett versekben is. Idézzük a *Széltornya* elemzéséből az alaptételt, amely át- meg átszövi a későbbi értelmezéseket is: „A költői tartalom nem az élmények sorozatában jut szóhoz [….], nem a vers időbeli kifejlésében, hanem annak térbeliségében, szerkezetében, konstrukciójában". Ez a könyv legfontosabb poétikai hozadéka.

Bata ugyanis nem annyira mítoszi narráció és dramatikum, mint inkább mítoszi struktúra és tagolás alapján elemzi Weöres költeményeit. Márpedig ez a struktúra a „hosszúverset" éppúgy jellemezheti, mint a négysorost vagy épp egysorost, a szürreális képalkotásút, az elliptikus mondatfűzésűt, mint a naivul, meseszerűen kidolgozottat, a *Medeiá*t éppúgy, mint a *Tavasz-ünnep előestéjé*t. A struktúrának, a vers térbeliségének e kitüntetett szerepe révén az elemző képes az oly mérhetetlenül változatos Weöres-versvilág egységét láttatni; tudatosítani ősköltői és mesteremberi attitűd, népi vagy éppen gyermeki fantázia és manierista szerkesztés végső közösségét. Irodalmi, eszmei eredetük is gazdagabban tárul fel, a *Tao Te King*, a buddhizmus indíttatása mellett említéshez jutnak egyéb hatások, a misztikusoké, a manieristáké. Irodalomtörténeti szempontból pedig magyarázatot kap – bár Bata nem szól róla – az oly lényegi különbség, mely Weöres mítoszfelhasználását például a hazai népi irodalom egyik-másik költőjének mitikus lírai helyzeteitől elválasztja, vagy – ezúttal kimondva – Weöres távolsága a szürrealizmustól, melynek eljárásai e költészetben is föllelhetők.

A fejezetek középpontjában egy-egy nagy kompozíció áttekintése áll, de a szerző módszere, fogalomkészlete a dalok, a „ritmuspróbák" vagy a konkrét versek poétikumát is feltárja, sőt a „Tojáséj" egysoros, azaz egyszavas versét is átvilágítja (bár ebben mintha csak a hangtani poétikum érdekelné). A *Mahruh veszése*, a *Mária mennybemenetele*, *Az elveszített napernyő*, a *Medeia*, a *Graduale*-ciklus, a *Venus* és *Tannhäuser* példáján Weöres valamennyi mítoszformáló eljárását bemutatja. A szöveget lineáris előrehaladtában deríti föl, nemcsak explicit, de implicit, virtuális mitológiai mezejét is leírja (egyetlen példa: a *Salve Regina* személyeinek sokrétű azonosítása). Nélkülözhetetlen szövegmagyarázatok ezek. S az elemzések középpontja mindig a határhelyzet, a „megkülönbözés", majd ennek meghaladása. A folyamat főbb motívumai: a létegység mitikus inkarnációjának, női ideálképének

felkutatása, a hős zarándokútja, az ideális lény önáldozata, az egyesülés vagy az élet szétszakadottságának kárhozata. Bata Imre dramatikus struktúrát ismer föl a költeményekben: azonban a létegység mindvégig ható feltételezése, az egyéniség és az idő tagadása miatt a drámaiság sokszor kétségbevonható. Érdemes összevetni például Weöres *Orfeus, Eurydiké, Hermés* című versét Rilke azonos című költeményével: Rilke harmadik személyben szól hőseiről, elkülöníti őket, sajátos szerepét osztja ki mindegyiküknek; Weöres viszont az egységet láttatja, folyamatos egyes szám első személyű beszédben olvasztja össze a három szereplőt. Végső soron lírai helyzet ez, kezdőpont és kifejlet, narráció és vallomás egybejátszatása.

Weöres lírai világképét Bata lírikusi önreflexiónak, költészetszemléletnek is tekinti. Könyvében sajátos módon már *A teljesség felé* sem létmagyarázatként, hanem költészettanként, a költői képzelet meghatározásaként jelenik meg. Fontosabb, hogy a lírai életművet egy személyes költészetfelfogás tükrében is vizsgálja: Héphaisztosz, Marsyas, Orfeusz és Tannhäuser e költőképzet mitikus alakjai: múltbeli eredetük ellenére valamennyien a „Jövendő költészeté"-nek, „angyalok szent geometriájának" hírnökei.

Bata Imre a weöresi költészetben tehát elsősorban a struktúra jelentését kutatja; de nemcsak az egyes vers, hanem a versből képzett sorozat szintjén is. így lesz a könyv módszertani újdonsága a *cikluselemzés*. Tárgya mintegy kihívja, már korábban is igényelte volna ezt a módszert, hiszen Weöres egyéb vonásai mellett azért is oly sajátos jelenség a magyar lírában, mivel az egyes vers az ő számára sokszor csak eleme egy sorozatnak, melyben a műalkotás-egyéniségen túlnyúló kontextus törvényei érvényesülnek. Az összefüggés ismeretében új jelentést tulajdoníthatunk a ciklus egyes darabjainak. Bata Imre tanulságos, leleményes cikluselemzései főként a sorozatok számszimbolikáját magyarázzák meg, s a világ jelenségeinek weöresi csoportosításából a világképre vonnak le következtetéseket (*Orbis Pictus*: száz négysoros; *Átváltozások*: negyven szonett; a tíz egységű *Graduale* stb.). Meggyőző, adekvát eljárás, mely a könyv egyik fő tárgyához, Weöres költészetfelfogásához is kapcsolódik: e költő nemcsak a személyes egyéniség, de az elszigetelt műegyéniség hagyományos – főleg romantikus hagyományú – abszolút érvényét is megkérdőjelezi. Tanulságos e szempontból egybevetni verseinek különböző kötetkiadásait. A szimfóniák sorozatában, a *111 vers* (1974) tízes ciklusaiban módosul a korábban önálló vagy más ciklusba sorolt művek jelentése. Bata Imre a *111 vers 10 szubjektív vers* című ciklusát a könyv végén külön is áttekinti, noha egy-egy verséről már korábban is szólt. Érdekes megfigyelni, hogy a versek ilyen összeállításban csakugyan szubjektívebbnek hatnak; még itteni elemzésük is szem elől téveszti, hogy személyes vallomás ürügyén ugyanúgy érvényesül bennük a „kettős forma", az élményobjektiváció, mint egyéb darabokban. A módszer buktatója az is, hogy némelykor elsikkad az egyes költemény belső elemzése, individuális értékelése; így például homályban marad, hogy az *Orbis Pictus* vagy az *Átváltozások* mely darabjai tűnnek ki. A nem ciklusba tartozó verse-

ket is jobbára önálló ciklusként tárgyalja a könyv. Bár szerkezetük hibátlanul feltárul, de közülük sem emeli ki eléggé az értékelés az olyan nagy verseket, mint például – személyes véleményünk szerint – a *Háromrészes ének* vagy a *Salve Regina*.

Részben e sorozatszerű vizsgálódás következménye, hogy az egyes művek irodalomtörténeti tárgyalása, viszonyítása legalább is a negyvenes évek közepétől háttérbe szorul. Jóllehet hivatkoztunk már néhány történeti érvényű tanulságára – érdemes újból kiemelni az avantgárdhoz való viszony árnyalt elemzését –, mégis hiányolható például Weöres egyes verstípusainak történeti-poétikai megvilágítása (nem olvasunk például a szonett-cikluson belüli változatokról, melyek különféle irodalmi előzményekhez kapcsolhatók, más lírai műfajainak irodalomtörténeti hátteréről, 20. századi megvalósulásairól).

A kötet, fülszövegben jelzett szándéka szerint, „bevezetés Weöres Sándor verseinek olvasásába". Valójában több ennél, az első Weöres-monográfia, amely önálló fogalomrendszer és módszer révén a *teljes* életművet tárgyalja; olyan területeit is, melyekről itt nem szólhattunk, például a drámákat és Weöres műfordítói munkásságát. Számot ad a Weöres-irodalom eredményeiről, a vitákról, sőt, maga is megfogalmaz kritikus megjegyzéseket: így például utal e költészet „tagadhatatlan dekorativitására". Alapja azonban a tárgyalt életmű benső megértése, törvényeinek teljes ismerete. Így tud magától értetődő hangon szólni Weöres sokszor értetlenséggel, csodálkozással fogadott életművéről, s megvilágítja a számtalan műfajban, műalakban, hangnemben ható költői világképet.

• *Irodalomtörténet,* 15/65. évf., 1983/3, 803–809.

MAUPASSANT: *KÉT JÓBARÁT*

[1983]

A kisepikai művek rendszerint nehezen ostályozhatók, a novella, hosszabb elbeszélés és kisregény között gyakran elmosódnak a határok. A *Két jóbarát* elemzőjének, legalábbis a meghatározást tekintve könnyebb a dolga: annyi bizonyos, hogy novelláról kell szólnia. Mégpedig a 19. századi realizmus kidolgozta novelláról: a rövidség, az idő és a cselekmény egysége, a jellemek, melyek egy lényeges aktus fényében mutatkoznak meg, a drámaiság: mindezek a realista novella, s kölönösen a maupassant-i elbeszélés alapvonásai. Persze Maupassant elbeszélései között is többféle típust találhatunk: vannak kisregény terjedelműek is, szövevényesebb, lassabban kibontakozó cselekménnyel (például: *Yvette*).

Valamennyi elbeszélésfajtáját összefűzi azonban egy közös sajátosság: a történetmondás leleménye, hitele, szenvedélye. Kevés beszélő tudott oly biztos, kitöltött, önmagukban teljes történeteket írni, mint ő. Cselekményei meghatározott pontból indulnak, és meghatározott pontba torkollnak; logikájuk az idő múlásában hiánytalanul kibontakozik. Az elbeszélés szerkezete, a narrátor elbeszélő szándéka sehol sem keresztezi a történet egyenes útját; a cél mindenütt a történet, az előadás az eszköz. Kedveli a keretes elbeszélést, melyben a cselekmény már elbeszélt történetként hangzik el (például *Az a disznó Morin*, *Cocotte* stb.), melyben a történet fikció szerint megelőzi magát az elbeszélő folyamatot. Célratörő cselekményei csekély számú döntő fordulatra épülnek; éppen ezért regényei, különösen a későbbiek (például *Péter és János*, *Az ember szíve*) inkább felduzzasztott novellák, egyetlen lényegi konfliktusuk szükségtelenül sok eseményben oszlik el, ezenkívül túlburjánzik bennük a magyarázó, értelmező elem, amely Maupassant novelláiban csak ritkán jut szóhoz. *Péter és János* című regényének műfajelméleti bevezetőjében az író két regényírói módszert vázol fel: a „pszichológiai, elemző" és az „objektív" alkotást. Az elsőben „a tény csupán végpontja […], mintegy ürügye csak a regénynek". Az objektív írók viszont „a pszichológiát nem tekergetik ki […] azt a cselekedetet keresik, amelyet az illető embernek lelkiállapota folytán bizonyos helyzetben szükségképpen meg kell tennie". Maupassant valószerűbbnek tartja ezt az objektív módszert. Annál érdekesebb, hogy regényeiben mégis a „pszichológiai, elemző" módszer érvényesül, az „objektív" jelleget sokkal inkább novelláiban találjuk meg.

A *Két jóbarát* Maupassant rövid, de termékeny pályájának valódi kezdetéhez közelebb esik, mint a végéhez: 1883-ban keletkezett. S 1880-ból való a *Gömböc*, első nagy sikere. A *Két jóbarát*ot indító élménye és tárgya több más novellához, köztük a *Gömböc*höz kapcsolja: az 1870–71-es francia–porosz háborúban játszódnak (lásd még például *Az őrült asszony*, *Az öreg Milon* stb.). Több szerkezeti és tematikus vonás közös ezekben a művekben. Egy választásra, döntésre kényszerítő helyzetben egyszerre kiéleződnek az eladdig rejtett konfliktusok; a megszállt Normandiát, az ostromlott Párizst felidéző történetek mintegy múlt nélkül kezdődhetnek, ezért előtörténet vagy nincs ezekben a novellákban, vagy ellentétező hátterül szolgál a voltaképpeni cselekmény idejéhez. A novellaszerkezetbe mindig beépül egy-egy tablószerű leírás, mely az alaphelyzetet, a megszállást, a porosz terrort idézi fel. Így kezdődik a *Két jóbarát* is.

Rövid bekezdés nyitja a novellát, metonimikus megszemélyesítéssel írva le Párizst, hogy a novellában később már csak a két szereplő sorsáról essék szó: „Párizst körülvette az ellenség. Párizs rettenetesen éhezett, a végsőket hörögte. […] A párizsiak bármit megettek volna már." (157.). Ha ezt a bevezetést nem tekintjük külön szerkezeti egységnek, akkor a novella két nagyobb részre tagolódik. Az első Morissot és Sauvage találkozását, múltbeli közös élményüket, a horgászást, valamint elhatározásukat, újbóli horgászásukat, majd a növekvő veszélyt írja le; a második a négy

porosz fegyveres feltűnésétől a két barát haláláig és a rövid „utójáték"-ig terjed. A cselekmény mindvégig *várhatóság és váratlanság határán* lép előre, pontosabban a fordulatok alapvető váratlanságát rövid, tényszerűen motiváló szövegrészek fogadtatják el. A véletlen bukkan fel minduntalan, de a rendkívüli helyzet, a háborús felfordulás közepette, melyre rövid, leíró szövegrészek utalnak, a véletlen alig szorul magyarázatra. Maguk az egyes események a múltból megszokottak; jelenbeli összekapcsolódásukból viszont rendkívüli, a múltban még nem tapasztalt konfliktushelyzet származik. A rendkívülinek ez a belépése a megszokottba általában is igen jellemző a maupassant-i novellára, sőt, egyáltalán a novella műfajára.

Az egész cselekmény szigorúan egyenesvonalú, az időben előre haladva fejlődik ki. Két időfeletti jelzés, előre utaló, illetve a szövegben ismétlődő elem mégis előfordul benne. Mindkettő a jóbarátok közös tevékenységéhez, a horgászáshoz kapcsolódik. Az egyik pszichológiai jelzés, a horgászást kísérő érzelemre: az önkívületre, a felelőtlenségre utal. Múltbeli, megszokott kiruccanásaik alkalmával „a nap a két megszállott horgász hátára jó meleget csurgatott" (158.), most, a főcselekmény idejében e motívum így tér vissza: „A nap átmelegítette hátukat, már semmire sem figyeltek, semmire nem gondoltak; nem is élt a világon senki rajtuk kívül, horgásztak." (161.) Ez a bővített, lélektanilag értelmezett leírás váltást jelez, arra figyelmeztet, hogy küszöbön áll valami rendkívüli: annak előtte még *lehetett* sütkérezni, megfeledkezni a külvilágról, most, a háború jelenidejében mindez *képtelen, veszélyes*. Még ugyanehhez a pszichológiai motivációhoz tartozik, ugyanezt a felelőtlenséget jövendöli és indokolja az italozás, mely rábírja a barátokat veszélyes vállalkozásukra, arra, hogy a hadszíntér közelében horgásszanak:

> […] Morissot hirtelen megállt:
> – Nem innánk még egyet?
> – Nem ellenzem.
> Betértek hát a következő kocsmába is.
> És amikor ismét az utcán voltak, kissé szédelegtek, mint két éhes ember, ha alkohollal tölti a hasát. Meleg volt. (159.)

A másik előreutalás nyilvánvalóbb, és nem motiváló, hanem ellentétező. Félelmében Morissot felteszi a kérdést: „És mi lesz, ha találkozunk velük [a poroszokkal]?" Mire Sauvage így felel: „Megkínáljuk őket sült hallal." (160.) Ezt a gúnyos megjegyzést idézi fel a befejezés, amikor is a német tiszt a meggyilkolt jóbarátok halait sütteti meg magának. Ez a csattanószerű záradék (Maupassant kedvelt eljárása) a gúnyt fordítja gúnyba, az ember, az egyén szándékától függetlenül beteljesülő végkifejlet groteszk jeleként. Hasonló funkciójú a tiszt másik megjegyzése a vízbe vetett Sauvage-ról és Morissot-ról: „A többi a halak dolga" (164.) – mely ugyancsak a két jóbarát kedves foglalatosságát fordítja ellenük.

A novella két hőse nem egyéniség, szerepük az, hogy egy kapcsolatot testesítsenek meg. Maga a cím ezt a kapcsolatot jelenti be. Maupassant-nak egyébként sem legerősebb oldala az egyénítés: célja elsősorban a típusalkotás. A két barát jelleme közös, mintegy átválthatóak egymásra. Mindegy, melyikük beszél, s kettősként is viselkednek: ezt utoljára még külön hangsúlyozza az, hogy a tiszt mindkettőjüket megkísérti: életben maradhatnak, ha elárulják a jelszót. Külön-külön mindketten ugyanazt teszik: hallgatnak. Morissot és Sauvage kapcsolata egyéni jellemük fölé emeli őket. A szereplők nem nagyszabású figurák, sorsukat kézben tartó jellemek. Maupassant jellegzetes novellahőseihez hasonlóan őket is egyetlen vonás, szenvedély jellemzi: számukra a szenvedély a horgászat, s e tényt és egyéb megnyilatkozásaikat az elbeszélő fensőbbségesen kommentálja (például politizáló megjegyzéseiket). A narrátor fölötte áll hőseinek, az elbeszélt cselekménynek, de közbevetett tablóiban világosan állást foglal a támadókkal szemben. „A Mont Valérien ezalatt állandóan dörgött, ágyúi francia házakat döntöttek romba, életeket oltottak ki[…]". (161–162.) Feltűnő viszont, hogy amikor a kegyetlen porosz tiszt belép embereivel a cselekménybe, mindenfajta nyílt értékelés, érzelmi megnyilvánulás eltűnik a narrátor szövegéből.

Az elbeszélőmodor az 1848-as korszakot, a romantikát követő dezillúziós áramlat szenvtelen előadásmódja, amelyet jórészt Maupassant mestere és példaképe, Flaubert vezetett be a francia epikába. A cselekményalakítás ugyanennek a korszaknak a szellemét tükrözi: emberek összeütközését a végzettel, amely ellen semmit sem tettek és nem is tehetnek. Maupassant alakjai akaratlanul válnak hősökké, nem is igen választhatnak, hisz a jelszót – mint a leírás sejteti – valójában nem is ismerik, igazoló papírokkal jutottak át a francia előőrsökön. Történetük *eset*, melynek más lehetőségei nincsenek. Az említett előreutalások és ismétlések nem telítődnek szimbolikus vagy metaforikus jelentéssel: meghagyják egyedi eset mivoltában a történetet. Általános érvényt, s ezzel némi rejtett pátoszt a háború időről időre felidézett képei adnak e történetnek: a háború, melyben a véletlen, az előreláthatatlan mindennapos lesz, melyben az ember elveszíti uralmát saját sorsa felett. Ennek a törvénynek embertelen szolgái a szereplő porosz katonák, akikkel a két barát horgászása visszamenőleg értékkel telítődik, a béke értékével.

A külső események kíméletlen uralmában folyik le a novella cselekménye. Példája lehet a novellista Maupassant szemléletének, jóllehet ez a szemlélet a későbbi novellákban módosul. Olyan művekben, mint például a *Horla* vagy *A menedékház,* már lelki folyamatok szervezik a cselekményt. Később is megmarad azonban a tárgyilagos hangnem, s a cselekmény ama célba juttatása, mellyel az elbeszélő mindennapi hősét vagy hőseit egy rendkívüli folyamat végső következményéig vezeti.

• Szávai János (szerk.): *Boccaciótól Salingerig. Novellaértelmezések,* Budapest, Tankönyvkiadó, 1983, 97–102.

CSEHOV: *A 6-OS SZÁMÚ KÓRTEREM*

[Az állapotrajztól a végigharcolt konfliktusig][1]

[1983]

Csehov egyik legnagyobb epikus alkotása, *A 6-os számú kórterem* olyan elbeszélésformát követ, mely a 19. század második felének nagy orosz prózájában igen elterjedt volt. A hosszú elbeszélés, a „proveszty" műfaja ez, melynek magyar neve immár az elavult „beszély" lehetne. Terjedelmesebb, mint a novella, rendszerint hosszabb időre terjeszkedik ki, és több szereplőt mozgat; cselekménye többlépcsős, a konfliktus részeseményben bontakozik ki. Nem célja viszont a regényre jellemző átfogó ábrázolás sem, cselekménye egységes, nemigen keresztezik vagy kísérik mellékszálak. E műfaj remeke a tolsztoji *Ivan Iljics halála* és a *Kreutzer-szonáta* is. Míg Tolsztoj kisepikájának vezető műfaja a hosszú elbeszélés, addig Csehov művészetében ritkább és későbbi jelenség, maga az itt vizsgált mű pedig e műfajtípusnak Csehov életművében is sajátos megvalósulása.

1892-ig, amikor *A 6-os számú kórterem* keletkezett, Csehov több elbeszéléstípust dolgozott ki. Pályáját rövidre fogott, csattanóra kihegyezett, anekdotaszerűen építkező és tipizáló történetekkel kezdte (közülük való a remekmű, *A csinovnyik halála*). E korai jellemrajzokból kinövő érett novelláiban hol ironikusan, hol elégikusan idéz föl csődbe jutott, szenvedő sorsokat, melyek többnyire magukba húzódnak, nem találnak kapcsolatot a külvilággal, s erejük sincs hozzá, hogy helyzetükön változtassanak. Még az összeütközések, tiltakozások sem teremtenek új helyzetet a hősök életében *(Ellenségek, A roham).* Terjedelmesebb epikai műveiben vagy lazán kapcsolódó képsorokat bontakoztat ki *(A sztyepp),* vagy egy élethelyzetet tár fel szubjektív szemszögből *(Unalmas történet).* Ez utóbbi elbeszélésben, melyet Thomas Mann is remekműnek ítélt, alig van cselekményszerű mozzanat: egy kiábrándult idős orvosprofesszor monológja az állandósult jelent részletezi, szokások, gépies ismétlődések távlat nélküli rendjét. Az elégikusan, a narrátor egyértelmű értékelésével ábrázolt történeteket *(Fájdalom, Ványka)* Csehov a kilencvenes évek elejétől kezdődő alkotó korszakában rejtettebb tanulságú, ironikusabban ábrázoló elbeszélések váltják fel *(Kikapós feleség, Anna a férje nyakán).* Az új század első éveiben pedig több távlatot fogadnak be alkotásai: emberábrázolásában, hősteremtésében előtérbe lép az a típus, mely eddig is ott szerepelt Csehov szinte valamennyi művében: a menekülés, a jövőbe futó evázió embere, aki jórészt egyedül testesít meg egyéni értékeket a sivár viszonyokba beleszokott figurákkal szemben. Léte már eddig is felhívás volt a többiekhez (például az *Unalmas történet*ben Kátya, vagy akár

[1] Kéziratban fennmaradt cím.

a *Három nővér* című dráma hősnői), de általában maga is elveszett közömbös környezetében. Csehov utolsó elbeszélésének, *A menyasszony*nak (1903) hősnője előtt aztán föltárul a távlat: sorsa egy eljövendő társadalomra való utalással kinyílik az igazi lét felé. De míg Tolsztoj vagy Dosztojevszkij alakjai meghatározott eszméket is hordoztak, kifejeztek, addig Csehov nemigen értelmezi történeteit. Borisz Eichenbaum szerint az 1880-as, 90-es évek oroszországi ideológiái iránt bizalmatlan, sem a népbarát (narodnyik), sem a liberális tendencia nem vonzza. Fellépése egyébként is az 1880-as évekre, az orosz irodalom átmeneti időszakára esik, az előző két évtized nagy epikáját követő válságkorszakra. Még egy igen jellemző vonása van Csehov írói egyéniségének: az, hogy kívülről érkezett az irodalomba, s írói mivolta sohasem elégítette ki teljesen. Orvos volt, s épp az 1890-es évek elején gyakorolta újra hivatását; 1890-ben pedig szociográfusi feladatra vállalkozott: elutazott Szahalin szigetére, az ottani fegyencéletről s a börtönviszonyokról, az ember alatti létről és berendezkedésről könyvet írt, melynek hatására valamelyest javítottak is a hatóságok a szahalini körülményeken. A novellaíró Csehov szintén az 1890-es évtized elején vállalkozott rá, hogy a kiúttalanság jegyében összefoglalja főbb motívumait, hőstípusait, társadalmi élményeit. Ez a szintézis *A 6-os számú kórterem*.

A mű szerkezete egy állapotrajzot, valamint két eseménysort vetít egymásra. Az állapotot mintegy idő feletti leírások idézik fel: a kórház melléképületének, a 6-os számú kórteremnek a rajza mindvégig változatlan vonásokból tevődik össze. Aprólékos leírásával, lakóinak bemutatásával kezdődik a mű (lásd majd a 4. fejezetet), s ezek az adatok később is állandóak maradnak. Maga a cselekmény két eseménysorból áll, az egyik visszatekintő előadásban hangzik el, a 6-os számú kórterem leírásába ékelődve, a 2–3. fejezetben: Gromov múltját, „őrültségének" történetét ismerteti. Ez az egység maga is viszonylag lezárt, még önálló novella is lehetne. A másik eseménysor már Ragin doktorhoz kapcsolódik, motivációja pedig azzal függ össze, hogy az orvos különleges kapcsolatba került az adott helyszínnel: „Azt rebesgették, hogy egy idő óta az orvos állítólag bejár a 6-os számú kórterembe" – e fordulópont szerepű mondattal zárul a 4. fejezet. Ezután kezdődik a Raginra összpontosító fejezetek sora, előbb – Gromov előéletének bemutatásához hasonlóan – leírást kapunk Ragin életmódjának statikus, illetve meghatározott időponthoz nem köthető vonásairól (5–7. fejezet). Egész hosszú párbeszédet idéz az elbeszélő, amely nem egyszeri tényként hangzik el, hanem a szokásszerű rögzítéseként (beszélgetés Mihail Averjaniccsal). S voltaképp csak ezután (8–9. fejezet) „indul" a főcselekmény!

A csehovi epikát természetesen a maga törvényeihez, nem pedig más „cselekményesebb" novellatípusokhoz kell mérni. Csehov ugyanis talán elsőként jött rá arra, hogy az időben megőrződő vagy módosuló szokásoknak, az életmódnak önmagában is van jelentése. Egyik remekművében már nem is az életmód motiválja, magyarázza az eseményeket, mint jobbára az epikában, hanem az események motiválják az életmód rajzát *(Jonics).* Színpadon is elébe helyezte az állapotot az eseménynek.

Ebből következik, hogy *A 6-os számú kórterem*ben is viszonylag kevés a szcenikus, azaz jelenetet, cselekvést kibontó ábrázoló egység; a szöveg nagyobb részét összefoglaló, állapotot rögzítő *tudósítások* teszik.

A tulajdonképpeni cselekmény tehát csak Ragin doktor látogatásaival kezdődik. Három vitája Gromovval kettejük egyéniségét világítja meg, egyúttal azt a folyamatot, mely végül a doktor bezárásához, majd halálához vezet.

Maga a folyamat fokozatosan bontakozik ki. Most is, mint már a Gromov betegségének eredetét leíró részben („Ivan Dmitrics azelőtt is gyakran találkozott rabokkal […], de most, ez a találkozás valami egészen különös és ijesztő benyomást tett rá.") az első előjelet csak nagysokára követi a kibontakozás. Még egy fontos epizód is közbeékelődik (az utazás Mihail Averjaniccsal, 13–14. fejezet). Egyébként Csehov a motivációra, az ok-okozati kapcsolatra épülő epikai cselekményalakítás hagyományos módszerével él: az előjelek egymást követik, erősítik, mígnem bekövetkezik maga az esemény. Az előjelnek csupán az a funkciója, hogy egy jövőbeli tényre utaljon (például „Mása, a felügyelő kicsi lánya, akit az orvos szeretett és akinek úgy örült, ha találkozott vele a kórház kertjében, most elszaladt, amikor Andrej Jefimics közeledett hozzá." – Másáról egyébként szó sincs a szövegben), ez esetben arra, hogy a doktort őrültnek nyilvánítják, és be fogják csukni a 6-os számú kórterembe. Másik, fontosabb előjel a városházán játszódó, nagyszerű dramaturgiával felépített jelenet a 12. fejezetben, melynek közepén Hobotov ezt kérdezi: „Hányadika van ma, Andrej Jefimics?" Az utazás epizódja csak elmélyíti a válságot, a doktor és környezete meghasonlását. A 16. fejezetben lázad fel Ragin, Hobotov és Mihail Averjanics gyámkodása ellen, s ettől fogva a konfliktus megállás nélkül bontakozik ki. Beviszik az elmebetegek közé, s ott Ragin második lázadása, ezúttal már a Nyikitában megtestesülő zsarnoksággal szemben, a végkifejletig, a doktor haláláig vezet.

Amint láttuk, a csehovi elbeszélésben jobbára az állapotrajzra esik a hangsúly: ez pedig a jellemalkotásban s a jellemek viszonyában is megmutatkozik. Nem nyílt konfliktusok, nem döntő hatások zajlanak le közöttük, kapcsolatuk sokkal inkább mellérendelő. Egymás mellett, egymást korlátozva léteznek, de nincs köztük döntő összeütközés, mely egy új állapotot vezetne be. *A 6-os számú kórterem*ben azonban némileg megváltozik az alkotó módszer, s ez a hosszabb elbeszélés csehovi válfajában egyedülálló művet eredményez. Itt kibontakozik a konfliktus, Gromovot és Ragint jellemük előbb vagy utóbb szembeállítja környezetükkel.

A mű szereplői bizonyos lényegi értékek szerint szerveződnek hierarchikus rendbe. A két főhőst két érték emeli az összes többi szereplő fölé: a gondolkodás és az érzékenység. Az előbbi a szellemi létet, a szellem függetlenségét jelenti, az utóbbi elsősorban a szenvedés iránti érzékenységet, a mások szenvedésének, megaláztatásának mint elfogadott rendnek a tagadását. Az előbbi Ragin doktor, az utóbbi Gromov sajátja. Az elbeszélő összes többi szereplőjéből hiányoznak ezek az értékek. Vannak, akik az alkalmazkodók közé tartoznak, etikai és gondolkodói értékek híján:

ilyen az „ájtatos Szergej Szergejevics", a felcser, Hobotov, s maga Mihail Averjanics, a volt földesúr, jelenlegi postamester, a doktor barátja, akinek egyetlen értéke a baráti érzés, noha nemigen érti meg Ragin gondolkodását. A hierarchia legalsó fokán egyfelől az áldozatok vannak, a kórterem betegei, másfelől a hatalom brutális kiszolgálója, Nyikita. A szereplőknek ez a rendszere arra a mozdulatlan társadalmi berendezkedésre, s egyúttal arra a társadalmi méretű értékvesztésre utal, amely a nyolcvanas-kilencvenes évek Oroszországában létezett. A mozdulatlanságot képviseli a főhősök sorsa, illetve különösen Ragin két elfojtott „lázadása", előbb az álnokul segítőkész barátok, majd a végén Nyikita brutalitása ellen. Az első kiváltképp jellemző a „különb", az értékes csehovi hősök cselekvéseire, melyet maguk bánnak meg először, a lázadásra, mely meddő kifakadás marad, melyet maguk bánnak meg legelőször, mint Csehov címszereplő drámahőse, Ványa bácsi. Az általános értékhiányt, a szilárd fogódzók elvesztését jelképezi a főszereplők társadalmi helyzetének bizonytalansága: Ivan Dmitrics Gromov, mint a visszatekintő 3. fejezetből megtudjuk, kiesett a társadalmi berendezkedésből, bírósági hivatala „egyenesen elviselhetetlenné vált számára", majd betegsége miatt végleg az elmebetegek osztályára került. Andrej Jefimics Ragin valaha papnak készült: családi tilalom miatt lett orvos: „első időben nagy lelkesedéssel dolgozott […] azonban az idők múltával szemmel láthatóan megunta munkáját, amelyet egyhangúnak és teljességgel haszontalannak érzett". Ráadásul Gromov is, Ragin is nőtlen, család nélkül él. Hasonlóképpen kallódó sorsú a postai hivatalnokká süllyedt Mihail Averjanics, aki Raginnal folytatott beszélgetéseiben nem annyira a régvolt szellemi életet, mint inkább a földesúri élet hajdani szokásrendszerét kívánja vissza. Gyengéden szól barátjához összetűzésük után, de ráförmed a postaablak előtt sorban álló parasztasszonyra; tisztes életet él, de Varsóban kártyán veszít ötszáz rubelt, s mikor Andrej Jefimics kisegíti: „Becsületem meg van mentve!" – jelenti ki.

A társadalmi értékhiány és mozdulatlanság a kórházi állapotok leírásában olvad össze. Itt minden parlagon hever, de az emberek beosztása, parancsolók és alávetettek szerepe szigorúan meghatározott. Az uralmi hierarchia leírásával Csehov mélyen tárta fel a zsarnokság működését, s egyúttal a 20. századi katasztrófák egyik jellegzetes szereplőjét „jósolta meg" Nyikita alakjában; a személyes felelősségérzet híján kegyetlenkedő végrehajtóét: egyedül ő érintkezik áldozataival, de dönteni nem dönt soha semmiről. Nyikita szerepe kulcsfontosságú, amit az is jelez, hogy az ő helyi uralmával kezdődik, illetve zárul az elbeszélés.

Eichenbaum megállapítja, hogy „Csehov a végsőkig lecsökkentette a szerzői szöveget. A témát […] nem az író bontja ki, hanem maguk a cselekvő, beszélgető személyek." Gromov és Ragin valóban ilyen „beszélő" karakterek: négy vitájuk (az utolsó már a doktor bezárása után) kétféle gondolkodást tár föl. Ragin a sztoicizmus érveivel él, mely a szellemi élet felsőbbrendűségének hitét, de egyúttal a mások szenvedése iránti közömbösséget is elültette benne. (Ragin persze nem hivatkozik

a sztoicizmus azon tételeire, melyek a közösség érdekében végzett munkát magasztalják.) Első vitáikban a szerzői értékelés még érezhetően Gromov szavait hangsúlyozza, akinek a véleménye teljesen autentikus helyzetéhez képest. Gromov mindenekfelett *érzékeny lény*; a 19. század végének tudása az emberről mint biológiai lényről, mely az orvos Csehovra erősen hatott, szavaiban szintén ennek az érzékenységnek indoka lesz: „Csak annyit tudok, hogy isten engem forró vérből és idegekből alkotott, igen! És a szerves szövetnek, amíg életképes, minden izgalomra reagálnia kell. És én reagálok!" Az érzékenység olyannyira központi érték ebben a műben, hogy világának mélypontján olyan lény van, aki még a fizikai szenvedésre is érzéketlen, a gondolkozó- és érzőképességet elvesztett muzsik: „Nyikita […] kíméletlenül veri […]; és a legszörnyűbb ebben nem az, hogy verik, hanem az, hogy a szerencsétlen, elhülyült állat a verésre egyetlen hanggal, mozdulattal, egy szemrebbenéssel sem válaszol, csupán ide-oda ingadozik, mint valami súlyos hordó." Később Ragin kerül előtérbe, akinek fokozatosan meg kell ismernie a szenvedést, melyet gondolkodásával el akart hárítani magától. E gondolkodás antitézise lesz viselkedése a kórteremben, amikor tiltakozni kezd, s az, hogy Nyikita ütlegeit kell elszenvednie. Végső soron mind Gromov, mind Ragin azért kerül a 6-os számú kórterembe, mert magára veszi mások sorsát: Gromov a megalázottakét, Ragin pedig, a viták ellenére s a viták révén, Gromovét. Az őrültség a két főszereplő esetében nem patológiai tény, hanem az etikus lények magatartásának metaforájaként működik. Mint például Hamlet esetében a lelki-szellemi kiválóság társadalmi büntetése, modern szociálpszchiológiai szakszóval élve: *stigmatizációja* az őrültség vádja, itt is, akár magára veszi ezt a látszatot a hős, akár menekül tőle. A „beteg" ugyanakkor tehetetlen, nem cselekvő lény, s így mondhatja Andrej Jefimics Ragin is Gromovnak a végén, mintegy konklúzióként: „Gyengék vagyunk, […] gyávák vagyunk, tehetetlenek." A magatartás hatástalan maradt. De maga a jellemfejlődés, a személyiségnek ez a távlata Tolsztoj ekkori korszakának nagy regényével, a *Feltámadás*sal rokonítható, bár tudjuk, s joggal hangsúlyozták is sokan, hogy Csehov éppen az 1890-es években eléggé ironikusan, idegenkedve nyilatkozott a tolsztoji gondolkodásról. Az elbeszélés másik, már említett szférája Török Endre kifejezésével: az „intézményesített bűnösség" ábrázolása, szintén a késői Tolsztoj egyik legfőbb témájához, egyben a *Feltámadás* alaphelyzetéhez kapcsolódik.

Még egy kérdést kell érintenünk. A 6-os számú kórtermet Oroszország allegóriájának tekintik a mű értelmezői. A kis kórházi melléképület – már a címben is kiemelten – valóban kulcsszerepet tölt be az elbeszélésben, jelentősége túlnő puszta színhely mivoltán. Mint utaltunk rá, részletes leírásával indul a szöveg, s ugyanezen a helyszínen zárul a cselekmény. Léte állandó viszonyítási pont, neve a cselekmény fordulatainál rendszeresen ismétlődik az elbeszélés szövegében; Ragin sorsát meghatározza: a doktor előbb önszántából keresi fel, majd erőszak kényszeríti oda.

Mindez a kórteremnek a cselekményben betöltött metaforikus jelentésére figyelmeztet, de Oroszország allegóriájának nem tekinthető. Inkább az elbeszélés egész világa, a szereplők viszonya utal az oroszországi állapotokra; a 6-os számú kórteremmel, mint sűrített, végső fenyegetéssel, mely egy ismeretlen, nevesincs városban közelképként, ijesztő részletességgel bontakozik ki szemünk előtt.

• Szávai János (szerk.): *Boccaciótól Salingerig. Novellaértelmezések,* Budapest, Tankönyvkiadó, 1983, 103–111.

A MEGNEVEZETT IRODALOMESZMÉNY

A klasszicizmus és jelentésköre Babits esszéiben
[1983]

Ha Babitscsal kapcsolatban a klasszicizmus, a klasszicitás fogalmairól hallunk, először alighanem fiatalkori lírája jut eszünkbe. Elsősorban a közvetlen személyesség háttérbe vonulására, a kidolgozott versformák és versalakzatok kultuszára, az antik (görög) szerzők és művelődéstörténeti hagyomány felidézésére utalhatunk, mint a klasszicizmus néhány jellemző vonására. „Klasszikus álmok az én lelkem bús álmai" – nyitja maga is egyik antikizáló versét, második kötetének stilizált költői hitvallását. E tulajdonságok ellenére sem nevezhetjük klasszicista, de még csak klasszicizáló költőnek sem a fiatal Babitsot. Lírájának kutatói feltárták a két első verseskötet irányzati sokrétűségét, még antik utalásainak is közelibb, közvetlenebb forrásait.[1]

Tárgyunk most nem is Babits költészete; tanulmányaiban vizsgáljuk meg a klasszicizmus jelentéseit. Elsősorban a húszas évek esszéisztikájában bukkanunk rá magára a szóra is, még inkább a hozzá kapcsolódó tartalmakra. Ekkor fejti ki újra meg újra irodalomeszményét, melyet egyik esszéje címében is jelöl: *Új klasszicizmus felé* (1925). Hasonló a gondolatmenete *A vers jövendője* című írásnak (1928). Kiindulópontjaink ezek azért lehetnek, mert mindkettő Babits irodalmi nézeteit sűríti, foglalja össze.

Joggal beszélhetünk sűrítésről. A két írás csakugyan sűrű: tömör, kihagyásos, lényegre szorítkozó, mintegy csak vázlata annak, amit Babits a húszas években, a

[1] A fiatal Babits lírájának irányzati jellemzőiről lásd Rába György: *Babits Mihály költészete,* Budapest, Gondolat, 1983, 235–251.

30-as évtized elején oly sokszor megfogalmazott egyes költőkkel kapcsolatban. Rövidségükkel, vázlatosságukkal eltérnek az időszak reprezentatív Babits-tanulmányaitól, például *Az írástudók árulásá*tól vagy *A kettészakadt irodalom*tól. Ez a kettő egyúttal két típusnak felel meg Babits ekkori esszéisztikájában: az első alapfontosságú filozófiai, történetfilozófiai, s ami ettől Babitsnál elválaszthatatlan: etikai kérdésekkel küzd meg; a második irodalmi polémia, a *Nyugat* első nemzedékének, elsősorban Adynak a védelmében. Tágabb értelemben persze maga *Az írástudók árulása* is polémia, mint Babits egész ekkori tanulmányírói munkássága: hiszen eszmei, morális értékeit a kortól, a kor ellenében védi meg. Míg e két tanulmánytípus egyike sem szól közvetlenül az irodalom egészéről, örök, általános értékeiről, az *Új klasszicizmus felé* s *A vers jövendője* egyenest irodalmi hitvallásnak készült. Mielőtt azonban irodalomról alkotott gondolataikat idéznénk, ejtsünk szót saját irodalmi tulajdonságaikról.

Nem pusztán tömörek, vázlatosak a „nagy" tanulmányokhoz képest: ebben Babits számos cikke, kritikája osztozik velük. Sajátosságuk inkább a sűrítéshez kapcsolt lírai hangnem lehet; különösen az *Új klasszicizmus felé*ben. Az alcím („Mai író töprengése valami oltárnál") itt lírába illő helyzetet idéz föl, lírai énné stilizálja a tanulmány előadóját. A szcenikus látvány, igaz, csak az írás végén tűnik föl, különválasztva a szöveg törzsétől: maga a lírai beszédhelyzet viszont áthatja az egész művet. A gondolatsor folyamatosságának hosszabb egységei helyett élesen tagoló bekezdések, a racionális kérdések-válaszok sora helyett halmozott költői kérdések, felkiáltó mondatok, a kifejtett, konklúzióra irányuló gondolatmenet végigkövetése helyett puszta konklúzió, puszta tanulság, a fogalmak meghatározása helyett nagybetű, metaforikus jelentésképzés – e vonásaiban tér el Babits egyéb tanulmányaitól ez az esszé, melyet épp ezért teljes joggal nevezhetünk esszének. Irodalmi tárgyú esszében, tanulmányban nemigen szól így Babits. 20. századi esszéistáink közül talán éppen ő tudta leginkább különválasztani a lírát a tanulmánytól, a vallomást az érveléstől. Ha most mégis lírai, sőt lírikus módra ír tanulmányt, annak nagy oka lehet. Most beszél először a húszas években, a háború és a forradalmak megrázkódtatásai után irodalmi eszményeiről, méghozzá viszonylag függetlenül az egyes személyektől, egyes alkalmaktól.

Ez a két írás – hogy most már szóba hozzuk *A vers jövendőjé*t is, mely a következő vonást szerkezetével még nyíltabban tárja fel – programot ad, beszédmódja már-már az irodalmi kiáltványokét idézi. Tisztában vagyunk vele, hogy olyan szavakkal illettük Babitsot, melyek a lehető legtávolabb álltak irodalomfelfogásától, sőt szóhasználatában csakis negatív minősítéssel fordultak elő. Mégis, tudjuk, a programadás hozzátartozott irodalmi, szerkesztői működéséhez; s ha most kibontjuk az esszék gondolati anyagát, kiderülhet, hogy a készen kapott műformára ezúttal is új tartalmat bízott, esetleg a műformának éppen ellentmondót.

A *klasszicizmus* műszavával egyelőre óvatosan kell bánnunk, hiszen a tanulmányok egyike sem deduktív: maga az *Új klasszicizmus felé* sem bocsát előre semmiféle meghatározást a fogalomról, melyből kibontaná a saját felfogását. Célszerű tehát a két írás lényeges megállapításait rendszerezni előbb, s megkeresni ezek alkalmazását Babits egyidejű kritikáiban.

A gondolatok tengelyében hagyomány és újítás, régi és új viszonya áll. Babits műveiben, lírájában is, újra meg újra fölmerül ez a viszony, legtöbbször a múlthoz, a hagyományhoz fűződő pozitív hangsúllyal. Mit gondol a húszas években az irodalmi hagyományőrzésről?

Az új klasszicizmus felé vezető út „nem megtagadása a naturalizmusnak, hanem felhasználása és kiegészítése: visszatéréssel az örök Művészet folyton megcsorbuló és ismét kitellő természetes teljességéhez". *A vers jövendője* az „eredetiség babonájáról" beszél: „[…] a mai költő először is *tabula rasát* iparkodik csinálni s mindent mindig elülről kezdeni. Amiből végre is csak szimplex, szegényes s egymáshoz többé-kevésbé mégis hasonló dolgok jöhetnek ki: sohase gazdag, de nem is »kollektív« művészet".[2]

Mindkét idézetből kiderül, hogy Babits hagyományon nem egyetlen stílus, nem egyetlen irányzat vagy kor hagyományát értette, hanem egyetemes örökségnek tartotta. Igazából nem történeti szempontból használta a fogalmat, érvényét nem korlátozta a múltra vagy egyes korokra. Felfogásában nem egyik kor kultúrája áll szemben a másik koréval, hanem a pusztán *kor*szerű az egyetemes érvényűvel, az „örök Művészettel". (Ezért vitázik 1931-ben az egyes korszakokat különállónak tekintő, csak önmagukra vonatkoztató *Szellemtörténet*tel.)

Rövid idézeteink is bizonyítják, hogy tekintetbe vette azért az irányzatok, a korstílusok létét is. Az *Új klasszicizmus felé* a naturalizmust tekinti közvetlen előzménynek, amelyet meg kell haladni. Ez alkalommal nem célunk, hogy kifejtsük: a naturalizmus fogalmát Babits meglehetősen tág jelentéssel használta, s elsősorban egy világszemlélet, a „mechanikus világnézet irodalmát" értette rajta. Mindenesetre olyan irányzatként fogta fel, mely leszűkíti az irodalom, az irodalmi alkotás lehetőségeit. Mégsem a naturalizmus megtagadását hirdette meg, hanem felhasználását és kiegészítését.

Az új mű s az új irányzat folytatja tehát a történetileg megelőző irányzatot, de ez a folyamatosság csak konkrét megnyilvánulása annak a folyamatosságnak, mely az irodalom egészét hatja át.

[2] Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok,* 2. köt., szerk. Belia György, Budapest, Szépirodalmi, 1978. 137–141; 201–204.

Időhöz, irányzati elnevezésekhez, naturalizmushoz és új klasszicizmushoz kötött fejtegetésekről szólva is minduntalan általános tanulságokat vonunk le – az *egész* babitsi irodalomfelfogást ismertetjük. Egyes művekről és irányzatokról formált véleményei ugyanis szervesen összetartoznak, egységes szemléletet tükröznek. Az irodalmi újítás kérdésében például a döntő szót még a háború alatt kimondta, a *Ma, holnap és irodalom* című tanulmányban. Elsősorban a programosság zavarta Kassákék újító mozgalmában: az irodalmi hagyomány elutasítása, mely Babits szemében óhatatlanul elszegényíti az új, az újító művet is.

Babits felfogását az választja el mindenfajta konzervativizmustól, s mindenfajta programos újítástól egyaránt, hogy a régit, a hagyományt éppúgy szigorúan viszonyfogalomként tekinti, mint az újat: viszonyfogalomként az érték vonatkozásában is. Minden időbeli szempontból új mű minőségileg csak a már meglevő irodalomhoz képest lehet új. De hogy ez a *viszony,* s ez a *kontraszthatás* kibontakozzék, az új műnek magába kell vonnia, önmagába kell sűrítenie a hagyományt, az irodalmi múlt bizonyos elemeit is. Mint az első kötetét nyitó *In Horatium* fogalmazta meg horatiusi verselés és Horatiusszal vitázó életfelfogás összefüggését: „a régi forma új eszmének / öltönyeként kerekedjen újra".

Irodalmi hagyománynak és újításnak ez az egymásrautaltsága érvényesül Babits kritikáiban, értékeléseiben is. Néhány megnyilatkozást vehetünk csak figyelembe. Még nem meghatározott irodalmi anyag vizsgálata, hanem elméleti állásfoglalás indítja Babitsot arra, hogy a *Nyugat* disputa rovatában válaszoljon Komlós Aladár *Örök dolgok felé* című cikkére.[3] A fiatalabb szerző tanulmánya voltaképpen közel állt Babits gondolatvilágához: a tendenciózus, a *csak* világnézeti alapozottságú, *csak* történeti érvényű irodalmat utasította el. Babits azonban megérezte a Komlóstól ajánlott „visszatérés" leheletnyi egyoldalúságát; ezért tartotta szükségesnek, hogy kifejtse:

> […] a harc, melyet a tendenciózus álművészet ellen folytatunk, csak egyik frontja háborúnknak; a másik oldalon másik ellenség áll: az üres rutin, a kiélt formák irodalma". „Ha tehát igaz az, hogy a művészt nem a magától értetődő világnézet, hanem a mesterségbeli tudás teszi, ez a tudás nem valami régi mesterség tudása, hanem az, mely új mesterséget tud találni, hogy új szemléletét kifejezze; bármennyire *örök dolgok* szemlélete is ez…

Ennek a szövegrésznek harci metaforikája a húszas évek Babitsának irodalmi, egyszersmind közéleti vitáihoz köti a klasszicizmus babitsi felfogását. Tegyük hozzá: a kor költészetelméletének egyik kulcsszava, a „mesterség" is sajátos helyzetben tűnik fel: míg a programos újklasszicizmus híveinél vagy időtlen érvényű a fogalom, vagy pedig korábbi századok művészi gyakorlatára utal vissza, Babits a mesterséget is

[3] Babits írása: *Nyugat,* 1925. november 1., 265 – Komlós cikke; uo. 1925. október 16.

aláveti a megújulás egyetemes művészi törvényének, noha az „örök dolgok" szemléletével – mely a folyamatosság alapja – egyetért.

Régi és új dialektikus kapcsolata megmarad, de hangsúlyai változhatnak. A két alapesszében a régihez kötő folyamatosság, a *Disputá*ban a megújítás került előtérbe. Ha költőkről, kortársairól ír, az általánosként fölfogott összefüggés az egyéni életművön belül is érvényes. 1923-ban az utolsó Ady-könyv *(Az utolsó hajók)* vázlatszerű, kísérletként ható verseit Babits úgy értékeli, mint a kései Ady szüntelen törekvését a megújulásra, önmaga meghaladására. Ezt a költészetet folyton emelkedőnek tartja, s a pozitív példából ekképp általánosít:

> Mennél nagyobb valamely lírikus, annál kevésbé képes folytatni s ismételni régi formáit, annál erősebben érzi az újnak szükségét, s ha ezt az újat saját alkata vagy az irodalmi *moment* meddősége folytán nem találhatja meg, elhallgat, vagy az irodalom más mezőire fejlődik át. (Jaj akkor, ha – mint Wordsworth – a terméketlen önismétlés kátyújába süllyed!)[4]

Általában azt a költészetet becsüli legtöbbre, mely a hagyomány vértezetében gazdagodott az újjal, mely élményeihez folyton új formát teremt, vagy régi formákra bízza az új élményt. A tőle nagyon szeretett Tóth Árpád fejlődésében két hatásra mutat rá 1934-ben: egyik a francia „dekadenseké", mely Tóth Árpád klasszikus versformáit is „romantikusra, sőt dekadensre" színezi. Ennél eredendőbb hatás viszont a debreceni lírikusok hagyománya, „Csokonai kollégiumának" öröksége. Ez utóbbi átformálta, leegyszerűsítette, hagyományosabbá tette ugyan Tóth Árpád formakészletét, de nem törölte el az új költészet hatását. Tóth Árpád utolsó verseiről mondja Babits: „Tradíciós, s mégis minden modern villózást már átélt művészet, időtlen költészet."[5] Bár Babits szemében e szintézis a legfőbb költői érték, Nagy Zoltán líráját – szinte kivételként – egyértelmű „tradíciósságában" is mélyen becsüli. Egy 1924-es írásban Nagy Zoltán „rokonszenves tradicionalizmusáról" beszél, mellyel éppen Tóth Árpádtól különbözik:

> aki szintén a debreceni hagyományokból indult ki, de azonnal egyéni formákkal. S a kifejezés raffinement-jaiban át tudott menni a francia dekadensek (a Baudelaire és Verlaine) iskoláján, anélkül hogy a debreceni tradíció gyökereitől pillanatra is eltért volna.[6]

Az 1920-as években Babits a fiatalabb költőkben is hagyomány és újítás egyéni ötvözetét kereste. Az évtized két jelentős fölfedezettje Szabó Lőrinc és Sárközi György.

[4] Babits Mihály: *Könyvről könyvre,* szerk. Belia György, Budapest, Magyar Helikon, 1973, 44.
[5] Uo., 207–209.
[6] Uo., 50.

Szabó Lőrinc első kötetét, a *Föld, Erdő, Isten*t különös elismeréssel üdvözölte (1923). Az ismertetésben *(Egy új költő)* elő is fordul a klasszicizmus szava, a következő változatban: „Szabó Lőrincnél az értelem vezet, szín, zene, érzelem, erősen kontrollálva csak az értelem által kirendelt helyet kaphatja, s ez növeli verseinek (hogy úgy mondjam) klasszicizáló zamatát, mely biztosan fő vonzóerejük lesz."

Az értelem rendező fegyelmét annál is magasabbra értékeli Babits, mivel „Adytól kezdve modern líránk inkább antiintellektuálisnak nevezhető […], még tudatosabb művészeinknél is az értelem csak alázatos inas szerepét tölti be".

A hagyomány és az új viszonyának megfelelően azonban az értelem is megleli nélkülözhetetlen ellenpontját: „[…] végre ezt a nagy tudatosságot elfogja a tudattalan nosztalgiája; erdő, rét, egyszerű érzések, vad természet nosztalgiája, melankolikus vággyal sóhajt feléje, s akkor adja legmélyebb hangjait".

Babits tehát a költemény pszichológiai hangnemének, modalitásának síkján is az ellentétes minőségek összjátékában, feszültségében látja az esztétikai értéket. Ahol ez a feszültség nem jön létre, ahol egyedül az értelem uralkodik, ott Babits is fenntartással él:

> Másutt a mondanivaló maga is egész nyíltan értelmi, majdnem azt lehetne mondani: politikai és világnézeti krónika, merész, szabad, higgadt és rokonszenves, bár racionalizmusában kissé távol a magyar közösség tényleges sebeitől és érzéseitől. Itt az eszközök a gnómaszerű klasszikus költészet eszközeihez közelednek.[7]

Hozzátehetjük: értelem és érzelem, racionalitás és ösztönösség összefüggése nemcsak műbírálataiban fordult elő, hanem történetfilozófiai gondolkodását is áthatotta. A világháborút szellemileg – a maga számára – a *Veszedelmes világnézet*tel zárta, etikai okból elutasítva benne az irracionalizmus világnézeteit. *Az írástudók árulásá*ban, mintegy tíz évvel később – Benda könyvét ismertetve – fejti ki ugyan a maga ítéletét a kor szellemi behódolásáról a tények világa előtt, melyet elsősorban a szellemi, erkölcsi cél nélküli ösztönvilágra vezet vissza, de el is tér Benda racionális magyarázatától. Babits hatalmasabbnak érzi az „állatiságot", az ember ősi ösztöneit, a testi, a szenzuális „Élet" vonzását, semhogy a „hideg Ész" egyszer s mindenkorra fölébük kerekedhetne. Igenis uralkodni kell az ösztönökön, de ez csak újra meg újra megvívott harcok árán lehetséges, s e harcban az „Észnek" is át kell vennie olykor az életösztön érzelmi tartalmait, hajtóerejét. A Bergson-ellenes Bendával szemben Babits nem tagadja meg mindenestül fiatalkora egyik ihlető mesterét.

Sárköziben hasonlóképpen a kor programszerű újítóitól független költőt üdvözli *(Angyalok harca. Sárközi György könyve,* 1926). Mély rokonszenvvel jellemzi a fiatal poéta spiritualitását, alkatának „romlatlanságát", „angyaliságát", zokszó

[7] Uo., 33.

nélküli hazafiságát,[8] de talán megkockáztathatjuk a feltevést: ez az ellensúly nélküli emelkedettség, ez a szenzuális izgalmaktól mentes pietás, ez a vulgáris elemektől, anyagi, testi képektől megtisztított, homofon költői nyelv Babitsot valószínűleg csak részben elégítette ki, üdvözlése jórészt e költészet korabeli függetlenségének szólt. Néhány későbbi, Halász Gáborral, sőt éppen Sárközivel vitázó írásából kiderül, hogy a maga nemzedékének, Ady meg az ő nemzedékének teljesítményéhez foghatót nemigen látott a húszas években induló költők műveiben. Mindamellett érzékeny figyelemmel kísérte útjukat; felfedező hajlamának tanúsága lesz az *Új anthológia* (1932) összeállítása.

Érdemes fölfigyelni rá: Szabó Lőrincben és Sárköziben is elsősorban a formaadás művészete ragadja meg. Ezt a tulajdonságot egy átfogóbb képességhez, alkathoz köti: a műre való összpontosítás képességéhez, a művet tökéletesítő, hangsúlyozó lírikusi alkathoz. A működpontúság szempontja itt azért is fontos, mert kulcsszavunkhoz, a klasszicizmushoz vezet vissza. Babits – ha jól olvastuk esszéit – csupán egyszer, 1933-ban magyarázta az „Új klasszicizmus" fogalmát: ez a részlet fényt derít arra is, milyen jelentésben vette át a szót majd egy évtizeddel korábban. *Karinthy és a stíluskritika* ürügyén a túlzottan egyénies írói stílus veszélyeiről ír; ezért „a műre akarunk inkább figyelni[…] a műre figyelni és nem önmagunkra: ez az, amit a franciák újklasszicizmusnak neveznek. Klasszicizmus – de nem száraz és iskolás. Misztikum van benne."[9]

A műre figyelni – ez tehát Babits szemében főképp a formaadás művészetét jelenti, vers esetében a versformáét.

> Szabó Lőrinc is mint virtuóz kezdte […] a fegyelem hamarosan megláttatá vele a külsőleges virtuozitás üresség̀ét, s költészete egy más virtuozitás felé növekedett, mely nehezebb és nagyobb érdem amannál. A rafinált művészet benyomását kelteni egyszerű, többnyire rímtelen versekben, hangosság nélküli, gyakran szinte a prózához közel álló szavakkal; oly cél, minőt óhajthat a nemes.[10]

Sárközi kötetében is a szabadvers „különös változatát" méltatja, hozzátéve: „tulajdonképpen nem is szabadvers ez, mert teljesen kötött; nemcsak a rímmel, mely nélkül Sárközi ritkán alkalmazza, hanem tökéletes ritmussal is, melynek szinte tökéletes szabályait lehetne fölállítani, s a hagyományos magyar verseléstől főleg abban különbözik, hogy időmérték és hangsúly különösen összejátszik benne".[11]

[8] Babits: *Esszék, tanulmányok,* 2., 141–145.
[9] Babits: *Könyvről könyvre*, 186.
[10] Uo., 32.
[11] Babits: *Esszék, tanulmányok*, 2., 145.

Mintha ezek a sorok másképp értékelnék a szabadverset, mint az 1916-os *Ma, holnap és irodalom* vagy akár *A vers jövendője.* A születő magyar avantgárd szabadversének bírálata Babits hagyományról és újításról vallott nézetével függött össze: a szabadvers kötetlenségében voltaképp szabad sem lehet, mert nem idézi föl, amitől szabadulni akar; szabályt sem szeghet meg, hogy így az újszerűség élményét adja, mert megszegni csak a szövegben jelen levő kötöttséget lehet. Emellett a szabadvers történetileg sem új, voltaképp a vers őskorát jelenti. Mindezekkel együtt a szerkesztetlenség, formálatlanság benyomását kelti, s ettől Babits mindig idegenkedett. A húszas években már némileg a klasszicizmus jelentéskörében fogalmazza újra fenntartásait. *A vers jövendője* harmadik pontjában jobbára azt foglalja össze, amit az 1916-os kritikára hivatkozva elmondtunk: „[…] gazdagságot ad maga a kényszer, éppen azáltal, hogy a szabadság hangsúlyozását megengedi. […] Ahol kényszer van, ott lázadni lehet […]". A 2. pontban viszont a vers funkcióváltásainak történeti folyamatát jelzi. Érdemes ezt egészében idéznünk, mert következő gondolatsorunkat is megpendíti:

> Az a folyamat, amelyben a versírás megszűnt nagy, eleven, szociális művészet lenni, s mind jobban elvesztette régi fontosságát az emberiség lelki életében, azonos avval a folyamattal, amelyben a Vers mindjobban különvált a Zenétől: azaz a valódi Énekből, az énekelt versből lassanként skandált vers, recitált vers s végre már csak könyvből olvasott vers lett, a hangos versből néma. Ennek a fejlődésnek pedig utolsó állomása a modern *szabadvers,* mely a Zenével már az utolsó kapcsolatot is felmondja, így észleljük itt azt a különös tünetet, hogy a Költészet, mennél jobban leszáll szárnyaló magasságaiból, mennél inkább akar az Élet, a Nép, a Próza nyelvén szólni, annál távolabb jut attól, amit szociális és eleven művészetnek nevezhetünk; annál inkább egy kis céhnek hatástalan játéka lesz.

Az elméleti megnyilatkozások tehát szigorúbban ítélik meg a szabadverset, mint az egyes költők ilyfajta műveit illető megjegyzések. Emellett úgy látszik, mintha a korábbihoz képest egy másik típust is megjelölne. Az *Új anthológia* előszavában már megértőén, értékelve szól a húszas években indult költők gyakorlatáról: „Vannak, akik a szabadvershez ragaszkodnak, nem azért, hogy soraikban a modernség és prózaiság különös ízeit vegyítsék, mint elődeik, hanem azért, hogy e dísztelen és kötetlen beszédben egyszerűbb és melegebb hangja legyen szavaiknak."[12]

Ez az újfajta, nem avantgárd, nem közvetlenül avantgárd szabad verselés tehát láthatólag kivívja rokonszenvét. Persze nem szabad szem elől téveszteni, hogy – különösen a 20-as évtized második felében – Babits fokozott érdeklődéssel fordul az ifjabb nemzedék költői és esszéistái felé; közben ugyan újra meg újra

[12] Uo., 372.

hangot ad, különösen sérelmek nyomán, említett fenntartásainak. Ez a szellemi hatásra, csoportteremtésre törő igyekezet, melyet a *Nyugat* egyik szerkesztőjeként is vállalt, a világháború idején még nem hatotta át tevékenységét. Bár itt csak elméletéről beszélünk, mégsem hagyható szó nélkül, hogy éppen a húszas években él szabadverssel ő maga is, s ennek eszközeit mindinkább beépíti kötött verselésébe is. A szabadversnek tehát olyan változatát fogadta el, mely a „rafinált művészet benyomását kelti"; vagy kötött ritmust, illetve ritmusok egybejátszását rejti magában, azaz közvetlensége, természetessége nem formáláson inneni, hanem azon túli jelenség; s amely egyúttal költői egyéniséghez szabott: egyéniség beszédmódjává lehet.

Az irodalomeszmény szemben a korral: eszmei előfeltevések és polemikus attitűd

Ha az *Új klasszicizmus felé* szövegét *Az írástudók árulásá*val vetjük össze, az eltérő szerkesztés, hangoltság ellenére is szembetűnnek a gondolat azonos elemei. Ezek elsősorban a korra, a költő korára vonatkoznak. „A Kor csúcsait taposó bokszbajnok", a Kor, mely „évenként váltja képét és hangulatát", mely megveti, elfojtja az örök értékeket a korszerű nevében: mindezen motívumok a későbbi nagyesszé döntő megállapításai lesznek. Csakhogy míg *Az írástudók árulása* nem annyira a kor bűnét, mint inkább a Szellem embereinek bűnbeesését mondja el, az irodalmi esszé még felhívó, mozgósító hangon, reménnyel szól és hirdet egy eszményt. Babits új irodalomképe tehát, ahogyan a húszas évek elején megjelent, már a kezdet kezdetén szemben állt a korral, nem pusztán filozófiai esztétika, hanem morális cselekvés is volt.

A kor politikailag determinált szellemi arculatával, a kor kínálta kollektív érvényű választási lehetőségekkel szembeni megnyilatkozásainak se szeri, se száma az esszékben, így nem is idézhetjük valamennyit. A húszas években a biológiailag motivált életharc alig finomított terepének látta a politika világát, melyben részérdekek, csoport- és osztályérdekek szorítják vissza az egyetemes értékeket, a civilizációs haladás keretei között pedig az emberi öntudat regressziója megy végbe. Ezzel a folyamattal állította szembe a veszélyeztetett értékeket: védelmüket, inkább, mint addig bármikor, az irodalomtól remélte.

A kor veszélyeinek irodalmi vetületére folyvást figyelmeztetett. Ebben az összefüggésben derül ki, hogy hagyomány és újítás egybekapcsolása nemcsak esztétikai elv volt számára: polemikus válasz is a politikailag színezett köztudatra, mely programos – leszűkítő –hagyományőrzést, vagy programos – éppúgy leszűkítő – újítást tudott csak elképzelni, tett lehetővé. Babits ekkori irodalomfelfogásának a kor ellen állított értékeiből kettő különös hangsúlyt kap: ha az eddig tárgyaltak esztétikai

jellegűek voltak, e kettő immár a vágyott irodalom metafizikai rétegéhez, eszmei létalapjához tartozik.

Az elsőt Babits szerint a kor ellenében kell kimondani ugyan, mégis a korból fakad, a kornak van szüksége rá: ez „a lelkiség fölfedezése", mely Babits szerint a biológiai s a társadalmi meghatározottság ellen hat, s azonosítható a szabadsággal: „A lelkiség szabadságot jelent" – írja az *Új klasszicizmus felé* című írásában. Olyan gondolatot hangoztat itt újra, mely életművében már jóval korábban is megszólalt. Első, 1910-ben írott Bergson-tanulmánya a teremtő fejlődés elve szerint a lelki jelenségek kiszámíthatatlanságát így értelmezi: „Ez más szóval annyit jelent, hogy az akarat szabad." A lelkiséghez kapcsolódó szabadság pedig egyik legfőbb értéke a bergsoni gondolatnak, mely „visszaadta nekünk a metafizikát".[13]

Babits azonban nem elégszik meg a lelki élet szabadságával – különösen a világháború, a forradalmak megrázkódtatásai után erkölcsibb értelmű fogalmat is keres. Ezért az 1925-ös írásban a lélek szabadságához kapcsolja a szellem öntudatát, mely közös, összemberi rendeltetéssel ruházza fel az eladdig céltalan szabadságot. A szellem pedig a „Jó lehetősége" egyben. A Jóé, amely azonban ismét szintetikus minőség: magába sűrítette már a Rossz tudását, „túl van a Jónak és Rossznak tudásán", mondja Babits nietzschei fordulattal. A szellem fejlődést hozó hatalmát zárójelbe foglalt, élesen tagolt, felkiáltó hangnemű, ezúttal csakugyan kiáltványra emlékeztető szövegrész hirdeti, az ösztönvilágból való kiemelkedés dicsérete. A szellem öntudatáról szól *Az írástudók árulásá*ban is. E gondolatmenetből az is kiderül, hogy a szellemet „összekötő és törvényadó princípiumnak" tekinti, mely „az *egyes* helyett az *általánosra* néz". A szellem korunkban került veszélybe igazán:

> […] lehetetlen tagadni, hogy míg a Szellem princípiuma él az emberek között, addig nyílt kapu van, ígéret, út és lehetőség; égő fény van, amely, ha kialszik – mint egy gyönge lámpa, amit még el is fújtunk, miután részegségünkben úgysem vettük használát –, az emberi világ, mintegy eldobva valami utolsó reménységét, úttalan tántorog bele egy kusza és végképp elborult erdőbe. Ennek a princípiumnak őrei voltak az írástudók. És ezeket az őröket vádolja Julien Benda árulással!

A közbeékelt hasonlat is a szellem fogalmához rendelt felelősség hiányát jeleníti meg: ettől lesz a veszélyeztetettség tragikus tény, szemben az irodalmi esszé vágyat kifejező, jövőre nyitott, utópikus programjával.

Babits másik védett értékére *A vers jövendőjé*nek már idézett részlete vet fényt. A versnek azt az útját kárhoztatja benne, mellyel „az Élet, a Nép, a Próza nyelvén" akar szólni. Ez eddig még l'art pour l'art elzárkózás szava lehetne. Csakhogy Babits, aki hitt a líra egyetemes érvényében, pillanatra sem tagadta a vers kollektív szerepét,

[13] Uo., 140, 155.

hatását. A mondat így folytatódik: „[…] annál távolabb jut attól, amit szociális és eleven művészetnek nevezhetünk; annál inkább egy kis céhnek hatástalan játéka lesz". Az igazán „szociális és eleven" költészet ugyanis Babits felfogásában csak egyéni világkép, egyéni lelkiállapot, egyéni formálás műve lehet. A lírikus egyéniségét nyomja el, szorítja vissza a kor közvéleménye, melyet – némileg paradox elnevezéssel – *kollektív önzés* jellemez. Ez éppúgy fenyegeti a költészet egyetemes hitelét, mint a túlzott egyénieskedés. A kollektív önzés gondolata annál is fontosabb, mert az időszakunkat beharangozó, költészetfelfogását is reveláló versében tűnik fel legnyíltabban. A *Régen elzengtek Sapphó napjai* (1922) nyitó kijelentése – „A líra meghal." – az évtizedben elméleti visszhangot keltett, Halász Gábor és Bálint György is válaszolt rá. Az alapkijelentés motivációja éppen a kollektív önzés kérdésekben szóló kifejtése:

Kinek szólsz, lélek? Mondják, milliók
nyögését nyögd ma, testvérek vagyunk
s mit ér a szó, amely csupán *tiéd?*
De istenem, hát testvér az, aki
nem hallja meg testvére panaszát,
ha nem *övé* is? Önző a világ:
csak közös inség, közös láz, közös
zavar dadog, – a többi csönd s magány.

A vers időszerű kijelentései *(a szédült gyomor álmodik; önző a világ: csak közös ínség, közös láz, közös zavar dadog)* a szociális nyomorra és következményére, az értékek eltömegesedésére utalnak. Babits tanúsága szerint már a költészet sem ad vigaszt: *a líra meghal.* […] Kikel Babits a csak *hörögni* tudó költészet, alkalmasint az avantgárd (vagy elfajulása) ellen […][14]

– így értelmezi a költeményt Rába György, majd a „kettes csöndbe" menekülést, a feleségéhez szóló versek sorát származtatja belőle. Mint az eddigi szövegidézetek mutatták, Babits több irányból is veszélyeztetettnek látta az egyetemes, s egyúttal eredeti költészetet; a húszas évek társadalmi, politikai közege csak fölerősítette a veszélyeket. A vita sem maradhatott irodalmi síkon, mint a háború előtti években.

„A líra meghal" sommás ítélete s az *Új klasszicizmus felé* ünnepélyes jövőbe tekintése mintha két szélső véglete volna Babits ekkori irodalmi gondolkodásának, pontosabban e gondolat hangoltságának. Igaz, a vers lezárása is lehetőségre, örök folyamatosságra figyelmeztet: „mit tudod? Az istenek halnak, az ember él." Nem látta tehát

[14] Rába György: Babits lírája a kettes csöndtől az emberek életéig. Költészete a húszas években, *Új Írás,* 23. évf., 1983/5, 85.

végképp kiúttalannak a szellem helyzetét Babits, s reményét – ekkor különösen – főként az irodalomba vetette. A kor még megváltható, tartotta, de csak akkor, ha az alkotó nem e kor kifejezett, hanem kimondatlan igényeire hallgat. Ha ezeknek felel meg, műve erkölcsi tett lesz. A tárgyalt esszékben elsősorban az erre mozgósító pátosz uralkodik, mely helyenként programszerűre, kiáltvány jellegűre hangolja műfajukat. Mintha ezeket az aktuális írásmódokat is, bár idegenkedett tőlük, fölhasználná, hogy megszokott műfaji jelentésükkel szemben új tartalmat bízzon rájuk.

A megnevezés: a klasszicizmus mint szintézisfogalom

Eddig a klasszicizmust Babits irodalomfelfogásának fényében emlegettük, de csak kevéssé jellemeztük magát az elnevezést. Célszerű most magából a fogalomból kiindulnunk, hogy Babits sajátos jelentésadását felbecsüljük.

Ha a történeti klasszicizmus értékelését kutatnánk Babits tanulmányaiban, nemigen jutnánk jelentőségteljes adathoz. Babits – többen megállapították – nem irányzatokban gondolkodott; egyrészt az európai szellem egységére, egyetemességére, másrészt a mindenkori alkotó egyéniségre figyelt, a múltbeli irodalmi irányokat, csoportosulásokat kevésbé vette tekintetbe. Az irányzatok elnevezését rendszerint irodalomtörténeti érvényüknél tágabb jelentéssel használta, állandó szellemi irányultságot, lelki alkatot jelölt vele. Ha pedig a szellemtörténet módjára történeti korszakokon túlnyúló, ismétlődő irányzatnak tekintenénk a klasszicizmust, ellentétével, a romantikával együtt, akkor megállapíthatnánk: Babits éppen hogy az „örök" romantika esztétikai elveit tette magáévá, különösen tárgyalt évtizedünket megelőző pályaszakaszában. A költői egyéniség nyelvteremtő géniuszának, „újságos szókapcsolásainak" kultusza, az ütköztetett jelentések, ellentétes stíluselemek hangsúlyozása korabeli hatások mellett jórészt a német romantika téziseiből eredt.[15] Alkalmazásukra példa a kéziratos, korai *Arany, mint arisztokrata* (1904) című dolgozat éppúgy, mint *A férfi Vörösmarty* (1911) Gyulaival vitázó megjegyzései Vörösmarty nyelvéről, de a tanulmány alapgondolata is Vörösmarty lefojtott, nemzetnevelő munkára fogott, de fel-feltörő zabolátlan költői képzeletéről. *Az irodalom elmélete* címmel 1919-ben tartott egyetemi előadásain pedig egyenesen „az irodalom örökös romantikus voltáról" beszél,[16] fiatalkori gondolkodásának egyik legfőbb tételét ismételve, mely szerint a művész új meg új kombinációkat teremt a világ részeiből, látásmódja megsokszorozza a valóság adott összefüggéseit.

Az irodalomtörténeti klasszicizmus korszakairól, nemzeti változatairól *Az európai irodalom történeté*ben nyilatkozik Babits. A könyv olvastán az a meglepetés

[15] Vö. Rába: *Babits Mihály költészete,* 81–83.
[16] Babits: *Esszék, tanulmányok*, 1., 623.

érhet, hogy a karakterisztikusan klasszicista korszakok ismét csak kevéssé vonják magukra figyelmét. A franciák „nagy századának" klasszicista szerzőit Babits nemigen csodálja, Molière-ről távolságtartással beszél, de még Racine-ban is igazából csak a „lírikust" becsüli, mindvégig éreztetve, hogy ez az érték nem francia olvasó számára jórészt hozzáférhetetlen. Sokkal mélyebben vonzódik a kifejlett, a felvilágosodáskorit meghaladó német klasszikához, különösen Goethéhez. Arról a Goethe-műről emlékezik meg a legmelegebb szavakkal, melyet ő maga fordított le 1928-ban: az *Iphigeniá*ról. A drámát méltatva ismét csak újítás és hagyomány egymásrautaltságát, esztétikai értéket teremtő szintézisét emeli ki.

„Az új kor szelleme, egy barbárabb szándékú s mélyebb érzésrétegekből föltört költőiség hódítja itt vissza azt, amit első hevében hajlandó volt eldobni magától: a klasszikus hagyományt. S ez a hagyomány hódítja vissza azt, amit már elvesztett magából: a költészet és érzés melegét." Az *Iphigenia* tehát „egy új szintézis diadala".[17]

Babits korában Európa-szerte megélénkül az érdeklődés a klasszicizmus iránt. Az újklasszicizmus – melyet így egybeírva irányzatnévként említünk, hogy elhatároljuk Babits szóhasználatától – az első világháború utáni években az európai irodalom és zene egyik erőteljes áramlata volt, az avantgárd irányzatokra következett vagy azokkal egyidejűleg hatott. Ennek az irányzatnak legfontosabb tételeit megtaláljuk Valéry és Eliot esszéiben. Lírájukkal Babits alig foglalkozott. Valéry „francia és intellektuális új klasszicizmusáról" például ezt írja: „Talán hideg poézis ez, s Valéry nagyobb esszéíró, mint költő."[18] De, mint korábban láttuk, az új klasszicizmus szavát kortárs franciáktól vette át, s csakugyan találhatunk egyező vonásokat Babits és a megnevezett nyugat-európai költők gondolatmenetében, Eliot is, Valéry is a műközpontúság jegyében vizsgálja az irodalmat. „Becsületes bírálót és érzékeny értékelőt nem a költő személye érdekli, hanem költészete" – tartja Eliot.[19] A művet ők is, mint Babits, a szerkesztés, a formateremtő munka eredményeként fogják fel. Az alkotófolyamat intellektuális jellegét elsősorban Valéry hangsúlyozta, előre bocsátva, hogy az első ötlet, a kezdő impulzus még ihlet ajándéka: „Az istenek semmiért, *ingyen* adják ezt, vagy azt az első verssort, viszont az már a mi dolgunk, hogy a másodikat is hozzáírjuk[…] A tapasztalat és a szellem minden adományára szükségünk van, hogy az első ajándék vers (sor) magasságára emelkedjünk."[20]

Láttuk azonban, hogy Babits a versben folyamatos feszültséget tételez föl ihlet és tapasztalat, szenvedély és intellektus között. A műközpontúsághoz Eliot is, Valéry is a kötött vers eszményét kapcsolja. Valéry is a kötöttségek teremtő

[17] Babits Mihály: *Az európai irodalom története,* Budapest, Szépirodalmi, 1979, 250.
[18] Uo., 455.
[19] T. S. Eliot: Hagyomány és egyéniség, ford. Szentkuthy Miklós, in uő: *Káosz a rendben,* Budapest, Gondolat, 1981, 66.
[20] Paul Valéry: La Fontaine Adonisáról, ford. Dr. Strém Géza, in uő: *Változatok*, Révai, é. n., 67–68.

erejéről szól, Eliot pedig a „szabadvers" létét is tagadja, megállapítva: „[…] még a legszabadabb vers kárpitja mögött is ott kell lebegnie egy egyszerűbb metrum szellemének […] a szabadság csak akkor igazán szabadság, ha egy mesterségesen kialakított szabályrendszer lappang a hátterében."[21]

Ha a klasszicizmus, az új klasszicizmus eszmei, gondolkodástörténeti, lélektani alapját vesszük tekintetbe, némi hasonlóságra akkor is felfigyelhetünk. Eliot kulcsszava ezzel kapcsolatban az *érettség.* A fogalom némiképp rokonítható Babits nézetével a Szellem öntudatáról, mely az emberi nem szellemi, lelki fejlődésén alapul. Az *érettséget* viszont Eliot más területekre is kiterjeszti, s így messzebb kerül Babits gondolatától. Az angol költő számára az érettség a nyelv tulajdonsága egyben, a nyelvé, mely szerencsés korszakokban *stílusnormát* nyújt a költőnek, aki bizton támaszkodhatik reá. A stílusnorma pedig már a nyelv társadalmilag szabályozott megnyilvánulása. Eliot végső soron a társadalmi állapot civilizációs érettségét tartja a klasszikus művészet előfeltételének.[22] Társadalmi érettség és esztétikai érték ilyen összhangjára Babits a két világháború közötti Kelet-Európában nem gondolt, nem is gondolhatott. A magasrendű szellem, irodalom Babits szerint csak a társadalom vezető politikai tendenciái, sőt többnyire civilizációs szokásrendje ellenére jöhet létre. Eliot követelménye szerint egyébként csak nagyon kevés költő tarthat számot a „klasszikus" megtisztelő nevére, behatóbb vizsgálat után az európai irodalomban egyedül Vergilius. Babits mindig óvakodott az efféle kirekesztő szelekciótól, minden korban, minden áramlatban látott, elismert kiemelkedő, akár „klasszikus" egyéniségeket. S éppen az alkotó egyéniségről vallott felfogásában tér el leginkább az újklaszszicista nézetektől. Eliot „a személyiség örök kioltását" tartotta a hagyományhoz való viszony alapjának, médiumnak tekintette a költői személyiséget. Valéryt is jobbára a tudat személyfölötti működése foglalkoztatta. Babits szemében viszont, mint *Az európai irodalom története* bevezetőjében utoljára kimondta, a nagy költők „nagy egyéniségek", akikben különbözőképpen, de egyenlő jogon nyilatkozik meg a szellem élete.

Babits irodalomfelfogásának, kritikai elveinek áttekintése, majd klasszicizmushoz és újklasszicizmushoz való viszonyának ismertetése után újból fölvetődik a kérdés: érvényes-e az elnevezés, melyet Babits egyik esszéje címébe emelt? Hiszen láttuk: az irányzatnak sem történeti megvalósulásai, sem a korban egyidejűleg adott elvrendszere nem magyarázza mindenestül Babits felfogását.

Mégsem tekinthetjük szervetlennek Babits megnevezését, hiszen több helyütt is él vele, s némely vonatkozásban kapcsolódik is bevett, a korban elterjedt jelentéseihez. Lényeges viszont, hogy – többek mellett – Eliotnál is, Valérynél is hiányzik a

[21] T. S. Eliot: Gondolatok a szabad versről, ford. Gspann Veronika, in uő: *Káosz a rendben*, 58.
[22] Kifejti a *Mit jelent az, hogy klasszikus?* című, 1944-ben tartott előadásában. Uo., 347–371.

klasszicizmusnak az a drámai szükségszerűsége, mely Babits esszényelvének itteni pátoszát adja. Babits számára a klasszicizmus morális követelmény: a kor ellenében, valójában a kor mélyebb szükségleteinek megfelelően kell írni. Mint Halász Gábor írta az esszéista Babitsról, „nyugtalan klasszicitás"-sal jellemezve őt: „Babitsban az esztéta élvez, de a moralista ítél."[23] Ennek az etikummá vált esztétikumnak elnevezése a babitsi klasszicizmus: és mint ilyen, elsősorban szintézisfogalom.

Babitsnál a klasszicizmusnak nincs méltó előzménye vagy ellenpólusa, mint a nyugat-európai költők esszéiben. Ő csak az üresen korszerű, a politikai cselekvést és zűrzavart tükröző irodalmat látta maga körül, s ezzel állította szembe a klasszicizmust. A fogalmat a húszas-harmincas évek irodalmi tudata, szellemi igénye jelölte ki számára, de Babits úgy használta, hogy irodalomeszményét: hagyomány és újítás, értelem és érzelem, kötöttség és szabadság, egyéni és közösségi lehetséges szintézisét fejezze ki, az etikailag öntudatra ébredt szellem irodalmát. A klasszicizmusnak ilyen szintézisfogalomként való használata nem állt egyedül az első világháború utáni, sőt a második világháború alatti évek magyar irodalmi életében sem. Hasonló értelemben jellemezte a fogalmat Mátrai László 1943-ban megjelent tanulmánya.[24] Mátrai szerint a klasszicizmus „kiemelkedik a történeti korok szokásos feleselgetéséből, dialektikájából". A klasszicizmus fölötte áll a romantikának: „A romantika benne van a klasszikában, de a klasszika nincs benne a romantikában." A tanulmány megállapítja ugyan: klasszicizmus és romantika egyaránt nélkülözhetetlen, hiszen „a klaszszicizmus romantika nélkül üres, a romantika klasszicizmus nélkül vak" – mégis, a romantikát csak a klasszicizmus nézőpontjából tekinti, nem önértéke szerint. Az értékhangsúly időszerűségére így utal a tanulmány: „Manapság a klasszicizmust kell védelmünkbe vennünk." Korábban hasonló meggondolás alapján adott nevet Babits a maga irodalomeszményének, még ha a név nem illett is reá mindenestül. A megnevezés gesztusa is ennek az eszménynek felhívó erejét, hatását célozta egy olyan pillanatban, amikor Babits ezt a hatást fontosnak is, elérhetőnek is látta.

• *Irodalomtörténet,* 15/65. évf., 1983/4, 874–895.

[23] Halász Gábor: Babits, az esszéíró, in *Halász Gábor válogatott írásai,* Budapest, Magvető, 1959, 404–405.

[24] Mátrai László: A klasszicizmus, *Ezüstkor*, 1943. március.

A LÉNYEGKERESÉS VERSE

Babits: Zöld, piros, sárga, barna…
[1984]

Életrajziság, impresszionizmus

Babits legtöbb versének sokszoros rétegezettsége, a gondolati, képi, hangnemi hatóelemek kölcsönös feszültsége miatt gyakran megesik, hogy nem hihetünk a szembeötlő sajátságoknak, az újraolvasások során át kell minősítenünk őket. Érvényes ez kései, harmincas évekbeli lírájára is, amely pedig a Babits-irodalom többékevésbé egyöntetű véleménye szerint a növekvő közvetlenség, személyesség jegyében áll. A *Zöld, piros, sárga, barna…* (1932) vallomásként hat, melyet át- meg átszőnek a személyes életrajz tényei. Különösen a gyermekéveket, a szekszárdi házat és az udvart, Cenci néni birodalmát idéző első strófa kelt ilyen benyomást. Hasonló várakozást sugallhat a költemény későbbi helye Babits *Versenyt az esztendőkkel!* című kötetében: a kötet záró ciklusában található, életrajzi vagy egyidejűen személyes indíttatású versek csoportjában. A ciklus első két darabja, a *Dobszó* és *A felnőtt karácsony* egyaránt múltat idéz, múltat szembesít jelennel, s a múltbeli képeket, cselekvéseket mintegy epikusan részletezve adja elő. A nézőpont mindkettőben, illetve a ciklus, a kötet más darabjaiban is a jelenben van; a perspektíva a szenvedő, az életerejétől megfosztott ember helyzetéből nyílik. De a múlt sem akármilyen múlt: a felidézett képek a *gyermek* alakja köré rendeződnek, sajátosan kicsinyítő beállításban sorakoznak, mindig a gyermeki öntudatlanságot sugallva, mely statikus ellenpontot alkot a szenvedő felnőtt tudásával. Hogy ez az oppozíció miképpen dinamizálható, hogyan keveredhet a gyermeki és a felnőtt nézőpont, látásmód a szenvedés előtt, az majd a *Balázsolás*ban tárul fel teljes erővel.

A vers másik felötlő tulajdonsága már nem a lírai beszélő bemutatásának tárgyi rétegéhez, hanem a költői nyelvhez kapcsolódik. Amíg csak a címet ismerjük, bizonyára impresszionista költemény olvasására készülünk fel. A színnevek halmozása, de hellyel-közzel a vers mondattana is a dolgok érzékelhető, érzékies elemeinek laza egymás mellé rendelésére utal, mely a századforduló, a századelő impresszionista költészetének sajátja volt. De vajon igazolódik-e ez a kettős feltételezés, azaz életrajzi indíttatású és impresszionista költeményt írt-e Babits a harmincas évek elején? Illetve, ami ezzel egylényegű kérdés: közeledett-e a versben az élménylírához, melytől költészete a magyar lírában szinte egyedülálló módon elszakadt? Érdemes lesz előbb a vers stílusára figyelni: korántsem olyan egynemű és közvetlen az, mint sejtéseink alapján várhatnánk.

Stilizáltság, stíluskoordináció

A vers különböző lírai stílusok valóságos tárháza. Szinte szakaszról szakaszra más stíluskörbe jutunk, a költemény nyelve rájátszásokkal, utalásokkal telik meg. Babits egész költészetére jellemző ez az eljárás: de míg fiatalkori lírájában a nyelvi utalást a lírai beszélő nyílt szerepvállalása s explicit célzások tették nyilvánvalóvá, addig kései darabjaiban a közvetlennek látszó megnyilatkozás nem szolgál ilyen tájékoztató jegyekkel.

Versünkben a stílusok elszigetelten, diszkrét egységekben mutatkoznak be. Az első strófa vizsgálata különösen tanulságos. E gyermekéveket idéző sorok erősen stilizáltak, azaz messze szakadnak a kor lírai köznyelvétől. A beszélő laza mondatszerkesztése, részlet- és látványhalmozása nem pusztán impresszionista stílust idéz föl, hanem alakot is teremt, látásmódot is jellemez: a beszélő egykori gyermekénjét. Nem riad vissza az intim célú kicsinyítés túlzásától, szentimentálisnak ható, sőt a költészet alatti költészetre emlékeztető fordulatoktól sem: „kis húsvéti nyúl", „csücsültem", „gyermekéveim szép korában", „be nagy volt kis szivem vigalma!". Fölhasználja a népdal természeti és lelki tényt egymásba fűző sorkapcsolatait: „Kerti lóher levele barna. / Be nagy volt kis szivem vigalma!" Evokatív céllal még lírájának fiatalkori, szójátékba csapó alliterációihoz, belső rímeihez is visszatér: „Homlokom nedves nyelvű szelek / nyalták, mint kedves nagy kutyák!…" Ha csak jelezni tudjuk is az ettől eltérő stíluselemeket: mekkora nyelvi távolságra vannak az első szakasztól például a harmadik szentenciózus kijelentései („A könyvek varázsa odavan ma. / A lélek csak ruha a testeken"), szimbolista-szecessziós-baudelaire-es-adys mondata: („De a nyárég forró vad torka / rám kacagott") vagy a negyedik szakasz sűrített fogalmisága („Mi van túl minden tarkaságon? / Világon, virágon, ruhákon? / Lelken és testen? / A semmi vagy az Isten.").

A versen belül tehát eltérő stílusegységek követik egymást, nem vegyülnek összse, hanem egymás után helyeződnek. Az egyes részletek önálló stilisztikumát jórészt a mikrokontextus, maga a versegész minősíti; ezúttal kisebb a versen túli nyelvi valóság, a makrokontextus stílusképző szerepe.

Az erőteljes stilizáló, a belső szólamütköztetés relativizálja az egységes tónust, reflektálttá teszi a nyelvhasználatot.

Miért tagolja Babits stílusokra a verset? A tagolás alapja a szerkezet.

Disszociált képsor, strófánkénti tagolás

A szerkezet konstrukciós alapja a színt jelentő melléknevek fölbukkanása valamennyi versszakban. A színnevek előbb a virágokhoz, majd a könyvtáblákhoz, a ruhákhoz, végül az őszi falombhoz kapcsolódnak. A színek egyes szerepeit nagyjából

egy-egy strófa foglalja magába: így lesz négy versszakunk, a szín-melléknevek négy főneve szerint. Ez a szerkesztés nem új Babits lírájában: fiatalkori költészetéhez, elsősorban a *Tüzek* című vers kompozíciójához nyúl vissza vele. Rába György „disszociált képsor"-nak nevezte a *Tüzek*et: minden egyes strófa a központi szimbólum új meg új tárgyiasítását, új meg új megjelenésmódját bontja ki s értelmezi egyúttal – hogy az utolsó versszak mintegy összefoglalja valamennyit. A disszociációs szerkesztést Rába az objektív líra babitsi kísérletéhez köti. A *Zöld, piros, sárga, barna…* olyannyira hasonlóan építkezik, hogy még az összefoglaló szövegrész sem hiányzik záró szakaszából. A korai vershez, a korai lírához kapcsolódik még a „tudatfolyam" nyelvi jegyeinek – igaz: korlátozott – jelenléte, az az asszociációs impulzus, amelyet a színnevek „orgonapont"-szerű ismétlése nyújt (mint ezt szintén Rába György fejtette ki a fiatal Babits lírájáról). Vizsgált versünkben azonban nem gondolatfolyamot sodornak a tagokban ismétlődő színnevek. Mivel pedig szimbólumként működnek, szerepük – várakozásunkkal ellentétben – túlnő azon, hogy impresszionista látványvilágot idéznek föl. Funkciójuk az, hogy a lírai alany cselekvését ellenpontozzák, a *keresést,* amely minduntalan a színek látszatvilágába ütközik.

A lényegkeresés meg a látszat

Itt térhetünk vissza a vers életrajzi utalásaihoz: tehát valóban az egyéni biográfia eseményrendje határozza meg a versbeszéd menetét? A szakaszok között belső idő telik el: a gyermek után a könyvolvasó diák, a szerelmes, forrongó fiatalember, majd a halálra készülő férfi alakját vázolják fel az egyes versszakok. Szubjektív fejlődéstörténet, sűrített fejlődésregény fázisai bontakoznak ki előttünk. Mégsem az életesemények motiválják az előrehaladást: szerepük alárendelt. Csupán eszközei egy szellemi folyamatnak, a lényegkeresésnek. Úgy is mondhatjuk: a lényegkeresés fázisai fiktív életrajzi időrend látszatát öltik.

Lényegkeresés és látszatvilág: ez az antinómia vonul végig a versen, a vers alanya, beszélője olyan szellemi magatartás hordozója, mely végigkíséri Babits életművét. Mindig is az abszolútumra, az egyént, a kort, a történelmet és – katolikuma szerint – az embert meghaladó szellemi lényegre tört. Szemléletében, értékrendjében az az egyéniség állt a legmagasabb fokon, aki individuumként is egyetemes értékekhez jut el, aki személyes tapasztalása révén meghaladja társadalmi és biológiai helyzete puszta egyediségét. De csak az haladhatja meg önmagát, aki öntudatosult, önálló személyiség, aki e szellemi keresés kockázatait is vállalja. Ezt a magatartást nevezzük versünkkel kapcsolatban lényegkeresésnek. Babits életművében korszakok, de akár egyes művek szerint hol pszichológiai, hol etikai, hol ontológiai értelme, célja volt a lényegkeresésnek. Az első világháború, majd később az egyéni szenvedés hatására mindinkább etikai értelmű lett ez a lényeg legfőbb értékhordozó fogalmá-

ban, az *igazság*ban. A *Zöld, piros, sárga, barna…* eltér ettől az értékvilágtól. A lényeg itt *ontológiai* lényeg; a keresés ontológiai értelmű keresés.

A virághoz, a könyvekhez, a ruhákhoz tapadó színeken át ugyanis a léthez, az önmagától létezőhöz akar eljutni a vers kereső, kérdező hőse. Mi van *túl* mindenen, minden jelenségen? – kérdezi. A lényegkeresés tehát transzcendens célt, célképzetet tételez föl. A keresés eredményét azonban egészen az utolsó versszakig nem nevezi meg, poétikai szempontból úgy mondhatjuk: késlelteti.

Látszat és lényeg viszonya, a lényeg keresése Babitsnak mindig is fő lírai témája volt – mondtuk. A téma egyúttal névvel nevezhető gondolati hatásokhoz kötődik. Ezek az indíttatások mindenekelőtt a harmadik strófában összpontosulnak, vagy inkább rakódnak sűrű rétegekben egymásra. A ruha azonosítása előbb a lélekkel, majd a testtel, a ruha mint látszat, Carlyle és Schopenhauer filozófiai metaforáira utal. Mint Rába György részletesen kifejti, a fiatal Babits költői képbe sűrítve itt-ott fölhasználta Carlyle „ruhák filozófiáját", az angol romantikus gondolkodó sokrétűen alkalmazott jelképét a ruhákról, melyek eszmét, „isteni misztériumot" testesítenek meg az emberi életben. Ez eszmének „minden látszat, s kiváltképp az Ember és művei csupán *köntöse* […], amely láthatóvá teszi" – mondja Carlyle, vagy másutt, versünk szempontjából sokatmondóan: „mi más az ember maga s egész földi élete, mint jelkép, ruha vagy látható öltözék a mindenható isteni Énje számára […] Így mondhatjuk azt is, hogy az ember fel van ruházva testtel." Bármily meggyőző is az analógia, mégis mennyire más minőséget kap a jelen vers kontextusában ez a jelkép! A Carlyle sugallta képet a fiatal Babits még az örök megújulás hitéhez, vágyához kapcsolta: „a régi eszme váltson ezer köpenyt, / s a régi forma új eszmének / öltönyeként kerekedjen újra" – így szól első kötetét nyitó versében, az *In Horatium*ban. Itt nincs efféle perspektíva: a ruha *csupán* látszat, mely a lényegkeresés útjában áll. Közelebb kerül versünk jelentéséhez a schopenhaueri modell, amely „Mája fátylaként" határozta meg az egyedekre és egyedi viszonylatokra bomlott, látható világot, mely csupa látszat: egyetlen mozgatója s lényege ugyanis az akarat. Babits azonban itt, e versben nem idézi föl a német filozófus útmutatását, az akarat megszüntetését, mint egy-egy fiatalkori versében tette: nem is ad egynemű választ a föltett kérdésekre. A lírai beszélő magatartásának lényege éppen a kérdezés, s ezzel a vers gondolati anyagának harmadik rétegéhez jutottunk, ahhoz az eszmerendszerhez, amely az emberi tudat világmegismerése legfőbb módjának a kérdező attitűdöt tartotta: a husserli fenomenológiához. Történetileg ez a legkésőbbi réteg Babits életművében: a húszas évek második felétől figyelhetett föl Husserlre, elsősorban barátja, Szilasi Vilmos révén, akinek egy Husserl-tanulmánya 1930-ban meg is jelent a *Nyugat*ban. Németh G. Béla mutatott rá a fenomenológiai kérdező attitűd jelenlétére a *Csak posta voltál* című Babits-költeményben, mely szintén a *Versenyt az esztendőkkel!* kötetbe tartozik. A dolgok transzcendens lényegére kérdező *Wesenschau,* a lényegszemlélet valóban rokonítható Babits mindkét versének kérdező beszédmódjával.

Versünk még a megismerő szubjektum szerepeltetését illetően is emlékeztet a fenomenológiai módszerre: fiktív életrajzisága ellenére mintegy zárójelbe teszi a lírai szubjektumot, hogy magára a megismerésre koncentráljon.

Csakhogy a kereső folyamatot a Babits-versben mindvégig szkepszis hatja át. Mi más minden versszak, mint egy válaszlehetőség kudarca? Hol csak sejtetve, hol nyíltan kimondva, de mindannyiszor megszületik az ítélet: nem, ez sem az áhított lényeg. Sem a gyermeki idill, sem a könyvekből merített tudás, sem a testi mámor. A tarkaság e versben negatívan minősül; pedig éppen ez volt a fiatal Babits egyik kedves értékképzete: a világ sokfélesége, színek, érzelmek, tudatok, istenek sokasága. A későbbi, a háború utáni Babits azonban egyre inkább egyetlen lényeget keres, cél- és értékképzete már nem plurális, hanem monista. Versében egyébként nemcsak gondolatrendszerekre, de saját életművére is visszautal: „Hányszor vágytam már lenni meztelen!" – mondja, s ezzel például az *Erdei lakásban* (1923) vitális tartalmú lázadását vonja vissza: „De […] láttam, hogy a test is csak ruha volna." E paradox, csontig tagadó képes kijelentés után mi következhet? Az összefoglalás kérdéssora, s a válasz:

Mi van túl minden tarkaságon?
Világon, virágon, ruhákon?
Lelken és testen?
A semmi vagy az Isten.

Az eddigi – versmondattanban is tükrözött – „tarkaság" után arányosan tagolt mondatok, sugárzó fogalmiság: s maga a vagylagos válasz, mely alighanem egyedülálló Babits életművében: a semmi vagy az Isten. Nem az egyetlen lényeghez ért el, hanem két egymást kizáró, de egyként tételezhető lényeghez. A sor költői energiáját éppen e kettős vagy-vagy állítás adja meg. Akár Keresztes Szent János misztikus istenképe, a *todo y nada*, a „minden és semmi" modern változata ez a sor, ahogy Rónay György értelmezi, akár a paradox istenhit más válfajait, például a pascali „fogadás" reminiszcenciáját látjuk benne, mindenképpen két különnemű lényeget, kettős metafizikai állítást nyújt a várt egyetlen lényeg helyett. Babitstól szokatlan az is, hogy a válasz egyik főnevét, lényegét sem *értékeli;* pusztán egymás mellé helyezi őket. Pedig döntően értékelő alkat: a két lényegnév is sokrétű minősítéssel fordult elő lírájában korábban is, később is. Így például kései lírája az Istent mindenekelőtt a Gondviselés, az Elrendelés, valamint az emberi szabadság viszonyrendjében közelíti meg *(Ádáz kutyám, Az elbocsátott vad).* Itt erről szó sincs, pusztán a metafizikai lényegre csupaszított alternatíváról: a semmi vagy az Isten. A lételméleti kétely, szkepszis válasza ez, mégis állító értelmű válasz, egy keresésfolyamat lezárása. Ami utána következik, az voltaképp elválik a vers fő folyamatától: az túl van a keresésen. Az őszi lomb színpompája is látszat; látszat – immár – a halál lényegéhez képest. A néhány soros verszárlat rezignációja elégiába fordítja a

verset, látványának jelképisége már az egyetemes lírai hagyományban rögzült, emblematikus. A lezárás ezenkívül ismét az egyedi szubjektivitást érvényesíti, mely eddig jobbára eszköz, ürügy volt csupán. Egy fordulatának folytatása is lesz a Babits-lírában: „Nekem már a tavaszi lomb is őszi" – így jelen versünk; s ezt olvassuk az *Ősz és tavasz között*ben: „Nekem már a tavasz is ellenség."

Beszédtípus, műfaji hangoltság

Akármennyire eltávolodik is a szubjektív vallomástól a vers beszédtípusa, műfaji hangoltsága mégis abból eredeztethető. Beszédhelyzetét tekintve mindvégig monologikus szöveg; a harmadik strófa váratlan kiszólása – „és akkor, kedvesem" – nem valódi drámai alakzat, pusztán a környező szövegrész jelentését köti meg: kijelöli a testi szerelem asszociációs körét. A monológ tehát lírai monológ: itteni funkciója szerint pedig a létösszegző, visszatekintő, számvetést adó vers típusát idézi. A vers jelentésének, beszédmódjának, hangnemének legalább két irodalmi elődjét nevezhetjük meg. Először: a tanulással eltöltött élet végén tudásában kételkedő Faust első monológját Goethe költeményéből. Még fontosabb mintakép Arany, a *Visszatekintés*-író Arany, kinél az egyéni életrajzi anyag szintén általános tanulsággal telik meg, példázatba játszik át. Az életrajzi anyagot, a vallomást hasonlóan távolítja, stilizálja a kései Babits, például a *Restség dicséreti*ben vagy az Aranyra nyíltan is rájátszó *Botozgató* című versben. A *Zöld, piros, sárga, barna…* pedig végképp az egyéni életen túlnyúló motivációval, céllal írt „visszatekintés". Épp e kettősségből fakad a vers mély iróniája, melyre ugyancsak ihlethette Arany. Babits iróniája elsősorban a hangnemében jelentkezik. A stíluskeverés, a stílusheteronómia, melyről korábban beszéltünk, így nyeri el jelentőségét: ironikusan ellenpontozza a célra törő keresést. Mélyebb értelemben magát a disszociált képsor alapját, a szimbólumot, a szimbolizmust is ironizálja a vers. Babits fiatalkori lírájának fő forrása volt ez az irányzat, amely mindenekelőtt a jelképiség révén akarta sejtetni is, föltárni is egy-egy jelenség belső természetét, a dolgok mélyebb, transzcendens analógiáit. Akárhogy határozzuk is meg azonban a szimbólumok funkcióit, komplexitását, az bizonyos, hogy a szimbolizmus *lényegföltáró* erővel ruházta fel őket. Ezzel szemben Babits itteni színei nemhogy a lényeget, hanem éppen a látszatot képviselik: nem főnevek, hanem melléknevek, nem szubsztanciát, hanem attribútumokat jelölnek. A vers tehát úgy veszi át egy költői irány alkotásmódját, poétikáját, hogy megfosztja ezeket eredeti funkciójuktól, s újjal, negatív funkcióval látja el. Utalt a vallomásra, az impresszionizmusra, a szimbolizmusra is, de mindegyik modelljét áthasonította, ironizálta.

Hogy néhány szóval megkísértsük a vers értékelését a Babits-életműben: talán nem tartozik legnagyobb versei közé. Stílushatásai itt-ott túlzottak. Dinamikája nem eléggé feszült, híján van annak az „intelligenciaforrongás"-nak, melyet Babits

annyira csodált egy nagy eszményképének stílusában, s mely az ő nagy verseit is áthatja. Mégis kulcsvers: egész életművére kiható gondolati indíttatások, poétikai eljárások gyűjtőhelye. Példája a lényegkereső Babitsnak, aki a kételkedésben is, a kételkedés ellenére is válaszolni akart és válaszolni tudott.

- *Irodalomtörténet,* 16/66. évf., 1984/3, 676–685.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről,* Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 5–12.

VÁLTOZATOK A BÚCSÚZÁSRA

Kosztolányi kisszerkezeteiről a Számadás *három verse alapján*
[1985]

Harsány kiáltások tavaszi reggel

Élni először itt e világon
s élni utolszor.
Látni a földet, látni csak egyszer
és soha többé.
Állni a fényben, inni meg enni,
csókba fürödni.
Nézni a kék nefelejcset a szélben,
barna göröngyön.
Érezni a gondolatok ragyogását
barna fejemben.
Menni a hegyre, az éter elébe,
völgybe leszállni.
Lélekzeni, fölkiabálni rajongva
az égre, a napra.
Aztán egyszerre vad zuhanással
összeomolni.

Őszi reggeli

Ezt hozta az ősz. Hűs gyümölcsöket
üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd

szőlőt, hatalmas, jáspisfényü körtét,
megannyi dús, tündöklő ékszerét.
Vízcsöpp iramlik egy kövér bogyóról,
és elgurul, akár a brilliáns.
A pompa ez, részvéttelen, derült,
magába-forduló tökéletesség.
Jobb volna élni. Ámde túl a fák már
aranykezükkel intenek nekem.

Ha negyvenéves…

Ha negyvenéves elmúltál, egy éjjel,
egyszer felébredsz és aztán sokáig
nem bírsz aludni. Nézed a szobádat
ott a sötétben. Lassan eltünődöl
ezen-azon. Fekszel, nyitott szemekkel,
mint majd a sírban. Ez a forduló az,
mikor az életed új útra tér.
Csodálkozol, hogy föld és csillagok közt
éltél. Eszedbe jut egy semmiség is.
Babrálsz vele. Megúnod és elejted.
Olykor egy-egy zajt hallasz künn az utcán.
Minden zajról tudod, hogy mit jelent.
Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes.
Majdnem nyugodt. Egyszerre fölsóhajtasz.
A fal felé fordulsz. Megint elalszol.

Utolsó korszakában Kosztolányi költészete a versalakzatok sokaságát mutatja be. A típusok változatosságában kijelölhetők a szélső végletek csoportjai: a terjedelmesebb, lazább szövésű, rapszodikus menetű költemények *(Hajnali részegség, Szeptemberi áhítat)* ellenpontjaiként megjelennek azok a rövid versek, amelyeket jobb szó híján egyelőre „kisszerkezeteknek" hívunk. Nem pusztán terjedelmi, hanem szemléletalakító, szerkezetformáló is a különbség, hiszen a költészetben bármely külsőlegesnek tetsző, formális jegy jelentéshordozó elemmé válhat. Különösen az olyan naggyá érlelt életműszakaszokban, mint amilyen Kosztolányi pályáján a *Számadás* ideje. Két említett típusunk közül a szakirodalom a hosszabbikat, a Kosztolányi-féle hosszú verset írta le részletesebben; magam ezúttal arra vállalkozom, hogy a szűkszavú, a sűrítetten komponált, a redukált anyagfelhasználású írásmód néhány jellegzetességére mutassak rá.

A három választott vers, a *Ha negyvenéves…*, a *Harsány kiáltások tavaszi reggel*, meg az *Őszi reggeli* még jóval betegsége előtt, 1929-ben keletkezett. Mégis, a *Számadás* későbbi nagy verseinek döntő élménye áll mögöttük: az élet megsemmisülése, a meghalás kényszere. Az a mind személyesebben megélt léttapasztalat tehát, mely egyben Kosztolányi számára mindig is a közlésre, kifejezésre indító energiák közül az egyik legfontosabb volt. A halál közeledtének főtémáját a versek dramaturgiája a középponti én végső gesztusában, a búcsúzásban összpontosítja.

Vajon a búcsúzás milyen változatát teremtik meg e rövid versek? Terjedelmük kompozicionális rokonságot is teremt-e közöttük, vagy három különnemű szerkezettel van dolgunk? S miképpen kapcsolódnak a hosszabb darabokhoz?

Az egyén fölötti életámulat tragikus himnusza

A *Harsány kiáltások tavaszi reggel* mindjárt a címével e csoport egy jellegzetes vonására utal: a jelenetszerű ábrázolásra. Mindhárom vers határozott kontúrokkal rajzolja meg a búcsúzás színterét és idejét: markánsan körülhatárolt időbe és térbe állítja a költemények beszélő énjét. A *Harsány kiáltások* címe ezenfölül a beszéd jellegét, gesztuskincsét is erőteljesen konkretizálja: de vajon nem ígér-e többet a cím megfogható részletekből, mint amit a versszöveg teljesít?

Már a két első mondat is némileg rácáfol a részletgazdag címre. „Élni először itt e világon / s élni utolszor. / Látni a földet, látni csak egyszer / és soha többé." Két szinten is általánosítanak, absztrahálnak ezek a kifejezések: egyrészt a mondatokban ábrázolt tárgyiasságok szintjén (föld, világ), másrészt és főleg a főnévi igenév használata révén. S míg az előző szinten változtat a vers további menete, új meg új tárgyi elemekkel dúsítva a látványvilágot, az infinitivus megmarad, s domináns szemléleti elvként hatja át a verset elejétől végéig. A 20. századi líra egyik reprezentatív típusa lett az infinitivusos versbeszéd, mert a grammatika poétikájának jegyében módot ad a személytelenítő, a cselekvést a cselekvőtől elvonatkoztató ábrázolásra. De miért személytelenít itt, ebben a versben Kosztolányi, akinél minden személyes, egyéni tapasztalatként, egyéni átélésben jelenik meg, különösen a végre eszmélés oly lényegi tapasztalata? Erre a hangnem, a beszédhelyzet világíthat rá. Ez a vers az érett Kosztolányinál viszonylag ritka antikos verselés egyik példája (e vonatkozásban a *Februári ódá*hoz kapcsolódik). Ritmikája hexametert idéz, de az egysoros metrumot két sorban osztja el úgy, hogy a periódusok második sorába az adoniszi sorzárlat kerüljön. Mondat- és periódushatár, vagyis metrikus tagolás és nyelvtani mondat itt szinte példátlan összhangban esik egybe. Mindeme ritmikai jegyek az antik költészet himnikus dikciójára hangszerelik a költeményt, mely így élethimnusz, modern ditirambus lesz. Azzá teszik az ámulat, a révület következetlenségével, szeszélyességével felsorakoztatott képei, gesztusai, a versbeszéd dicsőítő, ünneplő karaktere.

Ezért oldja el Kosztolányi az élményt a közvetlen személyességtől, a közvetlen tér- és időábrázolástól is. Mégsem zárja ki a személyes indíttatást a vers vonatkozási teréből. Már eleve az egyes ember sorsa jelenik meg az idézett alapmondatokban, a vers első négy sorában: az egyszeri, soha többé nem ismétlődő élet törvénye. Ennek az abszolút érvényű tételnek rendelődnek alá a halmozott észlelések, cselekvések, a szenzuális életélvezet részletényei. (Hogy mennyire a vitális itt a megalapozó értékcsoport, arról az intellektus érzékies tudomásulvétele, önélvezete is tanúskodik: „Érezni a gondolatok ragyogását / barna fejemben.") Az érzéki elemek alárendelődnek a kezdésnek, de egyúttal a lezárásnak is: keresve sem találhatnánk nyilvánvalóbb példáját annak a jelenségnek, amelyet egyes szövegteoretikusok lezáró hatásnak neveztek el. A „vad zuhanással összeomolni" végkifejlete visszamenőleg tragikusra hangolja a versélményt, a műalkotásegészt. A pogány életöröm ditirambusából megszületik a tragédia, az egyénre, az egyes emberi életre lesújt a végzet. Mégpedig az igazi tragédiák módjára törvényszerűen, megkerülhetetlenül.

A regisztráló tudat eszmélése: epigrammatikus keretbe zárt elégia

A búcsúzás élethelyzetét egy hagyományos toposzban, az ősz természeti képében jeleníti meg az *Őszi reggeli.* A beszédhelyzetet, a versalkalmat, a témát ismét kijelöli a cím: leírást ígér, de a tízsoros költemény igen szűkre vonja a tárgyhoz fűződő képzetek körét.

A vers szerveződésének alapja, indító mozzanata egy retorikai és egyben mondattani eljárásban ragadható meg: a témabemutatásban, a tárgymegjelölésben: „Ezt hozta az ősz. Hűs gyümölcsöket / üvegtálon." Többszörös nekifutású, úgynevezett korrekciós mondatindítás ez, mely a közelre mutató névmást csak több fokozatban, állítmánytalan mondatok értelmezői sorozatában oldja föl. A vers ábrázolásmódjának lényege ez a gesztus: az őszt hangsúlyozottan egy egyéni tudat nézőpontja, beszédtényе idézi meg, s ennek a megszólalásnak rendelődik alá hat soron keresztül a gyümölcsök leírása. Arra pedig József Attila figyelmeztetett, hogy ez a rész sem semleges leírás, hiszen metaforikusan nevezi meg a gyümölcsöket. Ékszerek itt a gyümölcsök, az élő természetből az élettelen – és ehetetlen – szférájához közelítenek, s így a kép nem annyira külsejüket, mint inkább a vágy lehetetlenségét fejezi ki.[1] Itt, ebben a hat sorban érzékletes és színes a nyelv, sokasodnak a benyomások, olyannyira, hogy ez a részlet mintha visszahajolna az ifjú Kosztolányi szecessziós, dekoratív nyelvhasználatához. Csakhogy ugyanazt tapasztaljuk, amit kései költészetében nemegyszer: fölhasználja, megidézi ugyan saját túlhaladott stíluseszközeit, de egy új, sűrűbb közegben áthangolja, lényegibb funkcióval látja el őket. Nem

[1] Vö.: *József Attila összes művei,* III. köt., szerk. Szabolcsi Miklós, Budapest, Akadémiai, 1958, 168–169.

„impresszionista csendéletet" olvastunk tehát. A konkretizáló részletezést ugyanis kétfelől is elvonatkoztató, szintetizáló kijelentések határolják: a *Harsány kiáltások*ra emlékeztető fölépítés. „Ezt hozta az ősz": az előre mutatásra visszamutatás, összefoglalás felel: „A pompa ez", s a beszélő reflexiója, értékelése a tárgyról: „A pompa ez, részvéttelen, derült, / magába-forduló tökéletesség." Egész költészetünk legsúlyosabb mondatai közé tartozik ez a két sor. Magába sűríti a véges életbe zárt ember idegenkedő ámulatát a természet megújuló képességének, termékenységének láttán, a „részvéttelen", az amorális tökély előtt,[2] méghozzá vallomásos kitörés nélkül, tárgyilagos megállapításba fordítva át a megrázó tapasztalatot. Rezignált önfegyelemmel szólal meg a „Jobb volna élni" immár feltételes módba tett s megint csak infinitivusszal eltávolított óhaja is, hogy erre a megszemélyesített fák intése válaszoljon, kimondatlanul a halálba híván a beszélőt.

Beszélőnek neveztem a lírai ént, nem pedig szereplőnek, versbeli hősnek, minthogy jelenléte itt is messzemenően dekonkretizált: szinte csak a regisztráló tudat szerepére korlátozódik. Nem ölti fel egy személyes karakter, egy életrajzilag fölismerhető én vonásait úgy, ahogyan a más típusú Kosztolányi-versekben jó néhányszor. Ezenfölül az *Őszi reggeli* nem is önmagában, önmagáért tárja föl a tudat működését, folyamatát: szigorúan tárgyra vonatkoztatott tudat monológja szól. De a tárgyi-természeti közegből is csak annyi jelenik meg, amennyi az eszméléshez szükséges. A vers szemléletmódját úgyszólván a fenomenológiai tárgyra irányultság, összpontosítás határozza meg. Éppen ez a fontos Kosztolányinak, a természeti törvény pontos, kíméletlen tudatosítása, a tudat ráébredése a tanulságra, az egyetemes törvényre, amely őt magát megsemmisülésre ítéli. A folyamatot elvágja összefüggéseitől, kimerevíti, pillanatnyiságba tömöríti, talán kedvelt kínai és japán fordításaira is emlékeztetve ezúttal. Az elégiába kívánkozó anyagot, az elégikusan csendülő nyelvet szűk, szoros, epigrammatikus keretbe zárja.

Érdemes lesz még egy megjegyzést toldani a vers természetszemléletéhez. Idegenkedő ámulatot említettem az imént, s a szót aligha cserélhetnénk föl áhítatra. Kosztolányi itt nem „szeptemberi áhítattal" fordul az őszhöz: e rövid vers természetképéből kirekeszti a panteisztikus, szakrális vonásokat. Legföljebb a fák ideiglenes halálában lelhet rokon sorsra az egyén, de ez a lezáró motívum jelzés, utalás marad, kifejtett feloldássá nem szélesedik.

[2] Érdemes fölfigyelni a testesebb fosztóképző használatára a megszokottabb változat *(részvétlen)* helyett.

Másfajta jelenetezésre épül a *Ha negyvenéves…* kezdetű vers, s beszédhelyzete is eltér a két tárgyalt versétől.

A szcenikus folyamat fő eseménye itt az éjszakai fölriadás, melynek motívuma vissza-visszatér a Kosztolányi-életműben. Jelentésváltozatait először Szauder József tárta föl motívumértelmező tanulmányában.[3] Az ő fejtegetéséből indulnak ki azok a magyarázatok, amelyek a költeményt a *Hajnali részegség* előképének tekintik. Méghozzá olyan előképnek, amelyben – egy Kosztolányi-monográfia szavaival – „az álmatlanság nem bír eszmélkedéssé sűrűsödni, a negyven év betöltésének mélyebb értelmét nem tudja kibontani a vers, a sokoldalú tudás passzivitásra kárhoztat, s a föld és csillagok közti létezés tudata ötletként merül fel csupán, s aztán annyi is marad".[4] A későbbi, nagy hatású vers árnyékában a rövidebb darabot mintha csupán negatív tulajdonságok jellemeznék.

Nem osztom az alapvető monográfiának ezt az értékelését. A *Ha negyvenéves…* saját típusának törvényei szerint mérhető meg, s így, a hozzá illő ismérvek szerint aligha fog könnyebbnek találtatni, mint akár a *Hajnali részegség.*

Ez a vers is határozottan konkretizálja a megjelenített élethelyzetet, akárcsak két, eddig vizsgált társa. A szituálás itt elsősorban időbeli: a „Ha negyvenéves elmúltál, egy éjjel, / egyszer" időhatározói sorozatának rendelődik alá a versbeli cselekmény. A választott időpillanat azonban meghatározottság és bizonytalanság pólusai között vibrál: a viszonylag pontosan megadott életkor után az „egy éjjel, / egyszer" határozatlan idői jelei következnek. A határozatlan névelő, a kötetlen jelentésű mutató névmás (ez, az) egyébként is ismétlődő elem az egész szövegben, az éjszakai ébrenlét tétovaságát képezi le.

A véletlennek, egyszerinek ható jelenségeket azonban eleve a „Ha negyvenéves elmúltál" föltételéhez köti, s ezzel itt is megteremtődik a logikai alárendelés egy főtémának, egy alaptételnek, mint másik két versünkben. Kiindulópontot jelöl meg az első négy sor, hogy aztán egy döntő hasonlattal mutasson túl az egyszeri élettényen: „Fekszel, nyitott szemekkel, / mint majd a sírban. Ez a forduló az, / mikor az életed új útra tér." Ahogyan élet és halál ellentétes tartományát a fekvő testhelyzet analógiája alapján egymásra vetíti, egységbe foglalja a beszélő, úgy adja meg az esetleges mozzanatok jelentéshorizontját, végső távlatát. Maga ez az utalás azonban diszkréten elhatárolt elem a versben, nincs nyíltan kimondott előzménye vagy folytatása. A vers elsődleges, tényközlő, narratív szintjén csupán a kiragadott időszakasz eseményei sorakoznak.

[3] Szauder József: A Hajnali részegség motívumának története, *Újhold*, 2. évf., 1947/1–2, 43–53, és uő: *A romantika útján,* Budapest, Szépirodalmi, 1961, 438–452.

[4] Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi,* Budapest, Akadémiai, 1979, 559.

Ezeknek az eseményeknek egy szubjektív tudat az alanya. A három vers közül tehát ez az egy összpontosít mindvégig magukra a pszichikus tényekre, mégpedig rövidségéhez képest nagyszámú mozzanatban, apró eseményben osztva el őket: Kosztolányi az elemi egységek sorát, a tudat váratlan asszociációit feltűnően szegmentálja, s az éles tagolással elejét veszi annak, hogy a vers érzésmenete, dinamikája egyvonalúan folyamatos legyen. Az elaprózott kijelentések, a széttagolt mondatok diszkontinuitása nem fejlődhet célratörő, célképzetes folyamattá. A lineáris fokozást azzal is elkerüli, hogy a létszinteket nem építi hierarchikusan egymásra, nem fejleszti egymásból őket e kozmikus távlatú mondatra: „Csodálkozol, hogy föld és csillagok közt / éltél", így következhet az „Eszedbe jut egy semmiség is" banalitása, a kisszerű babrálás e semmiséggel. Szereplője bármire fölfigyelhet, bármi eszébe juthat ebben a kiválasztott percben, a magasztos éppúgy, mint a banális. Bizonyos fokig egy sajátosan aleatorikus, rögtönzésszerű kifejlésnek vagyunk tanúi, a tudatműködés szabadságának, mely Kosztolányi szemében ugyancsak alapérték.[5]

Ez a szabadság itt mégiscsak korlátozott. Szauder József a *Hajnali részegség* perspektíváját, érzésmenetét úgy jellemezte, hogy fokozatosan elszakad a földtől, eltávolodik az érzéki dolgoktól a magasság felé. Versünkben nem nyílik tere az ilyen elevációnak. A *Hajnali részegség* hőse fel-alá járkál szobájában, kinéz az ablakon. A negyvenéves szereplő viszont zártabb, statikusabb helyzetben eszmél föl: a külvilágból csak hangokat fogad be, mindenfelől fal veszi körül. Érzékleteiben él, s ennek megfelelően ábrázolását is az a művészi empirizmus hatja át, amely egyébként Kosztolányi epikusi látásmódjának is egyik legfőbb tulajdonsága.

S éppen e tárgyias érzékelés vezet el a legfontosabb különbséghez a két költemény között: világ- és sorsérzékelés különbségéhez. A *Hajnali részegség* alapérzése a csodálkozás, az ünnepélyes ámulat: a vendéglét áhítata.[6] Szükségtelen újra elmondani, mennyire lényeges jegye, *faculté maîtresse*-e a csodálkozás Kosztolányi egész szemléletének. Értelmezői kifejtették, hogy mi sem állt tőle távolabb, mint a *nil admirari* életbölcsessége.[7] Csakhogy e vers másfajta létérzékelést mutat be: ha fölhangzik is benne a „csodálkozás" a föld és a csillagok közti életen, csakhamar tárgyilagos tudomásulvétel lép a helyébe: „Minden zajról tudod, hogy mit jelent. / Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes." Kosztolányi értékrendjében mélypontnak látszanak ezek a kijelentések: a vitális érzékenység kiürült, a tárgyakat, a tényeket odahagyta az élet varázslatos árama. Még mintha a halálra eszmélés kudarca is fölrémlene ezen a ponton: az érzelmi felhangok, a megrendülés hiánya mintha arra vallana, hogy a döntő eseménnyel inadekvát módon szembesül a szereplő, mintegy elmulasztva az igazi számvetést. (Ezt a tökéletlen találkozást egy másik „rövid" vers,

[5] Vö. Németh G. Béla: Az önhitt ismeret ellenében. Az Esti Kornél szemléleti és műfaji problémái, *Új Írás,* 24. évf., 1984/10, [különösen:] 83, 85.

[6] Vö.: Király István: A vendéglét verse, *Jelenkor,* 27. évf., 1984/10, [különösen:] 923–926.

[7] Lásd például: Devecseri Gábor: *Az élő Kosztolányi,* Budapest, Officina, 1945, 13–14.

a *Kivégzés* groteszkbe hajló cselekményben ábrázolja.) A szókészlet itt messze eltávolodik a korai „nyugatos" jelzőktől: a „bús" csak tagadva tűnik fel, a „józan" és „figyelmes" köznyelvibb, puritánabb jelzői mintegy kijavítják.

A vers értékszerkezete azonban ennél összetettebb. Hiszen mégis tulajdon végességére eszmél rá a tudat, s e szorongató élményben maga a fegyelmezett, tárgyilagos körültekintés is érték. Erre vall a „józanság" és „figyelmesség" nyitott, de egyúttal szuverén szellemi magatartásra utaló jelentése. Ez pedig összefügg szerzőnk egyik kiemelkedő eszményével, az egzisztenciális határhelyzetek önfegyelmező tudatosításával. Föltűnik e sztoikus tudomásulvétel az *Esti Kornél*-ciklusban is, főként a halál metaforikáján alapuló történetekben. Az élet útját befejező gesztus erre a megértésre utal: „Elmosolyodtam. Lassan leszálltam" – mondja Esti Kornél.

Ez a racionalizáló szándék működik a költemény szerkesztésében is. Bár a tudat asszociációs szabadságára épít, s elaprózza a folyamatot, a műegész zártságából nem enged: fölriadás és újbóli elalvás időbeli keretei közé helyezi, s így lekerekíti az eseménysort.

A vers eredetisége líránk történetében talán úgy összegezhető, hogy eltávolodik a célképzetes, konklúzióra, megoldásra irányuló gondolati, meditációs költészet poétikájától, de el a tudatfolyamok, indulatmenetek gáttalan áramlásától, „vulkanikus" kifejezésmódjától is.

A vers alanyáról, tudatszubjektumáról esett szó mostanáig: de ez a szubjektum ezúttal megszólított, a költői beszédmű címzettje. Kihez és miért intézi tegezően közvetlen szavát a költői én? Önmegszólításra a végig kijelentő modalitás, a tényszerű eseményközlés miatt ezúttal kevésbé gondolhatunk. Azt lehetne inkább válaszolni: bárkihez, mindenkihez, külön-külön. Ahhoz, aki negyvenéves, aki az lesz, volt vagy lehetett volna. Egyetemes is, de a végsőkig egyénített is ez a megszólított. Ahhoz az anonim személyhez szól a vers, ahhoz az Akárkihez, akit a *Halotti beszéd* majd egyetlen élete alapján magasztal individualitássá. Transzponált vallomással van dolgunk tehát: a beszélő azt az élményt, amely eredetileg a sajátja lehetett, didaktikus fölény nélkül osztja meg a másikkal, ruházza át a második személyre, megteremtve így az egyéni tapasztalat interszubjektív érvényességet.

Összegezés

Összegezhetjük immár e kisszerkezettípus néhány vonását (példái közé számíthat még a *Vörös hervadás*). Verstani alkatának legfőbb sajátossága a rímtelenség. A rímről mond le itt Kosztolányi, kedves hatáseleméről, talán még a *Meztelenül* szabadverseinek folytatásaképpen. Strukturális következménye ennek, hogy rímhelyzet híján egyes szavak, szóelemek relatív várhatósága megszűnik, felbukkanásuk hírértéke nő. A rímmel együtt elmaradnak a szavak közötti szimbolisztikus meg-

felelések, a motivált rím teremtette jelentéspárhuzamok. Nyitottabb lesz így a vers szemantikai felépülése. S ha Devecseri Gábor joggal beszélhetett a Kosztolányi-rím enyhítő és egyensúlyozó szerepéről, harmóniateremtő játékosságáról,[8] akkor e versek puritánabb hangzásvilága erről a feloldásról is lemond.

A versalkat másik felötlő jegye a strofikus tagolás hiánya. Folyamatosan következnek az ötös-hatodfeles jambikus sorok (a *Ha negyvenéves…* és az *Őszi reggeli* esetében). A szövegtagolás és egyben a költői dikció legfőbb egysége s eszköze a versmondattan. Ez a kitüntetett szerep a mondatstruktúrák nyelvtani poétikájában éppúgy tükröződik, mint mondat és metrikus szerkezet összefüggésében. Az előbbi szempont alapján figyelhetünk föl hiányos és teljes mondatok feszültségteremtő egymásutánjára az *Őszi reggeli*ben, a mondatok széttagolására, szaggatottságára a *Ha negyvenéves…* című versben. Az utóbbi összefüggés segít tagolni a kisszerkezetet, egy soráthajlásoktól nyugtalan, disszonáns menetű első egységre, melyre a sorhatárokat tiszteletben tartó mondatok következnek, mintegy megállapodottságot, tisztázottságot sugallva (különösen a *Ha negyvenéves…*-re áll ez a tagolás). A *Harsány kiáltások*ban pedig, éppen a szintaktikai és metrikai elv egybeesése a döntő mozzanat, mint láttuk.

A mondatokon túli egységek, a szövegszerkezet strukturáló eljárásai pedig a Kosztolányi-szépprózából is ismerősek lehetnek. Témabemutatás, részletező kibontás és összefoglalás egységei nemcsak az *Őszi reggeli*ben, hanem egyes novelláinak retorikai tagolásában is megragadhatók.[9]

Mindhárom vers takarékosan bánik a nyelvvel, de jelentésrendszerük, érzelmi sűrűségük annál sokrétűbb, annál feszítőbb. A szövegtelítettség ily magas fokát a kevés szóval sokat mondás, a nyelvi sűrítés, az elliptikus kifejezés eszközeivel érhették el. Megint csak elsősorban a *Ha negyvenéves…*-re meg az *Őszi reggeli*re hivatkozhatunk, melyek a litotész, az understatement, az implicit jelentéssugallás remekművei. Megkövetelik, de meg is érdemlik az aktív, a „réseket" kitöltő befogadást.

Az emberi, az egyéni egzisztencia határhelyzeteit ragadják meg a versek. A halál közeledtének, a mindenekfölött álló érték, az élet elvesztésének sűrített lefolyású élményét. Magányra utalt, közösségtől elrekesztett pillanatokat, melyekből hiányzik a nagy kompozíciók (például a *Halotti beszéd*) társas közege. Ebben áll feloldás nélküli tragikumuk.

Láttuk: míg a vershelyzet, a környezet tárgyiasan, plasztikusan jelenik meg, a személyiségkép inkább elvonatkoztatott. Mégis azt követik végig e versek, hogyan eszmél rá ez az egyetemessé tett személyiség, személyes tudat a szűk környezetre és a végtelen világra a búcsúzás döntő pillanataiban.

[8] Uo., 18–20.
[9] Vö. Szegedy-Maszák Mihály: Esti Kornél, in uő: *Világkép és stílus,* Budapest, Magvető, 1980, 480.

- Elhangzott: ELTE, Kosztolányi-konferencia 1985. március 28. Megjelent: Fráter Zoltán (szerk.): *„Számadás". Kosztolányi Dezső születésének 100. évfordulójára,* Budapest, ELTE, 20. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, 1985; *Új Írás*, 25. évf., 1985/12, 67–71; Mész Lászlóné (szerk.): *A rejtőző Kosztolányi,* Budapest Tankönyvkiadó, 1987, 129–139.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről,* Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 21–30.

MAURICE REGNAUT

A modern költő a kifejezésről gondolkodik [1985]

A modern költő a kifejezésről gondolkodik: anyagává tette a nyelv viszonyait, a nyelvhasználat különböző módjait a vers szövegén belül ütközteti. A francia költők – úgy látszik – élenjárók ebben a törekvésben. Maurice Regnaut osztozik is ezirányú kísérleteikben, meg el is válik tőlük. Eszménye a végsőkig tömörített, jelzéssé csökkentett megnyilatkozás. Nem kifejtés, hanem kifejezés. A kifejezés sohasem folytonos sor: meg-megszakított, de céljukat el nem vétő kijelentések, megszólítások, értelmezések váltják egymást. Amiben némileg különbözni látszik kortársaitól, az a kifejezés, a megnevezés személyessége. A kifejezés leplezetlen személyes indulatot hordoz, s ha az ürességből, kétségből emelkedve név után kutat a versek énje, az a név valakié lesz. Egy-egy pillanatra fölsejlik a szerelmi társ, aki az elfeledkezés lehetőségét, vagy a favágó-apa, aki az erkölcsi példát hozza a versbe.

A versek megítélésében segíthet az az életrajzi adat, hogy a költő összehasonlító irodalomtörténetet tanít, tanulmányainak többsége drámákról szól, s elsősorban a szereplők személyiségének és beszédének viszonyát vizsgálja. Regnaut e viszony alapján értelmezi a színműveket.

Legjellegzetesebb versei a *Ternaires* [Hármasok] című kötetben találhatók. A háromsoros darabok ihletője távoli: a japán haiku. A franci lírikus eltér a mintától, a természetbe olvadás statisztikus, szimbolikus kifejezésétől. Három kijelentést torlaszt össze egy-egy ilyen versébe, s a zárósor rendszerint célt, kifejletet jelöl. Ez a célratörés dinamizmussal telíti a három egységű alakzatot. Merőben esetlegesnek, véletlennek ható gesztusok egyszerre csak az idő és tér távlatába kerülnek, s váltás mozzanatát nemigen tudjuk tetten érni. Annál is kevésbé, mert a kijelentések egymásba illeszkednek, összetartozó elemeik közé befurakszik a következő mondat vagy tagmondat valamelyik eleme vagy épp egy önálló mondat.

Regnaut is él azzal a hol utalásos, hol ütköztető eljárással, amellyel legtöbb kortársa felidézi a köznapi vagy a különféle szakosodott beszédmódokat, mikor el akarja határolni tőlük a költeményét. Ő két nyelvi rétegből meríti nyersanyagát. Az egyik a köznapi, alacsony hírértékű megnyilatkozás, vagyis a közhely. Vesz egy ilyen mondatot, s pusztán a mondattannal megsemmisíti. Még örülhetünk, ha az eljárás végén valamilyen töredék értelemben sértetlen marad. A másik közlésforma, melylyel dolga akad, nagyon is körülhatárolható: az újsághír. A költő munkája úgy hozta, hogy egy évig figyelnie kellett a *Le Monde* számait. Ebből a tapasztalatból született *Ma este* kezdetű hosszabb verse. Az újsághírek eseményeiben az emberek sorsa politikai ítéletek, viszályok, zsarolások könnyedén manipulálható eszközévé süllyedt, szenvedésük mennyiségi mutatóvá. A vers énje úgy beszél ezekről az áldozatokról, mint akik rábízattak: mindennapi környezetének tárgyai közé menekítené őket, s egy szerelmi együttlét elfeledkezése, gyermekkori emlékek felvillanása után a közös sors mint tulajdon sorsa tér vissza, egy felkiáltó hangnemű kérdés nyitottságával. Ez a felháborodásba csapó kétség Regnaut szerint a század emberének elsőrendű érzése: hiszen „mi, nevezhetetlenek" mégiscsak nevet akarunk találni magunknak.

[Kiadatlan.]

FELAJZOTT FIGYELEM

[1985]

(Vasadi Péter: *Nem kő, se csillag,* Szépirodalmi, 1984)

Ötödik verseskötetében már ráismerünk Vasadi Péter sajátos verstípusaira. A jelentős költői életmű egyik legbiztosabb jele, hogy a lírikus kialakította és folytatva megújítja azokat a szerkezeteket, amelyek gondolkodásának ritmusát, mondatfűzésének módját, indulatai menetét egyénített formaegészekké szervezik. Tanulságos fölfigyelni arra is, hogy az egyes típusok – bár kötetről kötetre továbbélnek –, arányaikat változtatják. Az egyik háttérbe szorul, a másik előretör, mint egy-egy fejlődési szakasz jellegadó mintája.

Már a *Nem kő, se csillag* verseinek külső képe is elárulja, hogy e kötetből hiányzik például a „hosszú vers" Vasadira korábban oly jellemző változata. Az egyes darabok terjedelme itt szűkebb határok között marad. Nem hagy fel viszont itt sem e műalak kompozíciós eljárásaival, oldott, mellérendelő szerkesztésével, tágas képi asszociációival, látványteremtésnek és értelmező konklúziónak egybeépítésével. A típusnak e kötetben igazából csak egy példáját találjuk: az *Egy és ugyanaz* című,

Teilhard de Chardinnak ajánlott verset, ez is rövidebb azonban, mint néhány korábbi társa. Vasadi mindig kedvelte a sűrítetten gnomikus, erélyesen kijelentő hangnemű verset is, amelyről még bővebben kell beszélnünk.

Vasadi versvilágát egy feszültségteremtő kettősség határozza meg. Szemléletmódja, világlátása, de inkább azt mondhatnók: világérzékelése a természettől megigézett emberé; méghozzá a kozmikusba növesztett, önmagában sokszorozó natura vonzza magához. Nem panteisztikus révület ez, inkább érzéki, biologikus-fiziologikus megragadottság. Látásmódjában nemegyszer mágikus, prelogikus tudatformák újulnak fel. „Szüli a szelet, nem / elviseli" – írja egy *Kanadai fenyő*ről. A lírai én nemcsak befogadója a külvilágnak, hanem a természeti erők részese, folytatódása is. Egyik erőteljes verse konkrét helyzetrajz és önmegjelenítés után a vers szereplőjét egy szilvafával szembesíti: a szemlélő helyzet azonban egycsapásra megszűnik, a beszélő mintegy kilép önmagából, s eksztázisában a fa szerves küzdelmének résztvevője lesz: „Lógunk, a fa meg én / a lét-út két felén / az egyensúlyos reszketésen / akár egy mérlegen." *(Testvériség)* Nem is együttérzés, inkább *egyet*érzés ez a természeti létezőkkel.

A természeti létbe kapcsolódik be egy visszatérő szcenikus elemmel, a munkával is. Helyszínül rendesen ember alkotta környezetet, házat, szobát, kertet idéz föl, hogy ebből az értéktelenített, konkrét közegből induljon képzelete az irrealitás régióiba. Vasadi „konstruktivizmusa" ekképp sohasem igyekszik a természettől elidegenült vagy azon uralkodó célszerűség jegyében alkotni tárgyait: számára a munka mintegy bebocsáttatás a természetbe.

Szemléletének azonban van egy másik rendező elve is, amely a spontánul tenyésző és a fantáziában fölmagasztalt természeti életre egy szellemi lényeg, egy erkölcsi értékrend szemével tekint. Ezt a lényeget és értékrendet a transzcendencia-hit, az eszkatologikus léttörténeti felfogás alapozza meg, tárgyiasulni, megjelenni pedig többnyire üdvtörténeti dimenzióban szokott. Számos versének főszereplője egy megnevezetlen, harmadik személyben jelölt létező, aki, öltsön bár egyedi alakot vagy mutatkozzék olykor természeti erőként maga is, az üdvözítésen, a megváltáson munkálkodik (*A vándor, Semminevű*, a *Vasárnap* zárószakasza). Még kötete nyitóversének, *A költészet*nek „hőse" is magába vonja e szakrális létező rejtélyeit. Természetes, hiszen Vasadi számára a költészet, az „ének" – ez kötetének egyik kulcsszava –, maga az „ige": nem más az önkifejezés, mint a transzcendens, az „oszthatatlan" lényeg kinyilvánítása. A szentséghordozó erőt Vasadi rendszerint egy kiüresedett mindennapiságba, evilági kárhozatba vezeti: ahol „Földön lihegünk földtelen". Ezzel a negatív paradoxiával állítja szembe a megváltás pozitív paradoxonjait: „Égetni fog, de lángtalan. / Szavát sem hallani / pedig csupa ige." Vagy: „Csakis az oszthatatlant / kell szétosztani."

Vasadi jelen kötetében a szentség megjelenítéséből hiányoznak a hozzá kötődő, emblematikusan rögzített, kulturálisan hagyományozott jegyek. A versek külön-

külön teremtik meg jelképeit és gesztusait. Előző kötetében, a *Hó és madarak*ban némileg más volt a helyzet: ott felhasznált egy hagyományos hittörténeti s egyúttal irodalmi jelentésrendszert, hogy rávetítse egyéni mondandóit, s ezzel szuverén módon megújítsa a mintát. A korábbi kötet bírálatában Reisinger János már értelmezte ezt az utalásrendszert a *Fülöp jegyzetei* című ciklussal kapcsolatban.

Legfőbb ideje azonban, hogy Vasadi versbeszédéről essék szó. Világképének tagoltságát nyelvi rétegben is megtaláljuk. A természeti megragadottság stílusképe Vasadi szürrealisztikus képkapcsolása, analogikus látásmódja. Az említett kritika azt emelte ki, hogy a költő heurisztikus értékkel tudja felruházni jelzőit. Magam azt teszem hozzá, hogy nyelve metaforákban, hasonlatokban is bővelkedik, s ez utóbbiak rendszerint arra hivatottak, hogy a szürrealisztikus metaforákat az evidencia szerkezeteivel támasszák alá. Képiségének ezek a vonásai egyébként csakugyan a „klasszikus", és nem a neo-avantgárd hatását idézik: Vasadinak nagyobb a bizalma a nyelvben, mint a lineáris kifejezést, a nyelv jelentő funkcióját kikezdő „szövegverseké", konkrét verseké.

Másfajta stílusra hangszereli a szakralitásban gyökerező verseket. (Persze ahogyan a két élménytípus is érintkezik, úgy e kétfajta nyelvhasználat is vegyül nem egy költeményben.) Itt, ebben a képzet- és eszmekörben találjuk gnomikus, konklúziót kimondó verseit. A nyelvi anyag itt koncentráltabb, elrendezése erősebben retorizált. Ha az előző csoportot jórészt rapszódiás menetű versek teszik, emebben az evangéliumi példabeszédek modern lírai formája teremtődik meg. Ebben a típusban ritka a soráthajlás, és megszólal az a félrímes, jambikus strófa, amely a *Nyugat* utáni líra egyik reprezentatív formája volt *(Ürességben lángrengeteg).*

Vasadi Péter nem a személyiség megszüntetésének útját járja, de nem is duzzasztja föl a lírai ént. Verseiben a személyiség legfőbb megnyilvánulása a felajzott figyelem, figyelem a külső világra és benső életre egyaránt: hogy folyvást készen álljon az érzékelő befogadásra, de a szellemi, erkölcsi létértelmezésre, ítélkezésre is.

• *Vigilia,* 50. évf., 1985/12, 960–961.

THÉOPHILE GAUTIER

[1986]

(Irodalomtörténeti előadás a rádióban)

A második romantikus nemzedék lelkes hangadójához, a romantikát követő áramlatok előfutárához, az 1811-től 1872-ig élt Téophile Gautier-hez saját kora mintha túl kegyes, utókora mintha túl szigorú lett volna. Életében, legalábbis irodalmi körökben, közkedveltnek számított: majd minden jelentős alkotó és irányzat rokonának vagy képviselőjének tartotta, s fejet hajtott előtte. Bőséges életműve oly hajlékony, annyira változatos, hogy érthető is ez az általános rokonszenv, melyet Hugo, Baudelaire s a parnasszisták is osztottak. A szeretet aránytévesztése olykor túlozta is Gautier jelentőségét. Utóéletében viszont egyre csökkent az érdeklődés iránta. Méltatlanul.

Irodalomtörténeti, ezen belül is irányzati és stílustörténeti szerepe ugyanis kulcsfontosságú. A diadalmaskodó romantikába nőtt bele, Hugo *Hernani*jának viharos előadásain a klasszicisták ellen hadakozott híres vörös mellényében, de igazából egy későbbi, az 1830-as években föllépő nemzedékhez tartozott; ahhoz, amelyiknek kiemelkedő költője Gérard de Nerval, Gautier egykori gimnáziumi társa s barátja. A romantikát éltető progresszív társadalmi mozgalmak bukása után, az 1850-es években pedig már antiromantikus művészeti tendencia mintáit alkotja meg.

Korai munkássága még a romantika jegyében áll. Ebből is különösen két tematikai elemet s egy szemléleti sajátosságot vesz át: a beteges, kísérteties lelki életet, s a halál elrettentő rajzát, illetve a helyi színezet, a *couleur locale* módszerével készült természetfestést. Életműve egészét tekintve ez az utóbbi vonás a fontosabb: a festői, majd mindinkább a szobrászati láttatás átvezet romantika utáni, parnasszista korszakába is. Jónéhány verse utal művészettörténeti mintára, mintegy nyelvi kifejezésbe téve át egy-egy festő ábrázolásmódját:

[Watteau]

Mint mindenben, úgy a természetben is a különlegest kereste. Egzotikus élményben volt része külföldi útjain, melyek Európa majd minden vidékére elvezették. A legnagyobb varázzsal a spanyol föld hatott rá, itteni benyomásait formálta meg az 1845-ből való *España* című kötetben. Az egyes versek erősen különböző jeleneteket s hangulatokat idéznek föl, de az éles, kontúros látványteremtés közös bennük. Hangozzék el egy még határozottabban romantikus ihletésű vers, mely rémlátó mítoszidéző képzeletével Hugóra emlékeztet:

[Sierra Nevadában]

Bár az eddig említett tulajdonságok pályája későbbi szakaszán is jellemzőek voltak, másfajta szemléleti és alakító jegyek határozták meg reprezentatív versgyűjteményét, a *Zománcok és kámeák* című, először 1852-ben kiadott kötetet, s nemcsak a kötet verseit, hanem inkább a gautier-i művészetfelfogást, amelynek kisugárzása még nagyobb volt, mint szépírói műveié.

[*Maupin kisasszony* – előszó – részlet]

E felfogást először még a harmincas években, a *Maupin kisasszony* című regénye előszavában hirdette meg. Az előszó, mely jónéhány francia elődjéhez s utódjához hasonlóan egyszerre pamflet és kiáltvány, fiatalosan tiszteletlen hangon kel ki a polgári erkölcstan s a haladás, a fejlődés elvei ellen, pontosabban ezen elvek művészetbeli jelenléte ellen: mert Gautier-t a világ minden rendű dolgai csak a művészet szempontjából érdeklik, azt hirdeti tehát, hogy a művészetnek önnön tökéletességén, a műélvezőre tett gyönyörszerző hatásán kívül semmi egyéb célja nincsen, legyen az a cél akár morális, akár politikai, akár bölcseleti természetű. A „művészet a művészetért", a l'art pour l'art tételét tehát meglehetősen korán s máris kiélezetten fogalmazta meg: a század második felének nem egy meghatározó áramlata ebből a forrásból ered, de – tegyük hozzá – nem egy mélyíti is, s egyben létértelmezéssel telíti a gautier-i esztétikumot.

A romantikus prófétai föllépéssel igyekeztek hatni a társadalomra, a létezés ősokait, alapelveit kutatták és közvetítették a beavatatlanoknak: Gautier, majd nyomában a parnasszisták meg akarták tisztítani a verset a közvetlen érzelemnyilvánítástól, a szubjektív lelkiségből fakadó változékonyságtól, talányosságtól. Eszményük a tiszta, megvilágított, jobbára mozdulatlan látvány és körvonal, a plasztikus testiség, amint ezt ismét a már idézett regény egyik részlete írja elő, pogány mitológiai s kereszténységellenes, valljuk be lényegében eléggé súlytalan hitvallással megtámogatva:

[A művészet]

Mégse higgyük, hogy a *Zománcok és kámeák* kötet valamennyi darabja a művészetkultusz személytelenül ünnepélyes kinyilatkoztatása. Jónéhány szerepjátszó vagy zsánerképszerű vers is található benne, még néhány igen szép hangulati etűd is, derűs és melankolikus egyaránt.

A „jó Théo”-nak – ahogy barátai becézték – nem adatott meg, hogy mindig a magasrendű művészet eszményéhez tartsa magát: az újságírás volt kényszerű napi foglalatossága, s az évtizedeken át garmadával írt kritikákban bizony eléggé sok a romlandó anyag. Néhány irodalomtörténeti s kortársairól írt tanulmánya azonban állja az időt, köztük az érzékeny és bensőséges Baudelaire-alakrajz, mely a magyar olvasóknak is hozzáférhető. Legfőbb ideje, hogy újra hitelt adjunk annak a Gautier-ról írt jellemzésnek, melyet Baudelaire *A romlás virágai* ajánlásába foglalt, még ha az ifjabb pályatárs fölébe nőtt is mesterének: „A makulátlan költőnek, a francia írás tökéletes mágusának, az én fölöttébb drága és fölöttébb tisztelt Mesteremnek és Barátomnak, Théophile Gautier-nak.”

[Nincs adat megjelenésről.]

BALASSA PÉTER: *ÉSZJÁRÁSOK ÉS FORMÁK*

[1986]

(Tankönyvkiadó, 1985)

Balassa Péter kötete a félmúlt és jelen magyar elbeszélő prózájáról, kisebb részében írói esztétikájáról szóló elemzések gyűjteménye. Ez a tárgyi és műfaji címke azonban alig árul el valamit az egyedi tanulmányok, illetve az egyes írásokat összetartó gondolatok tényleges súlyáról, valódi távlatairól. A könyv szerzője szemlátomást már eleve egymást föltételező műveleteknek tartotta a kortárs alkotások közvetlen, elményi elsajátítását és esztétikai, történeti feldolgozását. Ennek köszönhető, hogy a jelenhez tartozó műveket is hagyománytörténeti távlatba állítva világítja meg, s az időbeli közelség okozta torzító optikán határozott lényegszemlélettel lesz úrrá. Ottlik Géza, Mészöly Miklós, Mándy Iván, Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János, Nádas Péter, Csalog Zsolt, Lengyel Péter és Esterházy Péter elbeszélő vagy elmélkedő műveit olyan értékrend és ízlésforma alapján sorakoztatja föl a kötet, amely a választást indokló bevezetőből, de még inkább magukból a fejtegetésekből karakteresen rajzolódik ki, s hathatós, működőképes értelmező módszerben ölt testet.

Ha egyetlen szókapcsolatba igyekeznénk tömöríteni az esztéta-kritikus szellemi alkatát, azt mondhatnánk: metafizikai érzékenységgel nyúl az irodalmi művekhez. Gondolat és hangoltság ritkán tapasztalt harmóniájú, s – tegyük hozzá – ihletett kölcsönhatása, összmunkája ez, mely mindenek fölött az adott mű bölcseleti sugallatára, világképére és történetfelfogására figyel, mindig reflektorfényt irányítva az életábrázolás mögötti transzcendens jelentéshorizontra, vagy még inkább a spiri-

tuális lét- és jelentésszint szerves folytatódására az egyedi, közvetlen, tárgyi és személyi viszonylatokban. S transzcendáló következtetései annál meggyőzőbbek, mivel lelki, érzületi, szinte idegrendszeri szükséglete a végső kérdések, az őselvek felkutatása, megfogalmazása. Mélyen tartalmas, tárgyában és céljában igazolódó szenzibilitás a Balassáé.

Értelmező módszerét mű és alkotó, szöveg és szerzői személyiség intenzív átéléséből, sokszoros egymásra vonatkoztatásából fejleszti ki; pontosabban szólva, egységes, mereven szabott formula helyett többféle, részeljárásaiban mindig az adott mű fölépítéséhez igazodó módszerrel él. Magyarázatai elevenek és mozgalmasak, kifejtésmódjában aktívan hat a befogadói élmény. A választott művekhez többnyire alázattal, csodálattal közelít, de a megértést saját életérzése, gondolkodása ügyének tartja: alkotó, magasrendű hermeneutikát művel tehát, mely mű- és önszemlélet, átélő intuíció és tárgyias analízis egyszerre. Feltárásaiban nemegyszer a vizsgált regény vagy esszékötet képi, érzelmi, formai logikájának nyomvonalán halad, de egyidejűleg, „menet közben" minősíti, definiálja is ezt a struktúrát. Írásai persze hangvételben, a kifejtés extenzitásában különböznek egymástól. Egyik póluson talán Mészöly Miklós *Film*jének részletesen, szövevényesen leírt, dinamikájában valósággal pattanásig feszült elemzése áll, másikon a Nemes Nagy Ágnes-tanulmány vagy egy-egy Esterházy-interpretáció sűrített, jelzésszerű fogalmazása.

Melyek a szerző léttudatának, világérzékelésének legfőbb összetevői? (Amelyeket persze a művekből, a művekből is merít Balassa Péter olvasata.) Ezúttal csak néhány, részben tőle vett fogalommal utalhatunk rájuk. Először mindjárt a krízisre mint világállapotra, mely történelmileg körülhatárolható ugyan, mégis egyetemes hatású, megismerést, lelkiséget, személyközi érintkezést és művészi kifejezést egyaránt veszélyeztető. Tegyük hozzá azonnal: az ő szemében a válság nemcsak elnémíthatja, de szóra is bírhatja a művészetet, sőt, egy újfajta, szenvedés utáni – vagy közbeni – szépség esélyét nyújtja neki. De nem megszépítést, nem a veszélyeztetettség elkendőzését, hiszen Balassa *radikális*: jó és rossz, igaz és álságos határozott elkülönítését várja a (modern) művészettől. Miközben bemutatja azt is, a negatív sorstudat, életérzés esztétikai közegben hogyan hajolhat ambivalens, fájdalmas szépségbe. Összemberi pozitivitással ruházza föl viszont a szegények életét, a szegénység „néma történelmét", elsősorban lelki, mondhatni, spirituális fogalomként használva a szót. A szegénység eme jelentését, melynek itteni példái Mándy alakjai és főképp Mészöly Siliója, Balassa újabban Édes Anna figurájából vezette le. Végül két visszatérő, látszatra ellentétes fogalmat kell említenünk, az inkognitót és a konszenzust. Az elbeszélő inkognitója, névtelen és meghatározatlan nézőpontja, bár démonikus hatáselem is lehet, többnyire arra irányul, hogy konszenzust teremtsen, tehát az értők és egyet-érzők lelki közösségét, „spirituális nyilvánosságot", ahogy Pilinszky cikkeinek címzettjét nevezi az értelmező.

Mindezek az eszmemozzanatok azonban a könyvben végig esztétikai erőtérben hatnak, esztétikumként működnek. Balassa a művészeti, poétikai gondolkodás korokon átívelő hagyományát mozgósítva, mitológiai, hit- és művelődéstörténeti fogalmak és jelképek formaszervező indításait bontja ki az „itt és most" keletkezett alkotásokból. Műfaji jellemzései egytől egyig találóak. Számára a műfaj a létezéshez való alapviszony megtestesítője, megnyilvánítója, amelyet a modern műben már meg kell fejteni, legyen az Mándy hangjátéka, Mészöly látomásos, lírai anekdotája vagy Esterházy idézetmontázsa, parafrázisa.

Mégis, mindeme esztétikai tudatosság, rendszerező készség, a romantika mellett az érett klasszicitásra is fogékony ízlés ellenére Balassa mást, mást is vár a jelenkor alkotásaitól. Ezért sem véletlen, hogy Nemes Nagy Ágnest értelmezve annyira hangsúlyozza az esztétika „érzéklettani" jelentésrétegét. A „tiszta" poézis és az irányköltészet eszményeitől egyenlő távol, szellemi, lelki *és* érzéki jelenlétükben, cselekvőségükben éli át és közvetíti a műveket. Kedvelt fogalma az archaikum, mely nemcsak a mű történeti-időbeli visszautalásaiban nyilvánul meg, hanem üdvösen erőszakos hatásában is, abban, hogy feldúlja, s új rendbe kényszeríti a befogadói tudat átlagrendű sztereotípiáit, mindenekelőtt a létünk rendeltetéséről, kapcsolataink lényegéről s esélyeiről táplált tévhiteinket. A romantikus esztétika még harmonikus, folyamatos megtisztulásként képzelte el a művészet hatását, a naiv vagy dogmatikus mindennapi tudat beavattatását a magasabb szellemi létbe. Az egyetemes világmagyarázatok megrendültén, a fejlődéskoncepciókra rácáfoló szervezett bűnök és tömegméretű szenvedéstörténetek láttán az őselemi, eredendő ismereteknek már szakító, felrázó hatást tulajdonít ez az eszmélkedés. A Nádas-pályakép fogalmaival: az archaikum „goromba, tiszta megnevezés", de „e megnevezés tabuja" is egyben, mely mind az alkotás, mind a befogadás érzékleti, testies jellegére apellál, s tudatos életünk alatti rétegeket világít meg és sötétít el újra. A mélytudat azonban inkább a jungi, mint freudi felfogáshoz közel, Balassa számára nem csupán egyéni ösztönök gyűjtőhelye, hanem a létezők *a priori* egységének őrizője is, így a sokkoló behatás – nem azonos a programos, mutatványos sokkolással – kegyelmi érvénnyel működik: mintegy a misztikus, lovagi beavatások módján, próbatételek árán engedve utat a szentséghez, az új életbe.

S még valami: a kritikai köznyelvből jól felismerhetően kihangzik Balassa sablonmentes fogalmazása. Talán ha akarna, sem tudna klisészerűen írni. Szó- és mondatfűzése gondolatközelben marad, vagyis nyelvi szerkezetei mintegy *ad hoc* szólaltatják meg a keletkező és folytatásába áttűnő gondolatot. Elmélkedése nyelvi *történés*. Invenció és hagyománytudat egységéből fakad nyelvhasználatának eredetisége is.

• *Vigilia,* 51. évf., 1986/7, 549–550.

NEMES NAGY ÁGNES: *A HEGYI KÖLTŐ*

Vázlat Babits lírájáról

[1986]

(Magvető, 1984)

Kivételes találkozásból született ez a könyv. Nemes Nagy Ágnes szellemi öneszmélése kezdeteitől élvezi, tanulja, értelmezi Babits költészetét, a Babits-életművet. Erről a szubjektív indíttatásról, a költő-értekező témájában való érzelmi és értelmi involváltságról ad számot a nyitó fejezet, de tematikusan *csak ez*. Mert a könyv egésze objektív érvényességet céloz és valósít meg, tárgyias akar lenni és az is lesz, mint írójának s hősének szemlélete. „Hadd használjuk úgy az élményt, mint a műre irányítottság eszközét" – fogalmazza meg ismert pontosságával Nemes Nagy Ágnes, s szándékát mesterfokon váltja valóra.

Nem szabad elsiklanunk azonban e vállalkozás – ugyancsak szubjektív – nehézségei fölött. Igaz ugyan, hogy aki a 20. századi, a jelenkori magyar líra történetét akár csak címszavakból ismeri, már eleve természetesnek veszi, hogy Nemes Nagy Ágnes részletesen, lényegileg szól Babitsról. Nemcsak a maga, de egy szélesebb költői csoport, költői irányzat, s történelmi metszetben: egy költői – és emberi – nemzedék képviseletében is. De az élmény s mondanivaló bősége, a téma bensősége nehezítette is a kifejezést. Különösen az olyan alkat számára, amilyen Nemes Nagy Ágnesé, aki csak bizonyos gondolati csomópontok kijelölésével, a vizsgált anyag alapos szelekciójával kezd íráshoz.

A szelekció ez esetben talán mindennél nagyobb lemondással járt: az életmű értelmező és epikus műfajainak mellőzésével a tanulmány egyedüli tárgya Babits költészete. Csakhogy egyfelől a szerző Babits-élménye, Babits-tudata, másfelől kifejezésmódja végül sok mindent visszavesz abból, amit anyagából kizárt. Nemes Nagy Ágnes az életmű egészében gondolkodik: nem téveszti szem elől Babits tanulmányait, noha szövegszerűen csak imitt-amott hivatkozik rájuk. De ezek a kifejtetlen jelzések gondolatmenetének integráns részei. Oly pontosan vet föl s hagy nyitva egy-egy kérdést, villant föl egy-egy összefüggést, hogy abban már a felelet iránya, az analógia alaprajza is benne rejlik.

A könyv gondolati anyaga egy eredendő kettősségből bontakozik ki: Babits különlegességének és egyetemességének egyaránt fontos, egymást föltételező meghatározásából. Ez az életmű szokatlan, osztályozhatatlan jelensége az egykorú magyar irodalom- és eszmetörténetnek; sajátszerűségét, eredetiségét mindenekelőtt eszmélkedésének iránya és tárgya teszi. Babitsot az ontológiai alapkérdések, a megismerés problémái érdekelték: filozófiai távlatba állította a világ minden rendű jelenségeit. „A legnagyobb, legélesebb eltérés a szokásostól nem az, amikor környezetünkkel

ellentétes véleményt állítunk, hanem amikor *másról* állítunk valamit" – ez a másság, az esztétikai energiává lett filozofikum avatja egyedülivé Babits líráját – társtalanná különösen a magyar költészettörténeti hagyományban. Mindenkitől megkülönbözteti én- és tárgyszemlélete is: hogy tehát nemcsak másról, de másképpen is beszél, a személyes ént rejtve, háttérbe vonva a mindenkori tárgy objektív megragadására tör. Legalább ugyanily hangsúllyal állítja azonban Nemes Nagy ennek a költészetnek az egyetemességét. Több értelemben is. Babits minden ízében befogadó volt: nehezen találni az övéhez fogható nyitott ízlést és szellemet. Eredetisége egylényegű hagyomány- és stílusintegráló készségével: azért fogadhatta magába a lényegi koráramlatokat, mert összetéveszthetetlenül önmaga maradt, mindent a sajátjává lényegített át; de ez a feltételezettségi viszony akár meg is fordítható. S a Babits-élmény sem kirekesztőleges. A tisztázott végkövetkeztetések eldöntő erejével sugallja a könyv minden mondata, hogy Babits elsajátítása az egész értékes magyar és egyetemes irodalom befogadásának része. Szemben mindazokkal, akik Babitsot így vagy úgy, életében vagy utókorában a különcség vagy részérvényesség karanténjába igyekeztek zárni, el- avagy kirekeszteni.

A tanulmány szerint a fiatal Babits döntő hozadéka az objektív líra, illetve ennek egy sajátos változata. A fogalom Nemes Nagy Ágnesnek a modern lírával foglalkozó munkáiban, elsősorban nagyívű Rilke-tanulmányában már korábban is kulcsszerepet kapott. Másfelől a Babits-értelmezés történetében is egészen korán felbukkan az első két kötetet mérlegelő Horváth Jánosnál. Tágas jelentésmezejéből a Rilkéről alkotott kép elsősorban a metaforizált tárgyiság tartományát rajzolta körül: azt a folyamatot, mellyel a benső érzelemvilág a külső természet tárgyaiba helyeződik át, megsokszorozva és fölfokozva önnön hatóerejét, kifejezését. Horváth János egyrészt még a leíró-érzékletes plasztikusságot nevezi tárgyiasságnak, másrészt viszont a fiatal Babits stílusreprodukciójában lát objektivitást, abban, hogy a tárgyi világ egy-egy részletét mint kifejezést fogja föl, abban, hogy „valami rajta kívül álló is részt vesz a költemény létrehozásában". *A hegyi költő* objektivitás-fogalma folytatja és alkalmazza mindezeket a jelenségeket, de fölerősít egy másik vonatkozást is: az egyetemes én, az általános alany megképzését a versben, mégpedig nemcsak poétikai nézőpontként, hanem etikai középpontként is, a többször emlegetett „énfelettes" erkölcstani értelmében.

Mindezek a meghatározások azonban merev absztrakciók maradnak, ha nem a pályatörténet folyamatrajzából értjük meg őket. A Babits-könyv egy lényegileg állandó alkat változásainak, fejlődésének történetét beszéli el, az „állandó a változóban" filozofémájának példaszerű megvalósulását. Nemes Nagy Ágnes alkaton a teljes személyiség dinamikus, önfejlesztő képességét érti, amelyet befolyásolnak, esetleg irányítanak, de semmiképp sem determinálnak az életrajzi vagy társadalmi feltételek. Az életművet három nagy korszakra osztja. Részletesen az elsővel meg a harmadikkal foglalkozik. Az első periódust a „tárgyias létlíra" szakaszának nevezi;

a másodikat, a húszas évek munkásságát átmeneti fázisként, aktuálisabb-személyesebb énlíraként jellemzi. Hiányoljuk a középszakasz, a növekvő személyiség elidőzőbb megtárgyalását? A könyv szuverén gondolatvezetése következetesen készíti elő a kései korszak, az aktuális, énkifejező létlíra bemutatását.

S hogy a Babits-líra folyamata: fejlődés, azt a század tragikus tapasztalatain megért tudat értékrendje mondatja ki Nemes Nagy Ágnessel. Hogyan mond le a „harmadik" Babits ifjúkora kincseiről, hogyan lép át – nagyrészt történelmi és egyéni megpróbáltatások hatására – a díszített, bőséges, stílromantikus nyelvből, a grandiózusan fölépített versszerkezetből a megtört, megcsukló, közvetlen beszédbe, a lerombolt formába – erre a váltásra összpontosít a könyv, ez Nemes Nagy Ágnes – s egy nemzedék, egy irányzat – Babits-élményének végső fokozata. Együtt jár a versbeszéd módosulásával három, egymással rokon szerep kiformálódása, melyeknek rejtett előjeleit már a korai lírában fölfedte a tanulmány: az áldozaté, a hírmondóé, a prófétáé. Ironikusan lefokozott, kételyekkel ellenpontozott önmegjelenítések ezek a kései Babitsnál, de olyan ember tudatának, erkölcsiségének megnyilvánulásai, aki többet szenvedett, a létezés több rejtélyével nézett szembe, mint mások – éppen ezért szólhat mások nevében is, hírt hozhat nekik és figyelmeztetheti őket. Ez az etikus reprezentáció a babitsi egyetemesség talán legnagyobb teljesítménye.

A hangváltás szorosabban líra- és irányzattörténeti összefüggéseit is számba veszi Nemes Nagy Ágnes. Elsősorban az avantgárd egyes elemeinek beépülését Babits lírájába. Itt egy őt régóta foglalkoztató problémát érint újból, a magyar avantgárd sajátosan marginális szerepét két háború közti költészetünk jellegadó típusai mellett. Az értékhangsúly világos: a kollektív érvényű irányzati jegyek egy-egy alkotói egyéniség szemléletéhez, kifejezéséhez hasonulva válnak csak magas esztétikummá.

Az egyes Babits-versekkel foglalkozó fejezetek is tekintettel vannak a pályakép folyamatára. Minden elemzett versnek az egész életmű a kontextusa. Az értelmezések így bizonyos állandókkal élnek. Legfontosabb egy a szerkezetet meghatározó retorikai-stilisztikai modell, amely „kijelentés" és „részletezés", tömörített „közlés" és „áradás" dinamikusan feszült egymásutánját, kölcsönhatását fejti ki a versekből. Az ellentétek, a végletek feszített egysége lesz így a babitsi vers, mely a „labilitás határán egyensúlyoz".

A könyv tehát korszakjellemző, általános fejezetek és verselemzések „egyenrangú" tömbjeiből épül föl. Igaz, hogy elemzései az adott periódus általános áttekintése után következnek: de nemcsak konkretizálódik bennük a gondolat, hanem tovább is épül, s így egy-egy versértelmezés nemritkán egy következő elvi összegzést készít elő. Szövegelemző módszerének e könyvben három vonása rajzolódik ki különös élességgel. Először is mindig tekintettel van a versbeli jelentés komplexitására, s külön minden egyes költemény sajátos összetettségére, amelyhez a magyarázat módjának mindenkor igazodnia kell. Ezért például a hindu „theosophikus ének"

fölfejtése lineáris, szövegkövető, *A végtelen folyosó* kompozícióját viszont átfogó pillantással, majd az egészből a részletek felé haladva tárja fel az elemzés.

S milyen tanulságosak azok a megfigyelések, melyek a versrétegek közti feszültségről adnak számot. Kimondott és rejtett közlés antinómiája világosodik meg a *Levél Tomiból* zárlatában vagy a *Ne mondj le semmiről* soraiban: az előbbi logikai tartalmához az íráskép, az utóbbiéhoz a hangnem ellenszólama járul, termékeny feszültséggel telítve a vers összjelentését. Nemes Nagy Ágnes líraszemlélete igazi esélyegyenlőséget ad a vers rétegeinek: ezek bármelyike elláthat akár lényegképző, akár moduláló funkciót. Mégsem oldódik fel saját ellentmondásaiban a vers: az elemek közti gondos differenciálás sohasem öncél, végső soron tömör, összefoglaló meghatározásokhoz vezet: „a Fekete ország a negatívum, a léttelenség, a determinált sötétség verse"; a *Levél Tomiból* esetében: „A nem-ismertben egyedül maradni, földrajzi és lelki világvégén: erről van szó."

A szövegértelmezések két további jellegzetessége szorosan összefügg. Nemes Nagy Ágnes számára a vers attól és úgy végleges, zárt szöveg, hogy a kész mű horizontján egyszersmind más, lehetséges megfogalmazásai is kirajzolódnak: a megtartott szó mögött az elvetett szó, a rögzített nyelvmű mögött a virtuális megnyilatkozás is – különösen Babitsról szólva lényeges ez, a „megvitatottság" értelmében. Magától értődik, hogy ilyen kényes, intuitív következtetésre csak a legmélyebb, vagy a könyv térszimbolikájával élve, a legmagasabb versértés vállalkozhat. S ritka képesség hitelesíti azt a módszerét is, hogy a vers elsajátítását mintegy beépíti az értelmezésbe, beszámol a szöveg olvastán születő föltételezésekről, amelyeket igazolhatnak, de cáfolhatnak vagy korrigálhatnak is a vers további részei. Az *Indusének* vagy a *Mint a kutya* kezdetű vers lényegéhez királyi úton vezet el ez a szövegdinamikai megközelítés. Persze, mondanunk sem kell, a módszer itt is csak attól nyeri erejét, aki használja: csak a reprezentatív olvasó tapasztalataiból okulunk.

S Nemes Nagy Ágneséiből lehet. A naiv versolvasó éppúgy gazdagodhat belőlük, mint az irodalom fölkészültebb kutatója. Elementáris az esszéíró költőben az élménysugárzó s gondolatközlő képesség, s egyben minden programos elszánás nélkül demokratikus. Döntő esztétikai, egyszersmind ontológiai álláspontja, hogy a nagyságban mindenki részesedhet: befogadóként, együtt-gondolkodóként társa lehet az alkotó géniusznak; vagy mondjuk így a géniusz helyett: a „hírmondónak", mert szerzőnk idegenkedik a zsenikultusztól.

Nem ellentétezi a lét rétegeit, a tudat szintjeit ez a szemlélet, hanem a részesedés, a bennfoglalás alapviszonyát hangsúlyozza ember és természet, természet és transzcendencia között: miként Jónás „kisebb tudat egy nagyobb tudatban". Ugyanezen a jogon lehet a szó – a mindenkori szó, a köznyelvi-köznapi szó – szövegkörnyezete révén kinyilatkoztatás. Milyen szavakat mutat is föl Nemes Nagy Ágnes? A tárgy alkotó elnevezéseit. A *Levél Tomiból* „elbírhatatlan vasmadarait", a *Jónás könyve* sorát: „vért, zsírt és epét okádva körülötte", azaz e sor „zsír" szavát. „A zsír itt az

alkimista varázsige, amely a szavak jel-mivoltát tárggyá, aranyá […] változtatja." Olyan költői nyelv az eszménye, amely a jelhasználat önkényességét minduntalan áttörve, szó és tárgy természetes egységét villantja föl, s lehetővé teszi a megnevezett létező váratlan megjelenését, epifániáját. De Nemes Nagy Ágnes nem vall semmilyen nyelvmisztikát, mint ahogy szellemi alkata általában sem hajlik miszticizmusra. Hiszen a költői beszéd alakítottsága, szerkesztettsége értékvonás, a köznyelvi tudattal való érintkezése, áthallása pedig alaptény a szemében.

Talán nem jogtalanul lendült ki vizsgálódásunk ilyen általánosítások, absztrakciók felé. Ez a tárgy, ez az életmű Nemes Nagy Ágnes legfontosabb közlendőit hívta elő. Ebben irodalomszemlélete, erkölcsisége, világtapasztalata legérvényesebb mintáját találta meg. Még egyszer: nem a kirekesztés, hanem az egyetemesség jegyében.

• *Irodalomtörténet,* 18/68. évf., 1986/3, 759–765.

FRANCIA KÖLTŐK ÚJ ANTOLÓGIÁJA

[1986]

(Somlyó György: *Az utazás. Francia költők antológiája Charles Baudelaire-től Marc Cholodenkóig,* Magvető, 1984)

A több kiadást megért *Szélrózsá*tól eltérően Somlyó György új műfordításkötete egyetlen nemzeti lírára s annak évszázadára korlátozza anyagát: a modern francia költészetre. A versek időrendi egymásutánját félig történeti, félig tematikus egységekre bontja. Ez a tagolás a modern líráról kialakított koncepcióra utal, amelynek elméleti kifejtését Somlyó *Philoktétész sebe* című könyvében találjuk. *Az utazás* költőit bemutató ismertetések is arra vallanak, hogy a műben a versfordítónak és a tanulmányszerzőnek egyaránt része van.

Költészettörténeti kézikönyv és antológia ötvözete tehát *Az utazás*. De vajon mitől és mennyiben egységesül művé a gyűjtemény? Ami a második kérdőszót illeti: szinte természetes, hogy nem mindenestül. Jó néhány olyan vers, sőt egész költői anyag helyet kapott a kötetben, mely kívül esik a címben megadott fő áramon, fő vonulatokon. Ezek közlése a teljesség szándékával magyarázható. Ami kétségtelenül és meggyőzően összefüggővé teszi, intenziválja az anyagot, az a címbeli s még néhány más motívum makacs visszatérése a legkülönbözőbb költőkben, irányzatokban. Igen, az utazás ősképe, toposza valóban e százados modern líra vezérmotívumává emelkedik Baudelaire áthatóan zengő intonálása után. Somlyó kalauzolásában

megismerjük e cselekvési jelkép többféle jelentésváltozatát: a hódító-fölfedező, célperspektívájú utak eszményét éppúgy, mint a miliő-meghatározta menekülés, a kitörés vágyképeit: Rimbaud és Cendrars az első, a mallarméi „Ó, szökni el, csak el!" a második típushoz ál közelebb. S rátalálhatunk e szimbólumra más versekben is, ahol rejtettebben, részmotívumként fordul elő. Például Lubicz-Milosz megrendítő versében, *A kordé*ban (ennek még egy szép fordítása van Parancs Jánostól), amelyben a szökés eleve kudarcra van ítélve. Megint más tipizálást enged meg a Michaux-versek csoportja: a pszichikai én szempontjából lehet az utazás kísérlet önmaga mind teljesebb megismerésére, akár a narkotikus hallucináció „mesterséges mennyországában" *(Meszkalinnal),* s irányulhat az éntől való megszabadulásra is *(Bohóc).*

S már felkészülten találkozunk e költészetnek egy másik lényeges motívumával, hiszen Somlyó is több ízben fölhívta rá figyelmünket: a költői alkotás öntükrözésével, tematikus emlegetésével, a kifejezés dramatizálásával. Először talán Mallarmé eszmélt rá az írás egzisztenciális gondjára, „az üres" papírra, „mit fehérsége véd". Majd Lubicz-Milosz a szóra, „mely a papíron értelmét veszti", Michel Deguy a költeményre, mely nélkülözhetetlen „hipotézis", s ezek csupán egy hosszan kanyargó dallamvonal kiragadott hangjegyei.

Somlyó fordítói művészetének az itt közölt anyag úgyszólván a magja, lényege. Töviről hegyire ismeri, érti, tapintja az eredeti nyelvet éppúgy, mint a költők egyéni nyelvét s a modern francia líra összefüggésrendszerét. Tudja azt is, melyek a csomópontok. Ezért fordított újra három csúcsalkotást, három – terjedelmében is – kiemelkedő verset, *Az utazás*t, Mallarmé *Egy faun délutánjá*t s Valéry *Tengerparti temető*jét. Azt, aki netán idegenkedne e klasszikus magyar átültetésekben ismert művek újrafordításától, elméleti szinten Somlyónak a versekhez kapcsolt, korábban megjelent műhelytanulmányai, a művészi produkció szintjén pedig maguk az új szövegek győzhetik meg a vállalkozás érvényességéről. A nagy versek új meg új értelmezést kívánnak meg s tesznek lehetővé: de e módosuló befogadásnak idegen nyelvi közegben útját állhatja egy kizárólagosan ismert szövegváltozat, valamely klasszikus fordításé. Ezek után a kanonizált magyar szövegek után állít újabbat, másmilyent Somlyó, nem azért, hogy korábbi fordításokat érvénytelenítsen, hanem azért, hogy a sokszólamú eredetinek más szólamai is felhangozzanak vagy csupán fölerősödjenek, először magában a befogadó nyelvben s azután az egyes olvasók műélményében. Somlyó vonzódását a szövevényes s egyben nagylélegzetű kompozíciókhoz már Rónay György észrevette: ezek a művek rendkívüli leleményt, egyszersmind állhatatosságot követelnek a fordítótól. Somlyó megoldásait az eredeti szöveg s a korábbi fordítások többirányú összevetésével, elmélyülten alapos mikroelemzéssel és műegészértelmezéssel kellene fölbecsülni. Ezúttal csak annyit mondhatunk, hogy *Az utazás* és a *Tengerparti temető* új magyar tolmácsolása a *Nyugat* utáni, filológiailag hívebb, „realistább" fordítói módszerben s egy puritánabb nyelvhasználatban tér el Tóth Árpád vagy Kosztolányi színgazdag remekléseitől,

úgy azonban, hogy fordítói ihletettség dolgában sem marad el tőlük – ha már az új fordítások különös s kissé méltánytalan sorsa, hogy nem annyira az eredetivel, mint inkább a jól ismert tolmácsolásokkal vetjük egybe őket. Az új *Egy faun délutánja* pedig, amelyet már a Somlyóéhoz közelebbi időszakban s hasonló elvek jegyében fordított le példásan Weöres és Rónay, poétikai értékével a műfordítói morál magas fokát jelzi: Mallarmé bonyolult versbeszédét, hermetikus mondattanát úgy adja vissza, hogy lehetőleg semmi fölös homály, semmilyen, akár csak a figyelem kihagyásából eredő félreértés ne tetézze a befogadás nehézségeit. Somlyó György, aki az érthetetlenség többnyire értetlen vádjától régtől fogva védi a modern költészetet, ügyel arra, hogy csak hiteles homály, csak funkcionális talány kerüljön a magyarított költeménybe.

Fordítói regisztere, asszimiláló készsége egyébként is megragadóan széles és erőteljes. A versfordítói hagyományból elsősorban azokhoz kapcsolódik, akik, mint például Szabó Lőrinc, módszeresen, enciklopédikus igénnyel vették birtokba a világlíra egyes nemzeti vagy történeti egységeit. A csaknem hétszáz lapos kötet valamennyi költője és verse a saját hangján szól magyarul: fordítójuk a verbális bőséget és ötletességet, a szózuhatagot, a pre- és posztszürrealista szatirikus tirádát éppúgy győzi (Lautréamont *Költemény*ében vagy Deguy *Társasutazás*ában), mint amily hitelesen ülteti át a tervszerűen, már-már matematikailag kiszámított konstrukciót (Jacques Roubaud), vagy a szűkszavú, szentenciózusra tömörített dikciót, mondjuk Yves Bonnefoy verseiben.

Egy-két részletmegfigyeléssel egészítsük még ki a szükségképpen túl általános képet. Milyen érzékenyen, ugyanakkor merészen kerüli el s menti át egyszerre a Lubicz-Milosz-vers 28. sorában az ismétlést („Résonne un triste, triste, triste pas d'épouse chassée") ekképpen: „egy elűzött asszony háromszor bús léptei hangzanak". Az eredeti leképező retorikai ismétlés itt esetlen lett volna. Fordítói etikájára jellemző a rendszeres önkorrekció, melyről megbizonyosodhatunk, ha néhány szöveget egybevetünk korábbi kiadásával, például a *Hallomás* című kötetében megjelent változattal. A javítások, melyek itt-ott verscímet is érintenek, a filológiai lelkiismeretesség példái. Ezért ütközik ki oly zavaróan az összképből egy értelmi kisiklás. *Az utazás* 6. részének 15–17. sorában az emberi bűnök lajstromának egyik tétele így hangzik: „[Láttuk] Őszentségét, aki / Mint pehelyágyakon hentergő, lomha kéjenc; / Gyönyört szőrcsuha és szöges öv ad neki." A pápát ostorozta volna így Baudelaire? Nem; magát a Szentséget (la Sainteté), kedvelt metaforikus alakzatával: egy erkölcsi tulajdonság szimbolizáló megszemélyesítésével. Annál is biztosabb ez, mivel eredetileg kis kezdőbetűvel írta a szót, így még kevésbé téveszthető össze a pápát jelölő „Sa Sainteté" szókapcsolattal. S ha Sólyom stílushűségéről már szó esett, érdekes megfigyelni, hogy szókészletének hangneme, hangfekvése azért nem mindig s nem mindenben üt el annyira a nagy *Nyugat*-nemzedékétől. Szereti ő is az emelkedetten

poétikus szavakat, az olykor semleges stílushatású franciával szemben: így lesz a „se réveiller" „ocsúdni", a „pain" pedig „cipó", nem is egy helyen.

Bámulatos, valamiképp monumentális változatosság, az átváltozás gondtalan hajlékonysága egyfelől: vajon próteuszinak határozzuk-e meg ezek alapján Somlyó fordítói alkatát? Elsietett s végtére is egyoldalú következtetés volna. Hiszen másfelől ott a munka, az ihlet megmunkálása, melyről lírafelfogásának egyik legfőbb ösztönzője, Valéry is beszél. Az alakváltó önfeledtség nem homályosíthatja el a módszeres felderítést és közvetítést, hiszen e nagy költészeti folyamat gondolati feldolgozása nélkül a kötet művészi teljesítménye aligha jöhetett volna létre.

• *Nagyvilág,* 31. évf., 1986/1, 136–138.

GERGELY ÁGNES: *ÁRNYÉKVÁROS* CÍMŰ KÖTETÉRŐL

[1987]

(Szépirodalmi, 1986)

Árnyékváros? Emberek, épületek, tárgyak és jelenések forgatagára látunk, ha felnyitjuk Gergely Ágnes válogatott kötetét. Nem is csak látunk, hanem menten benne is vagyunk: térbeli jelenvalóságot sugallva árasztanak körül egy világnyi város (sűrített és fölfokozott világváros) figurái, vadonatúj kellékei és momentumai. Miért árnyékból épül ez a város, melyet a költő eddigi munkássága egységadó vezérmotívumának tekint, s amelynek alapján szuverén önszemlélettel rendezte át korábbi verseinek összefüggéseit, de olykor szövegét is? Talán azért, mert Gergely Ágnes kordában tarja a költő teremtő gőgjét, demiurgoszi szenvedélyét. De még inkább azért, mert városában, azaz: képzeletének színterén az emlékjel éppolyan élő, mint a napi jelen eszközei, az árnyak, a holtak éppúgy hatnak, mint a hús-vér emberek. Ami annyit jelent: a színtér történelmi hosszmetszetbe tágul.

Gergely Ágnes legfőbb költői témája, közege a történelem. Historikumának közeli, személyes rétegeit tárják föl korai versei, melyben családja, környezete egy-egy példaadó alakját az élőbeszéd melegségével idézte meg. Ebben a pályaszakaszban még részletezőbb a tájleírás, az eseményközlés, egyneműbb a nyelvhasználat. Mégis feltűnik azonban az üde, meglepetésekkel tagolt és meglepni kész fantázia, mely olykor pillanatképek gyors váltásaival dolgozik. A hatvanas évek második felétől a történelmi idő, a földrajzi tér mind nagyobb távlatait fogja be a tekintet, árnyaltabb s egyben ironikusabb lesz a szemlélet, többszólamú, differenciáltabb a kifejezés.

A 20. század vége felé a történelmet értelmes folyamatnak látni és láttatni keserves szellemi feladat. Különösen a kötet szerzője számára, aki olyan elmét és lelket tipró történésekkel viaskodik, mint az európai közelmúlt üldözései és népirtásai. A költő és a regényíró Gergely Ágnes mégsem mond le arról, hogy értse és értelmezze a múltat, az esetlegest visszavezesse a szükségszerűre, a tettet az erkölcsre. Világ- és életértelmezésének tengelye az etikus érzékenység. Erkölcsi imperatívum számára az ítélkezés is, mások s önmaga felett egyaránt. „Egyszer a seb sebezni is tanít" – figyelmeztet aforisztikus tömörséggel, s a másik, a pozitív póluson a spinozai tanulságot állítja fénybe: „az erény édes szerkezet". Ezt példázza a remekbe fogalmazott *Temető Pannóniában*, e keserűen könnyed song egy megátalkodott történelmi taburól, s ugyanezt egy megrázó írás, *A bennünk lakó bűnöző*. Személyes tapasztalatból fakadt esetleírások füzére ez arról, hogyan veszejtjük el egymást akaratlanul, ám a puszta eset az önelemző kommentárokban szubsztanciális erkölcsi számvetéssé emelkedik.

Hogy pontosabbak legyünk, Gergely Ágnest nem annyira az események történelme érdekli, mint inkább a műveltségé, a mítosz, a bölcselet, a művészet megalkotott képe a világról. Mélyen éli át a mítoszt, az archaikust és a klasszikust egyaránt; mégsem mitizál mutatványként, hiteltelenül, mint manapság elő-előfordul. Költőkről szóló portréversei, életrajzi áldokumentumai (például a *Wadsworth tiszteletesné levele Emily Dickinsonhoz*) epikai hitelükkel és a fikció feszültségével ragadnak meg. Gergely Ágnes számára a kultúra éppúgy elemi élményforrás, mint a természeti lét, a megélt események. A kultúra tapasztalata a versformálásban is lecsapódik: a stílusfajták ütköztetése, a beszédnemek és műfajok ellenpontozása, az érzésfolyamat tudatos megmunkálása reflektált kifejezésre vall. Mint a kötet egyik kiugró versében a *Hajóroncs*ban, melyben a történelmi alaptéma elbeszélő lírai egységek, tárgyi „seregszemle" és elvont meditáció, értekező modor és hallucinatív metaforika magasfeszültségű erőterében bontakozik ki.

De mielőtt még a recenzens, habár merő jószándékból, végképp elkomorítaná az olvasót magasztos fejtegetéseivel, gyorsan hozzá kell tennie: Gergely Ágnes, aki remekül fordított angol nonsence-költőket, a nyelvi tréfacsinálás, a csúfondáros névalkotás és paródia mestere is. Hogyan is hagyhatná ki városából a vásott csínyek utcácskáit, a gyerekkéz firkálta falfeliratokat? Az olvasó mindamellett még nevettében is érzi: ehhez az önfeledt humorhoz bizony ugyanannyi nyelvi, stilisztikai kultúra kell, mint a komoly regiszterben megszólaló költeményekhez.

[Nincs információ a kiadásról.]

ALKAT ÉS EMLÉKEZET

Kassák kisepikájának egy típusáról
[1987]

Az általánosságában túlzottan nagyigényű alcímet mindjárt pontosítanom kell: valójában két novella rövid értelmezése, értékelése a célom, s csupán néhány bevezető megjegyzéssel utalok a költő bőséges kisepikai termésére.

Az életműnek ezt a tartományát a maga egészében nem is lehetne konkrétabb műfajelnevezéssel illetni. Ha csak az 1957-ben, illetve 1960-ban kiadott *Boldogtalan testvérek* és *Mélyáram* című gyűjteményeket tekintjük, az ide felvett írások is egymástól erősen különböző csoportokba kívánkoznak: van köztük kisregény méretű és kidolgozású, akad anekdotikusan lekerekített társadalmi látlelet, pillanatkép (lásd: például éppen a *Pillanatfelvétel* című történetet), akad pikareszkre hangolt, lazán egybefűzött eseménysor (például *Utazás oda és vissza*). Erősen összpontosított, drámaian telített, sorsszerű megoldásig vitt elbeszélés, azaz novella, voltaképpen nincs is sok a kötetekben. Két választott darabunk, az *Egy emlék hálójában* (1942) meg a *Mélyáram* néhány társával föltétlenül a legközelebb esik ehhez az utóbbi típushoz.

Mi indokolja e két novella együttes vizsgálatát? Több rokon vonásra is rámutathatunk. Az elsődleges, folyamatos cselekményidőt mindkettőben a múltból idézett emlékek szakaszai tagolják. Mindkettő egy élet alkonyán, végállapotában mutatja meg hősét, aki kínos és kisszerű kudarcok, küzdelmek után nem elégtételhez, nyugalomhoz, hanem csupán apatikus kifáradáshoz, önfeladáshoz jut el. Az *Egy emlék hálójában* Tardos Menyhértje egy hajdani cselédkamrában meghúzódva, gépies munkájától megcsömörlötten idézi fel élete szép és keserves időszakait, a *Mélyáram* középponti alakja, a kilencvenkét éves Fazekasné egy szeretetotthonban vet számot eltelt életével s készülődik a halálra.

Közös jegye a két novellának az erős térbeli és különösen időbeli elvonatkoztatás is. Helységnév egyik szövegben sincs, sem a közvetlenül elbeszélt történet színhelyét, sem az emlékképek kisvárosát, faluját nem lokalizálja a szerző. De ennél is feltűnőbb és fontosabb az időbeli utalások gyér száma, pontosabban a biológiai s a ciklikus természeti idő (évszakok, napszakok) részletezettsége mögött a történelmi idő elmosódottsága. Az *Egy emlék hálójában* eseményidejéhez még fogódzót ad az egyik emlék időpontja: Tardos Menyhért húszéves korában, a forradalmak bukása után indul a fővárosba szerencsét próbálni. A *Mélyáram* ennél is szűkszavúbb: úgyszólván az egyedüli, korra utaló index a szeretetotthon rendeltetése, az, hogy úri családok magukra maradott öregjeinek tartják fenn.

Kassák egy korábbi periódusában társadalmi cselekedetnek tartotta a regényt, az elbeszélést. Az ilyen „konstruktív" epika sűrű korvonatkozásaival szemben a most vizsgálandó novellákban a lélek időtlenebb eseményeire, a benső sorsátélésre irányul a figyelem. A lélektani epika felé tett lépéseit korábban a *Nyugat* kritikája üdvözölte, később, az ötvenes-hatvanas évek fordulóján a marxista kritika elmarasztalta. A *Mélyáram*, amely a *Kortárs* legelső számában jelent meg 1957-ben, majd az említett, 1960-ban kiadott gyűjtemény címadó darabja lett, Kassák bezárkózásának, a társadalmi gondoktól való elfordulásának, az örök emberibe való menekülésének példájaként említtetett. Pedig a művekben lépten-nyomon találunk ennek az értékelésnek ellentmondó tényeket, elemeket.

Előbb azonban lássuk újra, mi rokonítja a két novellát. A cselekvő életből kikopott, kiszorult két hős, a házalóvá süllyedt Tardos, meg a nehéz robottól megfáradt öregasszony, egyaránt múltjába fordul. Hogyha a folyamatos idő, az elevenítő emlékezet irodalmi példáit keresgéljük, az elsők között aligha jutna eszünkbe éppen Kassák neve. Pedig fogalmi egyértelműséggel is kimondta ennek törvényét, mégpedig épp az *Egy emlék hálójában* szövegében: „múlt és jelen között nincsenek elválasztó vonalak és az, ami a mozdulatlan időben húsz vagy ötven évvel ezelőtt történt, egyszerre csak áthelyeződik a jelen pillanatba, mintha az egész világ bennünk lenne elraktározva, s csak egy villanás, egy mozdulat, egy hang lejtése kell ahhoz, hogy emlékeink kivirágozzanak". Csak futólag említsük meg, hogy ez a tapasztalat egyik legszebb versébe, az 1940-es években írt *Apály és dagály* című költemény ámuló felismerésébe is beszűrődik: „Ó hát ez az én körül nem határolható életem."

Kassák persze két hőse alkatának, jellemének megrajzolásához használja föl emlékeiket. A direkt szerzői jellemzés aránya így határozottan megcsökken, a figurák emlékeikkel voltaképp önmagukat jellemzik, vagyis nagy részben mintegy átvállalják az elbeszélő feladatait. A két szereplő életrajza fokról fokra alakul ki előttünk, állandó, jelen idejű alaphelyzet és többszörös, múlt idejű előtörténet egységeinek úgyszólván ritmikus egymásutánjából.

A múltra irányított figyelmet a két novella különbözőképpen s különböző sikerrel dramatizálja. Az *Egy emlék hálójában* még eléggé mesterkélt megoldást választ: a férfi este levelet ír sógorának, imádott húga férjének. A meditáció helyzete, pillanata esetleges, kerete, eszköze csupán a múltidézésnek. A későbbi novella öregasszonyában viszont a jelen benyomásai indítják el a „mélyáramot", azaz a régmúlt felé sodró emlékezést. Nem csupán telítettebb, funkcionálisabb ez a szinkron időréteg, de távlata, mondhatni, célja is van, méghozzá a legfontosabb: a fölkészülés a halálra.

Ami ezután az emlékek tartalmát illeti, ebben ismét megfelelésekre bukkanunk. Mindkét szereplő elsődleges közege, világviszonyának góca a család. Méltán lepődünk meg ezen, hisz az aktivista, majd a konstruktivista Kassák a családdal szemben mindenkor a választott csoportokban, elsősorban hivatásbeli és mozgalmi közösségekben talált magára, s ezt az utat jelölte ki epikus hősei számára is. Mégsem

állíthatjuk, hogy pályája későbbi szakaszainak fokozódó rezignációjával, nosztalgikus hajlamaival együtt a család szerepét is teljesen átértékelte volna. Nem, mert hiszen a családhoz való rögződés okozza voltaképp e két életsors kisiklását. Tardos Menyhért is, Fazekasné is egy hozzátartozója iránti szeretetének lesz áldozata. Áldozata, mert ez a szeretet kizárólagos, s végső soron kudarcra ítélt: a férfi húgáért, az asszony fiáért rajong mértéktelen, kisajátító szenvedéllyel. Ebben a vonatkozásban is az *Egy emlék hálójában* él több banális fordulattal, olcsóbb lélektaniasággal: a lánytestvérrel közös gyermekkor idillje után a kamaszfiú szégyenkező pánikban menekül az első nemi kalandot kínáló nyilvánosházból, majd porig sújtja, amikor húgát csókolózni látja egy férfival. Mélyebb konfliktust tud származtatni Kassák Fazekasné zsarnoki szeretetéből, amellyel egykor fia nősülését akadályozta volna meg. A konok, kemény fából faragott öregasszonyon csak halála közeledtével lesz úrrá az önvád, de ez már nem nyilvánulhat meg végóráiban sem, az őt utoljára látogató fia előtt is rejtve marad.

Korábban mondtuk: kritikusai a társadalmi vonatkoztatást hiányolták a *Mélyáram* típusú elbeszélésekből. Kassák azonban nagyon is épít a hősei társadalmi helyzetében rejlő motivációkra. Az *Egy emlék hálójában* szereplője sajátosan deklasszálódott figura, vidéki asztalosmester fiaként a nagyvárosban hivatalnokoskodik, végül már „ceruzával és kopírpapírral ügynököl, és kenyéren és vízen tengetheti kátyúba jutott életét." Napjai értelmes munka híján telnek, márpedig az *Egy ember élete* megragadóan leírt munkafolyamataiból is tudjuk, Kassák értékrendjének csúcsán a munka áll, s mint egyik-másik tanulmányából kiderül, a szellemi alkotást is a fizikai tárgyképzés, -megformálás analógiájára szerette elképzelni. Művészi igényességének fokmérője e novellájában épp az, hogy nem bélyegzi meg külsőségesen a figurát, hanem írói megértéssel szemléli úttévesztését.

A *Mélyáram* ezt a dimenziót is meggyőzőbben jeleníti meg. Fazekasné a szeretetotthon egyetlen nem rangbéli lakója, aki megaláztatásai féktelen indulatával fordul a pökhendi, ordenáré özvegy dr. Tóvölgyiné ellen. Civakodásukban érvényes társadalmi ellentétek csapódnak ki, de az írói beállítás egyszersmind félreérthetetlenül groteszk hangsúlyt ad a két beteg, legyengült öregasszony ádáz összecsapásainak. Éppen ez a szemléleti, hangnemi feszültség, kettősség lesz a novella lényegi értéke.

Végső soron mindkét novellában erősebben hat a lírai, mint az epikai látásmód, ábrázolás. Oka ennek már az is, hogy egyes emlékképek csak igen lazán kapcsolódnak egymáshoz, de a művek egésze sem cselekmény, hanem karakter köré szerveződik, a külső tényleges, illetve a lelki tudati történéseket csupán egyetlen személy, a főszereplő alkatának, jellemének azonossága tartja össze. Nem akciós, hanem állapotnovellák ezek, s még inkább alkatnovellák, jellemportrék. Kettős, szembesítő vizsgálatuk e ponton lehet a legtanulságosabb. Tardos Menyhért ugyanis a gyengeség, Fazekasné az erő megtestesülése. Íme az *Egy emlék hálójában* utolsó mon-

data: „Kapkodó, rendetlen ütemben lélegzett, s a pórusaiban, mint a harmat, megcsillant a veríték, ami gyengeségének forrásaiból szivárgott fel állandóan." Fazekasnéhoz ellenben az elbeszélő minduntalan a szívósság, keménység, konokság tulajdonságait társítja, s metaforikus kísérő motívumául a szálfát választja. Kétség sem férhet hozzá, Kassák személyes lényéhez, alkatához a *Mélyáram* hősnője áll közelebb, olyannyira, hogy az öregasszony jelzőit Kassák önmagára is alkalmazhatta volna, sőt alkalmazta is, egy-egy önarcképszerű versében. Ha megkockáztathatunk egy alkotáslélektani föltevést, Kassák a novella Fazekasnéjába mintha önnön természetét vetítette volna ki, csöppet sem idealizálva azt. Az öregasszony konokságból adódó gyarlóságait például több ízben is ironikusan mutatja be. Azt pedig, hogy ez a sziklakemény asszony végül meghasonlik korábbi viselkedésével, már említettük.

Ugyancsak távolít a realisztikusan cselekményelvű epikától a novellák metaforaanyaga. Az értékkülönbség ebben is megragadható. A korábbi novella szóképei, trópusai még inkább csak alkalmi, helyi színező funkciót látnak el. A lírai kötöttség legnyilvánvalóbb jele itt a teljes egészében beiktatott, szövegbetétként idézett vers, Kassák tulajdon verse, a *Tékozló fiú*, mely a *Fújjad csak furulyádat* című kötetében található. A *Mélyáram*nak vannak viszont a műegészre kisugárzó képi megfeleltetései. Metaforacsoport közli például a bekövetkezett halál tényét is: „A nagy, zöldhátú légy verte az ablaküveget, ugyanakkor valahol megbillent egy mérleg, valahol kiapadt egy forrás." De van egy még szuggesztívebb képi mozzanata a novellának, mégpedig egy álomban átélt jelenet. Így hangzik: „[özvegy Fazekasné] eltolta maradék főzelékét, másik tányért húzott maga elé, amin egy öreg, bakancsféle cipő volt feltálalva. Hozzálátott a különös eledel fogyasztásához. Még sosem evett öreg bakancsot, de megbirkózik vele, hogy ellenfelének megmutassa, ő semmitől sem retten vissza. Késsel, villával darabolta a száraz, kemény bőrt, s a szörnyű falatokat egymás után tömte magába. Emberfeletti feladat elvégzésére vállalkozott. Érezte, nem megy tovább, mintha követ dobálna a gyomrába, megint morognak, kígyóznak a belei, és tele van a szája a jól ismert, híg, íztelen nyállal, ami fájdalmas nagy bajok előjele."

A naturalisztikusan részletezett fiziológiai folyamat szürreális, fekete humorú látomásba olvad, s szorongató vegyülékük egyben a hősnek önmagához, illetve a szerzőnek hőséhez való ambivalens viszonyát is manifesztálja, mely egy-egy pillanatra immár tagadásba és taszításba fordul: ez a bakancsevés a keménység csúfos küzdelme a keménységgel, míg a lágyabb, képlékenyebb érzéseket a novellában egyedül a gondozó nővér figurája hordozza. Az összetettebb viszonyulás és értékelés ritka példája ez abban az életműben, amely minden avantgárdja ellenére is legnagyobb tömbjeiben sommás, egynemű, egyértelmű megfogalmazásokra és ítéletekre épül.

• *Tiszatáj,* 41. évf., 1987/6, 57–60.

STELLO, AVAGY A KÖLTŐSORS

Ajánlás Alfred de Vigny olvasásához
[1987]

Induljunk ki egy sarkított, de alighanem termékeny antitézisből: a legnagyobb francia romantikus a legkevésbé ismert a magyar irodalmi köztudatban. Az állítás már-már provokatív élét azonnal érzi, aki csupán egy pillanatra, akár csak az átlagos, általános tájékozottság némileg ködképszerű fogalmával fölidézi a magyarul betéve tudott Hugo-, Lamartine-, Musset-verseket, közkinccsé lett Hugo- és Sand-regényeket, hogy a populárisabb Dumas-történetek olvasottságáról már ne is szóljunk. Aránylag pontos, sokszorosan ellenőrizhető ismereteink vannak az irányzat eseménytörténetéről is: tudunk az *Hernani* csatájáról, Musset és Sand szerelméről; Lamartine '48-as miniszterségéről, Hugo hősi száműzetéséről: s mindjárt e két utóbbi név magyar áthallásairól is tudunk, arról, hogy Petőfi Lamartine forradalomtörténetének szenvedélyes olvasója volt, hogy Hugo nem lankadó szimpátiával írt általában a magyarokról, s tett egyes hozzá forduló honfitársaink védelmében. Mindezt elősorolva szinte bántó a föntebbi tétel, mégpedig mindkét vonatkozásában: nem ismernénk Vignyt? Vigny volna a legjelentősebb romantikus?

Kiélezett volt megfogalmazásunk, de nem hamis. Az Hugónál öt évvel idősebb Vignynek, az arisztokrata származású, katonai pályán induló, majd mindhalálig irodalomért élő költőnek magyarországi visszhangja sosem volt átható. Nem számottevő e fogadtatás sem a fordítások, publikációk adatszerű mutatóit nézve, sem pedig a gondolati, esztétikai feldolgozás mélyrétegeiben. Ami nyelvi birtokbavételét illeti, az idő múlása csak rontott a helyzeten: a századfordulón készült, de bizony inkább még egy korábbi ízlést tükröző *Anthologia a XIX. század franczia lyrájából* hét költeményét veszi föl (némileg megtévesztő szerepet játszhatott ebben a Vigny-versek külső formája, mely mintha különösen kedvére tenne a terjedelmes, az elbeszélő karakterű kompozíciókhoz vonzódó népnemzeti költészetfelfogásnak), az egyébként elsőrangú, és a mai ízléshez természetszerűleg közelebb álló *Francia költők antológiája* (1962) már csak négyet. Önálló kötete magyarul meg sem jelent mindmáig. Torzított lenne azonban a kép, ha a pozitív oldalra nem hivatkoznánk: arra, hogy e gyér számú fordítás olyan remekeket tesz hozzáférhetővé az eredeti szintjén, mint a *Mózes* (Nemes Nagy Ágnes), *A farkas halála* (Illyés meg Komlós Aladár) vagy a *Párizs* (Kálnoky László). A fordítók ihletett munkáján kívül is volt Vigny befogadásának egy meg-megéledő hagyománya századunkban: kitűnő gondolatértelmező tanulmány jelent meg életművéről a kilencszázas évek legelején, a Haiman Henriké, s Szerb Antal személyes hangsúllyal idézte *A farkas halálá*t,

„mágikus igeként mormolva maga elé" a sort (Illyés magyarításában): „Csupán a csend a nagy – és gyöngeség a többi." Mondani sem kell, milyen irodalmon is túli, megrendítő egzisztenciális hitellel szól a sztoikus maxima a magyar író egyik utolsó írásában.

De tételünk első fele is kifejtésre szorul. A túl sommás felsőfokot félretéve, meg kell mondanunk, miben volt a „legnagyobb" Vigny: hiszen nem akárkik állnak mellette, a legláthatóbban persze Hugo kolosszális alakja. Közmegegyezésre jutott már erről a francia kritika: Vigny *faculté maîtresse*-e a gondolati igény és tisztázottság, a reflexív beállítottság. Annyira bevett értékelés ez, hogy már nem árt ellensúlyoznunk kissé, rámutatva a költői kifejezés állandó feszültségére, szenvedélyére, pátoszára. És nem csak a műfajilag értett költőiségre, hiszen – tetszetős túlzással, de nem jogtalanul – a haláláig vezetett *Napló*t mondhatnánk főművének. A gondolati tisztázottság, az alkotói szűkszavúság és fegyelmezett formálás már eléggé megkülönbözteti legtöbb romantikus pályatársától: még inkább szemléletének gócpontjai, világértelmezésének hangsúlyai. Ha a többiek a vallomásos szubjektivitás hangján szólalnak meg, ő művelődéstörténetből vett jelenetekben és figurákban tárgyiasítja személyes közléseit is; ha a többiek a nemzeti, a rétegbeli vagy egyetemes közösség szószólói, ő inkább az egyén autonómiáját vallja, s a sorsával szembenéző személyiség mintáit keresi; ha a többiek politikai súlyra, hatásra is törekszenek, ő általában kerül minden közszereplést; ha a többiek mítoszi, vallási vagy misztikus hitekért lelkesülnek, ő gyanakszik a céljukban biztos, messianisztikus eszmerendszerekre, legyenek akár hagyományosan európaiak, akár távolabbi kultúrkörökből újonnan átvettek. De még tudáseszménye, megismeréselve is eltér a romantikus elmélettől: míg emez a dolgokat szerves egységben látó tudást magasztalta, ő a szintézissel szemben az analízist tartotta méltóbb; magasabb rendű módszernek.

Mégsem vitatható: költőnk ízig-vérig romantikus, bármily társtalannak látsszék is a francia kortársak között (és itt a nemzetiségnevet azért hangsúlyoznunk kell). Mert e szinte megragadhatatlanul sokarcú, változatos koráramlatot a világélmény lényegi kohéziója fogja össze: ehhez köti Vignyt az a tapasztalata, hogy a tételes vallások, az egyetemes célt kijelölő rendszerek már nem nyújtanak bizonyosságot, hogy az egyénnek magának kell érvényes létértelmezést kiküzdenie, s – talán ez nála a legfontosabb – magának kell életre szólóan etikus, azaz heroikus választ találnia a sors, a végzet értelmetlen s embertelen közönyére vagy szorongattatásaira. S persze a romantikus problémakör legközepébe vezet az a tragikus motívuma, amellyel a költőt, a művészt, sőt egyáltalán: a gondolkodásában naggyá nőtt, az égtől és a földtől egyaránt magára hagyott személyiséget mutatja be. E gond méltán leghíresebb művé testesülése a nyelvünkön is olvasható *Mózes*.

*

Most azonban térjünk még járatlanabb útra. Mutassuk be az alig ismert Vignyt éppen azzal a művével, amely nálunk tán a legismeretlenebb: a *Stello* című regényével. Első megközelítésre bizony eléggé diszkreditált fogalmak juthatnak eszünkbe róla: tézisregényként, példázatos, illusztratív történetek füzéreként mutatkozik be, melynek még tanulsága is expressis verbis levonatik a végén. Tárgya tételesen is a költő sorsa a különféle társadalmakban. Erről mond el három példázatot a titokzatos kilétű, de kegyetlenül racionális Fekete Doktor Stellónak, az ifjú idealista költőnek, akit egyébként a kerettörténet elején már a baudelaire-i *spleen* kínoz. Azt mutatja be hevülékeny „betegének" Gilbert, Chatterton és André Chénier viszontagságain és halálán keresztül, hogy a (francia) abszolút monarchia, a polgárosuló (angol) alkotmányos királyság s a forradalmi néphatalom egyaránt páriasorsra kárhoztatja, cinikusan vagy brutálisan halálba hajszolja a költőt. Ez a sorsképlet a Doktornak, Vigny szócsövének szavaival „a földi hatalmaktól megátkozott fajtáé", s e szentencia már jól kivehetően intonálja a századvég „átkozott költő" kifejezését, Verlaine-ék nemzedékének életérzést reveláló szószerkezetét.

De vajon igazunk van-e, ha a Doktort Vigny szócsövének nevezzük? Igen, de csak akkor, ha ellenpólusáról, Stellóról ugyanezt állapítjuk meg. Csillagot jelentő nevével az ifjú ugyanis a szerző szenvedélyes eszményállítását, reménykedő bizalmát testesíti meg, míg a Doktor „módszeres kételyét", elemző intellektusát. Igen, a személyes gondolatiság antitetikus kivetítései ők, kettős egységük a romantikától fölfedezett alteregós szereplőpárok egyik korai változata. A történetek demonstráló szenvedélye és hatásának lélektani tétje, az izolált térben zajló meggyőzés laboratóriumi, kísérleti izgalma olyannyira dramatizálja a műbe foglalt tanítást, hogy premisszánkat sürgősen módosítanunk kell: nem tézisregénynek, sokkal inkább a 20. századi *esszéregény* előképének tekinthetjük a *Stellót*. Ehhez a típushoz közelít a beszélgetések nyelvi karakterisztikája is: az irónia döntő szerepe, a kérdések és válaszok intellektuális szellemessége.

Egyszóval: Vigny ekkor, az 1830-as évtizedben bizony jócskán előreszaladt. Gyökeresen mást alkotott, mint korábbi regényével, a cselekményelvű, scotti módra objektívan elbeszélő *Cinq-Mars*-ral, de munkájának kor- és honfitársai œuvre -jében sem igen találni párját.

Ismertetésünk talán megfoghatóbb lesz, ha kiemeljük a mű két fontos gondolati, erkölcsi sugallatát, melyek egyszersmind meghatározott szöveghelyeken összpontosulnak. Az első a Chatterton-epizóddal kapcsolatos. A hőst, aki még csaknem gyermekfővel az Osszián-dalok szerzőjének módján fiktív középkori költő neve alatt adta ki verseit, Vigny drámában is megjelenítette: öngyilkosságát a haszonelvű, értékközömbös, anyagi termelésre beállított kora polgári rend elleni tiltakozásként állítva be elbeszélésben és színpadon egyaránt. A nyomorgó költőt szerény egzisztenciájú pártfogói a nagyhatalmú Mr. Beckfordhoz ajánlják be. A Lord Mayor és Chatterton beszélgetése a regény kulcsjeleneteinek egyike.

A polgári nagyúr tanmesét mond: Anglia óriási hajó gyanánt halad előre, s irányításából mindenki kiveszi a részét. „De ugyan miféle hasznot hajt a költő a manőverekben?" A kérdés annál élesebb, mivel a szigetországot világhatalomként festi le a fölényes polgármester. Mire az ifjú válasza: „A költő a csillagokban keresi az utat, melyet az Úr ujja jelölt ki számunkra." Beckford persze rávágja: „képzelgés" – de ez az első látásra csupán fennköltnek ható válasz Vigny művészetfelfogásának egy némileg elhanyagolt oldalára vet fényt, arra, hogy ha a kiérlelt személyiség egyetemes érvényű önkifejezése, önsorsának értelmezése volt is értékrendje tengelyében, azért meg nem tagadta, sőt állította a költő összemberi, társadalmi küldetését, azt, amit a könnyebben lelkesülő Hugo a költő „funkciójának" nevezett.

De mily jellemző a hasznos, a pozitív lét igehirdetőjének eme megjegyzése (amely nem válasz természetesen, ahogy Chattertoné sem; Vigny kommunikációképtelen áldialógust ír): „A mi szemünkben a költészet megfigyelésre érdemes stílusgyakorlat, melyet olykor igen szellemes elmék találnak ki; no de ki veszi komolyan?" Egy fél évszázad fog visszhangozni e nemcsak költészet-, de egyben metafizikaellenes kérdéstől (állítástól), s Vigny érzékenységére vall, hogy e pozitivista kort évtizedekkel megelőzve rátalált annak egyik alapelvére. Arra az elvre, mellyel a század második fele valamennyi nagy európai költőjének, így vagy úgy, meg kellett vívnia a maga harcát.

A következő, a Chénier-ről szóló történet íróilag alighanem a legsikerültebb. Terjedelme, szereplőgárdája ennek a legnagyobb. A vértanú költő – egyébként a fiatal, kezdő Vigny egyik mintaképe – kissé háttérbe is szorul benne: inkább a terror, az elítéltek és a róluk döntő jakobinus vezérek tablóját rajzolja meg az elbeszélés. Azaz inkább a halálraítéltek irgalmatlanul pontos pszichológiájú, köznapias hőskölteményét egyfelől, s a rémuralom despotáinak szatirikusán megfogalmazott kórképét másfelől.

A francia romantikában járatos olvasót méltán lepheti meg ez a forradalomszemlélet. Figyelembe kell vennünk, hogy Vigny családja kárvallottja volt a forradalomnak, s a költőbe jó adag nemesi büszkeség is szorult: (mely azonban inkább dacból, sebzett önérzetből fakadt, mint tényleges osztályelfogultságból). Ettől azonban még nagy formátumú gonosz figurákként ábrázolhatná Robespierre-t, Saint-Just-öt. Az igazán meglepő az, hogy Hugo és a többiek heroizáló forradalomképével szemben Vigny *expressis verbis* leszögezi: a népvezérek – szerinte – nem hősök, nem is szörnyetegek, hanem *közepes* figurák, akiket pusztán a gyilkolás ösztöne meg az alattvalók félelme nagyít fel. Robespierre-je feszes hivatalnokként ítél élet és halál fölött, Saint-Just-je fellengzős utópiák jegyében működteti a nyaktilót.

Az elbeszélés két helyszínt szembesít egymással: a Saint-Lazare börtönben elítélt arisztokraták várják a biztos halált, melynek hírnöke a precíz rendszerességgel, naponta érkező kordé; a kocsi „könnyű, amikor begördül az udvarra, de lassú és nehéz, amint rakományával távozik". A börtönjeleneteknek a szekér okozta görcsös

félelem, a foglyok paradox jókedvbe menekülő közös játéka, s az egyikükben-másikukban éberen kitartó méltóságérzet és önfegyelem szorongató hitelességet ad. A másik színhely Robespierre lakása, ahol a Doktor megismerkedik Saint-Just törvénytervezetével, mely az abszolút erény alapján rendezné be a társadalmat – természetesen a gyarló engedetleneknek szánt könyörtelen büntetéseket is készenlétben tartva. Itt okvetlenül idéznünk kell a Doktor szarkasztikus kommentárjából, már azért is, mivel Vigny egész életművének egyik centrális gondolatához vezet át a továbbiakban:

> Előbb csak felületesen olvastam a tervezetet, aztán a gondolatok is szemembe tűntek, és elképedtem attól, amit láttam.
>
> – Ó, te romlatlan tömeggyilkos! Ó, te tisztaszívű hóhér! – kiáltottam fel akaratlan –, mily bájos gyermek is vagy te! Honnan csöppentél ide, szép pásztorfiú? Árkádiából talán? és mely sziklákról ereszkednek le a kecskéid?…
>
> – Ártatlan, jámbor lélek, milyen méltatlanul is vádolunk! Gondolataid tiszták, mint harmatcsepp a rózsa levelén, és mi néhány taligára való emberért sopánkodunk, akiket mindennap ugyanabban az időpontban a bárd alá küldesz! S még csak nem is látod, nem is érinted őket, nemes lelkű ifjú! Csupán leírod a nevüket egy papírra! – de még csak azt sem: eléd tesznek egy listát, s te aláírod: – eh, még csak azt sem: el sem olvasod, úgy írod alá!
>
> Utána hosszan, jóízűen nevettem – ismeri, mennyi vidámság telik ki tőlem – újra átfutva ezeket a köztársaságinak nevezett életszabályokat: aranykori törvények, melyekhez ez a vérengző angyal hozzá akarta hajlítani érckorszakunkat. Gyermekruhába akarta gyömöszölni ezt az élemedett nemzetet. Hogy beleférjen, levágta fejét és karjait.

Ezek után a Doktor elmélkedése elkanyarodik a jakobinus uralomtól, és egy olyan bölcselőt vesz célba, aki történetesen engesztelhetetlenül gyűlölte a forradalmat. Joseph de Maistre-t, a tradicionalista katolicizmus, a monarchia és az egyház, sőt az inkvizíció hatásosan érvelő szószólóját a Doktor „hamisító elmének" nevezi. Sajátos módon Saint-Just-ékhez hasonlítja működését, mégpedig a mindőjükben közös fanatizmus alapján. Jegyezzük meg futólag, hogy Vigny *Napló*jában annyi fanatizmusellenes kitétel fordul elő, hogy azt hihetnénk: voltaire-iánus bölcselőt olvasunk. Érthető azonban ez a szívós polémia, amelyet a harcosan dogmatikus erkölcsfilozófus ellen Vigny több műfajában is újra meg újrakezdett. Olyasmit talált ugyanis de Maistre-nél, ami ellen minden porcikája tiltakozott, amivel eszmélkedése lényege szerint sohasem békülhetett meg.

„A vezeklő szenvedés átháramlásáról" van szó. Igen, egy szakszerűen fogalmazott teológiai hittételről, amelyben azonban az erkölcs, a részvét, az emberi szolidaritás forog kockán. Mit tanított de Maistre? Azt, hogy az ártatlan ember szenvedése,

föláldozása megváltja a bűnöst, ezért a bűntelenek vére üdvösen, a gondviselés szándéka szerint ontatik. „A föld, amelyet újra meg újra eláraszt a vér, nem más, mint egy hatalmas oltár, amelyen minden élőt föl kell áldozni, amíg csak el nem enyészik a bűn" – idézi Vigny a kínok apologétáját.

Miért is háborította föl annyira ez az immorális bölcselet? Éppen azért, mert mindig is látta, tudta, írta, hogy metafizikai világ és erkölcsiség eleve maghasonlott, hogy istenség és természet egyaránt közömbös az emberi morális értékek, többek között a bűntelenség iránt. Sőt, Vigny a gondviselést újton-újra az önkényesen is sújtó nemezissel, az antik fátummal játszatja egybe, már korai, bibliai tárgyú verseiben is. *A vízözön*ből való e baljós kijelentés: „aki szeretet nélkül teremtett, gyűlölet nélkül veszejt el". S mi sem természetesebb, mint a *Jefta leányá*ban az Istentől szaván fogott apa kifakadása:

A bosszú Istene vagy, Uram, semmi kétség;
A jóra zúdítod a bűnös büntetését.

Ami tehát legjobban taszítja a rajongó hitvédő okfejtéseiben, az a létező, állandóan történő rossz igazolása. Hiszen Vigny szemlélete a mindig éber moralistáé; ebben is jórészt romantika előtti francia hagyományok folytatója. De lássuk, hogyan vetíti egymásra a Doktor a haladásellenes meg a forradalmi terrort:

Ha a *vezeklő szenvedés átháramlása* igaz, akkor a közjó érdekében nem elégedhetünk meg a ritka önkéntes áldozatokkal. A bűnösért föláldozott ártatlan megmenti nemzetét; így hát helyes és méltányos, hogy általa és érte áldoztassék fel; s ha ez megtörténik, jól történt.

Hallja-e az emberi hang alatt a ragadozó üvöltését? – látja-e, hogyan jutottak el e tiszta ideológusok ellentétes oldalról indított görbékkel, alulról s felülről érintkezési pontjukhoz, vagyis a vérpadig? Látja, hogy tisztelik, becézik a gyilkosságot? – Hogy a Gyilkosság szép, a Gyilkosság jó, s még könnyű és kényelmes is, feltéve, hogy helyesen értelmezzük. Milyen csábos is tud lenni a Gyilkosság szép, kecses vonalú ajkakon, melyeken merész szavak és bölcselkedő szőrszálhasogatások forognak! Gondolja, hogy kevésbé honosodik meg e beszélő nyelveken, mint a vért nyaló állatén? Én nem hiszem."

S persze a Közjóléti Bizottság vezéreinek sincsen ínyükre a költészet. Robespierre bosszúsan ejt szót az írókról, akik az egységes népakarattól idegen hangokat ütnek meg. Saint-Just pedig már csak egykedvűen sorolja fel, a forradalmi naptár mely hónapjában mit kell megénekelniük a költőknek. Mert a *himnusz* – kötelező.

A kör tehát bezárult: mindhárom társadalmi rendnek (logikus kiterjesztéssel: mindegyiknek) terhére van a költő. A kórisme után már csak a kezelés, illetve a recept van hátra, a főcím értelmében, mely a *Daphné* című későbbi regénytöredék-

kel együtt *A fekete Doktor* vizsgálatai közé osztja be a tárgyalt költőtriptichont. Nos, milyen előírásokat kap a kiábrándító leckék után Stello?

A recept – ezúttal ellenőrizhetően Vigny tulajdon gondolatait tolmácsolva – örökös akcidenciaként marasztalja el a politikai cselekvést, hatalmat, nyilvánosságot, szembeállítva ezzel a költőlét szubsztancialitását, mely a szemlélet, a magány és a szellemi alkotás eredménye. A megfogalmazás persze szentenciózus, axiomatikus – de az a nyelvi modor, mely jó néhányszor életveszélyes az esztétikumra nézve, itt mégis *irodalmi tény*: hiszen merőben újfajta, s vajmi nehezen racionalizálható tárgyhoz rendeli hozzá a didaktikus formulák, az intelemirodalom ősrégi eljárásait.

A költő tehát tartsa távol magát a napi eseményektől, ne igyekezzen gondolatait az élet gyakorlatában alkalmazni, ne várjon érdemi, műve lényegére visszhangzó hatást, s tartsa mindig szem előtt ihlete, eszmélete, létérzékelése főfogalmait: a Kétely és a Fájdalom, más szavakkal a „Miért?" s a „Jaj!" emberi szituációját. Nehogy félreértsük azonban: nem gőgös, részvétlen bezárkózást hirdet Vigny, még e célszerűen sarkított műrészletben sem. Egész életművének alapsugalma, fő érzelmi energiája „az embersors fölötti megrendülés", hogy Rónay György szavait idézzük. Ugyancsak az ő szép és pontos képével: „emberszeretet, amelynek kelyhébe üröm csöppent". Csak éppen olyan belátáshoz érkezett el Vigny, nem mellékesen az 1830-as forradalom után, a polgárkirályság alatti konstelláció hatására, mely a létet magasabb szellemi nézőpontból, függetlenül értelmező gondolkodás és alkotás társadalmi helyét, szerepét veszélyben tudta.

*

A magyarországi fogadtatás töredékességét panaszolva nem szabad elfelejteni: Vigny hazájában is a kevesek költője volt és maradt. (Hogy boldogok-e azok a kevesek? Hát…) De ezzel mégsem nyugtathatjuk meg magunkat. Nála ezoterikusabb költőket is befogadtunk vagy legalább lefordítottunk már. Ha most e figyelemkihagyás okait feszegetjük, kettőt legalább jelzésszerűen megfogalmazhatunk.

Az első kiváltképpen a mi érdeklődésünk irányából következik. A hazai romantikarecepció már az irányzatalakulással egy időben, az 1830-as, 40-es évek reformkori Magyarországán legfőképp a szociális töltésű, a „használó" romantikára figyelt. Ilyen volt, s így maradt ez a kép különösen a *francia* romantika vonatkozásában. Vigny erősen individuumközpontú, erősen és átgondoltan bölcseleti romantikája, objektív, tárgyias, áttételes közlésmódot kereső lírikusi gyakorlata alighanem ezért, ezért is akadt fönn befogadásunk szűrőjén.

Nem térhetünk ki mégsem egy bizonyos jogosnak látszó fenntartás számbavétele elől – akár tetszik ez honosító buzgalmunknak, akár nem. Bármely korszakát, műfaját tanulmányozzuk is, újra meg újra beleütközünk a Vigny-alkotás eszmei fogantatásába, példázatosságába. Láttuk, a *Stello* ebből az eszköztárból szuverén

művésziséget teremtett. De költészetére is elmondható, ő maga is ezzel jellemezte verseit, hogy „filozófiai gondolatot jelenítenek meg epikus vagy dramatikus formában". A gondolatiságáról adott pozitív jellemzések visszájaként nem kell-e fölvetnünk egy esetleges esztétikai fogyatkozás, az allegorikusság kérdését? Nem az allegória-e ennek az életműnek az alapformája, tehát az a jelképfajta, amellyel szemben éppen a romantikus esztétika emelte meg a szimbólum jelentőségét? A történet, a kép, a jelenség Vignynél többnyire a fogalomból, a gondolatból, az eszméből nő ki, illetve szerkezetileg is tagolt, szembetűnő előbbiek hozzárendelése az utóbbiakhoz. A szimbólumhoz mérve, mely kép és jelentés értelemfölötti, szerves és egyedi egységét teremti meg, magyarázónak, túlságosan racionálisnak látszhatnak Vigny példázatai. Kétségtelen az is: hiányzik belőle Hugo elementáris képzelete, elsöprő látomásbősége, sodró beszédorgiája. De teremthet magas esztétikai értéket még az allegorikus alkotásmód is, mint erre korunkban Gadamer hermeneutikai könyve figyelmeztetett. Tegyük hozzá rögtön: akkor és csak akkor, ha a gondolat oly egyénített, annyira átélt, s a kérdezés meg az állítás szenvedélye oly fokra emelkedik, mint Vigny művészetében.

S már csak azért is érdemes lesz jobban megismerni, mert kezdeményei több ágon is folytatódnak századunk művészetében. Tudjuk, milyen mellőzhetetlen szerephez jutott jó néhány évtized óta a parabola: a konokul tárgyias, tényközeli ábrázolást kiszigeteléssel a legáltalánosabb jelentéshorizontba emelő módszere költeményben (hosszúversben), áltörténelmi regényben – s legfőképpen az abszurd drámában nyilatkozik meg. S milyen üdvös játéka a költő hatástörténetének, hogy mostanában éppen az eleddig mostohán kezelt tulajdonságai miatt van, lehet szükségünk rá: szimbolizmus és avantgárd-hullámok után az ő indulatokat zabolázó, rettegést megszerkesztő, személyes eszmélkedést tárgyiasító közlőerejére, látnoki beállás nélkül is messzire és mélybe látó tekintetére. Feltűnő, hogy a fentebb említett stílusáramlatokon kívül eső, ám a modern költészetfejlődésben döntő jelentőségű lírai-drámai monológhoz, szerepvershez és velük együtt az objektív líra gyűjtőnév alá foglalható többi kifejezésváltozathoz hazájából és korából ő adta s adhatja ezután is a legtöbb bátorítást. Távolra, azaz a mi terepeinkhez egyre közelebb vezetnek utak Vigny magányos, *saját* romantikájából. Nagy költő, mert – végső fokon – besorolhatatlan és lezárhatatlan.

• Lengyel Balázs (szerk.): *Újhold-Évkönyv,* 1987/1, 303–312.

ÉRTÉK ÉS CÉL BIZTONSÁGA

[1987]

(Vasadi Péter: *Fényromok,* Szépirodalmi, 1987)

Önlényegéhez hű, belülről fejlődő líráról ad számot Vasadi Péter legújabb, örvendetesen bő anyagot kínáló kötete. Nincs tán egyetlen olyan vers sem ebben a gyűjteményben, mely valamilyen megrögzült poétikai sablont követne, melyet kényelmesen be lehetne sorolni a kritikai rutin rekeszeibe, könnyedén vissza lehetne vezetni kész irányzati, gondolati, stílusbeli mintákra. Pedig a költőnek nem *célja* az eredetiség, mint ahogy egyéb programhoz sem igazodik. Maga az érzékelésmódja, élményszerkezete, anyagkezelése olyan, hogy minden tárgyat és viszonylatot, minden eszmét és tapasztalást tévedhetetlenül áthasonít, fölismerésértékű új egységbe illeszt. Ez a markáns sajátszerűség nem csupán a jelen kötetet jellemzi, hanem Vasadi kései beérése óta szakadatlanul épülő, teljesedő lírájának összfolyamatát is.

Két réteget, teret, erőforrást vegyít vagy ütköztet a kötet legtöbb darabja. Az egyik szinten a természet, mégpedig az otthoniasságában is elemi természet lényei, tárgyai és eseményei állnak, a másik csomópont, illetve pólus a transzcendens létezés, mely mágnesként ragadja magához az anyagi világ eresztékeit. Vasadi világélménye ennek az abszolút, teremtő létezésnek metafizikai hitéből sarjad, de költői megnyilatkozása a vállalt eszmerendszernek is saját, egyéni, képzeleti képét formálja ki – versenként más és más alakzatokat. Szellemi erő és materiális közeg együttléte pedig korántsem harmonikus: az előbbi legtöbbször csak heves küzdelemben, drámai beavatkozással vehet erőt a puszta tényvalóság renyheségén.

És Vasadi lírája mégsem átszellemülten tényellenes, inkább nagyon is konkrét, empirikus. Jó néhány verse érzékletesen jelzett tárgyi környezetből teremti meg egy drámai eseménysor színterét. A terepek és történések alaprajza, fejlődésmenete a sokfelé villanó metaforák fényjátékaiban is mindig jól kivehető, az egyetemes küzdelem így horgonyzódik le az egyedibe, esetlegesbe, és megfordítva, az életképies, anekdotikus elemek így lényegülnek át egy szellemi-erkölcsi dráma részeseivé *(Estétől hajnalig, Most hallgatom, Hajnali négykor).*

Mert természet és szellem küzdelmének, konfliktusának világosan etikai tétje van. Helyesebb azonban most már természet helyett embert mondanunk, hiszen az előbbi Vasadi szemléletében legnagyobbrészt a megváltást sugalló, igazulásra eszmélő felsőfokú lét spontán szövetségese, míg az utóbbi jó néhányszor irányíthatatlanul vesztegel, vagy épp hamis irányoknak engedi át magát. Ilyen, következetesen vissza-visszatérő, negatív töltésű motívum Vasadi verseiben az öncsalásra és manipulációra berendezkedett fontoskodás, melyet pompás szatirikus vénával cövekel ki az emberi tulajdonságok közül *(Különvélemény, Félprofil, Egy fecsegőre).* Az er-

kölcsi értékek tengelyén ennek ellenpontja, de még inkább húzó, ösztönző végperspektívája a szenvedésben önmaga igaz létére rátalált személyiség, melynek egyik, elemi változata a botrányos, brutális passiót járó Stalker *(Stalker védekezése),* másik lehetőségét az alkotás és áldozat egybefonódását példázó művészhősök testesítik meg: az öreg Renoir, két megragadó szerepvers beszélője, s legfőképp az élete kis tényeiben és eszmélete kivételességében egyébként ismert és megidézett költő-barát, Pilinszky, akihez a kötet *Lépés* című ciklusa beszél. Fölfigyelhetünk arra, hogy megjelenik immár a morális számvetés nemzeti, történelmi vetületben is *(Vitrinüveg, Hazámhoz, A szekér).*

Ha versei megformáltságára fordítjuk figyelmünket (a kritikai munka áldatlan, de alig elkerülhető téveszméje, hogy forma és jelentés sorrendben, egymás után tárgyalhatók), ismét csak egy termékeny kettősség ötlik a szemünkbe. Vasadinak egyfelől mindig is kezére állt a sűrű váltásokkal élő, a részletek bőségét felidéző képeket gazdagon felsorakoztató, rapszodikus versmenet; másfelől mindig vonzódott a logikai tömbökre osztott, gondolatritmussal szabályozott, gnomikus, aforisztikus szerkezetekhez. Legjobb teljesítményei, úgy véljük, azok, amelyek arányosan és funkcionálisan ötvözik a két modell eljárásait (egyetlen példát kiragadva: *Alaktan*, a típusok szélső megvalósulásait pedig – ismét csak önkényesen kiemelve – a *Városomban*, illetve az *Aki vagy* reprezentálhatja). Tegyük máris hozzá: a látványok ugrásszerű, szabad társítása a szürrealista beszüremlés ellenére sem oldja fel Vasadinál a vers tárgyhűségét, koherenciáját, s az azonosító-ellentételező, szentenciózus kidolgozású beszédtípus is mindig költői értelemre váltja át a közfogalmak jelentéseit. Legtalálóbb metaforái egyébként is többek egyszeri trouvaille-nál. Amikor azt mondja: „S a fénynek is lapjával / állunk. Lapockát, féltart / érjen a meleg. […] még a ruháimat / is öltöztetem" *(Mint a széllemez),* a látvány- és cselekvéselemek elsöprő hitellel lepleznek le egyfajta erkölcsi vérszegénységet. A *Lépés*ben pedig egy átható költői szólásfejtés ajzza fel az olvasót: „mint a bottal, szóval ütöm / nyomod". Meggyőzőbben is hat gondolat és látvány ilyen sokszoros, metaforikus egybevillantása, a nyelvi fölfedezés sugalma, mint amikor lelki-tudati tartalmat folytatólagosan, allegorikusan vezet át érzéki jelenségbe. *(Az eső)* Vasadi verseiben a közvetlen és metaforikus látványok egyaránt erős kontúrokkal rajzolódnak ki, gyors vágásokkal váltakoznak, a végletes lényegeket szembesítő világképhez híven akaszkodnak összse egymással. Mondatai is élesen metszettek, szorosan kimért egységekre tagolják a beszédfolyamatot, s többnyire jelölt kapcsolódás nélkül szakadnak ki egymásból; az enjambement-láncolatok pedig nem engedik elsimulni a dikciót, elnyugodni a metrum lélegzetvételét, így is szüntelenül újabb tisztázás, magasabb tudatosulás felé hajtva a lírai beszédet.

Mindez arra mutat vissza, amit a költő drámai hitéről, küzdelmes meggyőződéséről mondtunk. Éppen ebben látjuk – önértékén túl – Vasadi költészetének szinte kivételes *helyiértékét* napjaink verstermésében. A mindennemű eszmék, eszmények,

hitelvek és bizodalmak megrepedezése, megereszkedése idején, az ironikus modor túltengése és olykori sekélyessége közepett állításból, érték- és célbiztonságból alkot elsőrangú lírát, átélve és sugallva egyszersmind, hogy a hitért, a biztonságért, az állításért, újton-újra meg kell küzdeni, mégpedig nemcsak a külvilág ellenállásával, hanem önmagunk kétségeivel is.

• *Napjaink,* 26. évf., 1987/10, 31–32.

A MEGISMERÉS SZENVEDÉLYE

[1987]

(György Somlyó: *Que cela* [Épp ez]. *Poèmes 1962–1985*, Belfond, 1986)

Ez a gyűjtemény Somlyó György harmadik francia nyelvű kötete. A modern költészet iránt érdeklődő francia olvasó, aki a kisebb nemzetek irodalma előtt sem csukja be szemét-fülét – vajha többen lennének! –, most már a maga folyamatosságában tekintheti át a magyar költő érett, kiforrott lírai korszakát, mintegy két és fél évtized munkásságát. A kölcsönös, a viszonzott befogadás, elsajátítás ritka példája e kötet elődeivel együtt, s a magyar olvasó csakis elégedetten veheti tudomásul, hogy a francia lírát nemcsak fordító, de minden ízében magáévá élő, asszimiláló Somlyó „második anyanyelvén" is újra megszólalt.

Az 1974-es *Contrefables* című kötetet egyetlen fordító jegyezte: Guillevic. Az új válogatás már az övéin kívül Paul Chaulot, Michel Deguy, Marc Delouze, Charles Dobzynski, François Gachot, Lorand Gaspar, Pierre Lartigue, Paul Lecocq, Bernard Noël, Tímár György adaptációit is magában foglalja. A névsor után egy megjegyzés a szerző közreműködéséről tudósít, s ez a jelen esetben jóval több filológiai műhelyadatnál: Somlyó részvétele versei francia megfogalmazásában szervesen következik nyelvi gondolkodásából, kifejezéselvéből, egész költészettanából, melyben egyébként szokatlanul otthonosan tájékozódhat a modern lírában járatos francia olvasó, ráismerve akár még saját nyelvének szellemére, saját költészetének formatípusaira is egyik-másik költeményben. Nem én állítom ezt – dehogy is mernék egy föltételezett francia anyanyelvű olvasó szövegértéséről nyilatkozni –, hanem François Gachot az előző kötet recenziójában.

Sajátosan *francia* kötetté lett így az *Épp ez*, még fölépítése, ciklusbeosztása is tartogat újdonságot a magyar kiadások ismerői számára. A gyűjteményeit újra meg újra megkomponáló Somlyó e kötetben is új rendbe állította egyes verseit: a homogénebb *Piero della Francesca*, a *Mesék* s a *Cantata Tremenda* után például új cik-

lusként hat *A seb és a kés* című, melynek legtöbb verse a magyar gyűjteményes kötetben *(Árión éneke)* az *Épp ez* cím alá sorakozott.

A fordítók pontosan és érzékenyen, legnagyobbrészt veszteség nélkül ültették át a szövegek bonyolult jelentésviszonylatait, sokszoros előre- s visszautalásait. Mondhatni: anyanyelvi szinten értik e líra legfőbb témáját s ihlető energiáját: a *megismerés* szenvedélyét, mely meg akarja nevezni minden dolog rejtett lényegét, elsősorban pedig az összefüggések, a „korrespondenciák" mibenlétét. Analitikusan kibontott tárgy- és fogalomleírásai, a dolgok egyirányú kapcsolódását tagadó merész inverziói, közbevetéseket, beékeléseket halmozó mondatszerkezetei meggyőzően, az eredeti szöveg hitelével hatnak franciául. Csak az orvostudományi szakszókincs szembetűnő jellege és sikeres költői áthangolása miatt hivatkozom a *Fable de ce que nous ne racontons pas (Mese arról, amiről nem mesélünk)* Lorand Gaspar-féle francia szövegére. Különösen örültem a *Cantata Tremenda* című ószövetségi tárgyú költői példázat teljes fordításának; ez a bűn önnemző sokszorozódását, önkény és ösztönösség pusztító együttműködését leleplező lírai oratórium (Dobzynski fordítása) az életmű egy kevéssé méltatott vonására, etikai, különösen történetetikai irányultságára vet fényt.

Nélkülöznünk kell azonban e költeményben is, a kötet néhány más darabjában is a rímelést, noha a *Cantata* rímes hosszú sorainak franciában is megvan a maga hagyománya, a *verset,* például Claudel műveiben. Hogy a francia olvasó is nélkülözi-e a rímet, azaz óhajtaná-e az eredeti ismeretében? Nem merem megválaszolni a kérdést. Mindenesetre sokatmondó, hogy a *Piero della Francesca*-ciklus legkövetkezetesebben megrímelt fordítása alatt – Georges Timár neve áll.

A viszonylag nagy létszámú fordítógárdában a már eltávozottak mellett szerepelnek az élő francia líra majd minden nemzedékének képviselői, munkájuk eredménye mégis egységes tónusú, egyenletes színvonalú versgyűjtemény lett. Érdemes-e ujjal mutatni egy-egy félreértésre? A recenzens csupán dicsérő szavainak hitelesítéséül idézne két negatív példát: a *Mese – (zárójelekkel)* „felbonthatatlan zárójelek" szókapcsolata az ellenkezőjére fordul franciául: „Décomposables parenthèses" *(Fable-avec paranthèses).* A már említett *Fable de ce que nous ne racontons pas* egyik különlegesen szövevényes mondatában pedig a „muscles ossifiés sur un secret" utolsó szószerkezete rémlik tévedésnek: az eredetiben „Egy titkon [titokban] elcsontosodott izom-köteg" olvasható. A rokoni ráismerés inspiráló élménye azonban nem volt elég: a fordítóknak e költészet másféle beágyazottságát, eltérő történeti élményhátterét is meg kellett érteniük. S át kellett menteniük az avantgárd elemekben, a fel-feltűnő konkrét versi, vizuális nyelvi eljárásokban is ható racionalitást, formafegyelmet, mondattani műgondot. Ebben a más nyelvű közegben még kivehetőbb Somlyó alapvonása, a költészet iránti bizalma, nyelv és líra ősegységét valló felfogása, mely napjaink francia költészetéből éppen hiányzik, vagy legalábbis megrendült, megfogyatkozott. Az *Ember és lant* egyik tömény, nagyon is költőjére való

paradoxonával: a költészet az, „aminek a hiánya nélkül semmi sem egész", Lorand Gaspar szavaival: „Sans le manque de qui rien n'est entier".

• *Nagyvilág,* 32. évf., 1987/7, 1095–1096.

TAPASZTALATOK ÉLETRŐL, MŰVÉSZETRŐL

[1988]

(Nemes Nagy Ágnes: *Látkép gesztenyefával,* Magvető, 1987)

Hadd kezdjem személyes közelítéssel az ismertetést: úgy tizenöt évvel ezelőtt, amikor fölfedeztem magamnak Nemes Nagy Ágnes és a hozzá korban, illetve irányzatban közelállók költészetét, mire se vágytam jobban, mint hogy vallomásos, önéletrajzi vagy dokumentumjellegű, mindenképpen *művön inneni* megnyilatkozásokkal segítsenek magam elé vetíteni verseik hátterét, forrásvidékét. Sőt, a pusztán irodalmi, ihlettörténeti adalékokon túl, sóváran szerettem volna megismerni életük menetét, szellemi és történelmi tapasztalataikat. Mindeközben meg voltam győződve arról, hogy kívánságom nem teljesülhet, legalábbis ők nem fogják teljesíteni: a művet és csak a művet adják ki a kezükből, szűkszavú verseknek szűken mért kötegeit, a végső megfogalmazások minden eshetőségétől megtisztított, minden bizalmaskodást kizáró szerkezeteit.

Azóta megtört a hallgatás, mert mind többen lettek kíváncsiak Nemes Nagy Ágnesnek és nem egy kiemelkedő nemzedék- és pályatársának szavára, véleményére. A szellemi élet, a gondolatközlés újabb, másod-, harmadfokozatú oldódása kellett ahhoz, hogy ezek a fesztelenül fogalmazott, a beszéd mindennemű görcseiből kiszabadult nyilatkozatok létrejöjjenek, napvilágot lássanak. Jelen évtizedünk terméke valamennyi.

Interjú adta a *Látkép gesztenyefával* kötet címét, és interjúkból állt össze a könyv első ciklusa is. Napjaink igen közkedvelt és szaporodó műfaja, azaz inkább kváziműfaja az írói nyilatkozat, a fikcióra épülő esztétikai irodalom ellenében terjedő dokumentáris, *non-fiction* közlésmódok egyike. Éppen azért kételkedtem hajdanán abban, hogy Nemes Nagy Ágnes valaha is elénk tárja életének eseményeit, személyes észleléseit, mert olyan alkotót sejtettem meg benne, aki csak a tiszta, vegyítetlen művészíség közegében hajlandó megszólalni. Ma már könnyen belátható, hogy egyoldalú volt ez az elképzelés, s a magyarázatban is téves: pusztán személyiséglélektani okra vezette vissza hallgatását, mely pedig a külső megbízás, fölkérés, megkérdezés hiányát is tükrözte. Ezenfölül belevetíthettem a magam végső idegenke-

dését is az irodalom határán tengődő műfajtól. Később volt alkalmam elolvasni Babits interjúit, melyek jó néhány fontos adalékkal szolgáltak műve megértéséhez; sőt, rábukkantam a művészetközpontúság dolgában felülmúlhatatlan Mallarmé néhány nyilatkozatára is, melyekben nemcsak az irodalmi fejlődésről, Verlaine-ről, Poe-ról, Tolsztojról hallatta véleményét, hanem macskákról, de még kerékpározó nők kívánatos öltözékéről is.

Nemes Nagy Ágnes nem avatja irodalmi művekké nyilatkozatai, de futó, napi érdekű válaszokkal sem éri be. Az interjút alkalomnak tekinti arra, hogy elmondja életművének háttértartalmait, egyáltalán, egy sokszorosan megpróbált élet legfőbb élményeit, élményi gócpontjait.

A kötetnyitó, címadó beszélgetés, meg „*A háborúnak vége*" közvetlenül is a személyes élet szakaszait és fordulóit világítja meg, erős kortörténeti hangsúlyokkal. Két történelmi megpróbáltatás-sorozat sújtotta ezt az életutat: a világháborús és az úgynevezett ötvenes évek periódusai, mindkettő messzire ható, tényleges időtartamán jóval túlterjedő tudati, lelki kihatással, következményekkel.

Előtte azonban olyan életszakaszok tárulnak föl, amelyekről eddig alig esett szó a költő szórványos nyilatkozataiban. Fölvillannak a Partiumból Budapestre jött szülők hétköznapjai, egy hagyományos kultúrát melengető, középosztálybeli értelmiségi család szokásai. Az otthoni indíttatások ellenére sem meglepő, hogy leányuk a Baár-Madas-i gimnáziumi évektől keltezi önálló szellemi életét. Az Április igazgatta gimnázium: közösség és mikrokozmosz, az egyén önépítésének és társas kapcsolódásainak eszményi gyakorlótere. Az itt töltött idő árnyéka borítja a '44-es vészkorszakig tartó, szürkébb, szárazabb egyetemi tanulmányokat is. Az élet ezalatt keményebb, keserűbb, egyben-másban viszont pezsdítőbb, fölemelőbb leckéket ad. Az ifjú nőnek a háború életet és erkölcsöt veszélyeztető közelségében, majd jelenlétében kellett tehetségére eszmélnie, társra és barátokra találnia. Írókat, mestereket, akikre megilletődött tisztelettel tekintett, máról holnapra az üldözöttek között kellett látnia s megmentésükön fáradoznia – azazhogy ez utóbbi kényszer már belülről, egy gyorsan megérett, s máris próbára tett erkölcsiségből fakadt. Szerb Antal a legmeghittebb név ezeken a lapokon, de vannak mások is sokan, jó sokan. A halálra kiszemeltek mellett azonban megelevenedik egy másik csoportozat is, a megmentésükre szövetkezőké, akik közül itt most egyet-kettőt említeni, többet említetlenül hagyni méltatlanság volna: Nemes Nagy Ágnes sorra megnevezi és közelünkbe hozza őket. Amire az utóbbi egynéhány évben mind több dokumentum és emlékezés utal, itt újabb megerősítést kap: volt ellenállás Magyarországon, a különleges és bénító körülmények ellenére is. A beszélgetések egyik legfőbb érdekessége, hogy azt a pillanatot, azt a határpontot vonják fénybe, ahol és amikor a *Nyugat*-hagyományból örökölt szellemi rezisztencia átvált tevőleges ellenállásba.

Újabb csomópont: „a háromesztendős irodalom". A megmenekülés, az irodalomépítés eufóriája és a visszamaradt emlékek jelenvaló iszonyata. A fiatal, induló

íróknak is távlatot ígérő, testükre szabott irodalmi élet, mely a fordulat évéig tartott. Majd az ötvenes évek, az *Újhold* együtt maradt magjának közös megpróbáltatása. A kizárás, elnémítás ténye mellett Nemes Nagy Ágnes most a kísérletezésekről is beszél, arról, hogy nemcsak a nyomással szembeni tűrőképesség, hanem a kecsegtetések ellenében vállalt önfegyelem is kellett „a némasághoz, mely messze hallik". Azután lassan, a nyilatkozatokból jól láthatóan jóval lassabban, mint ahogy a köztudat véli, bekövetkezett az oldódás, a bezártságban érlelt költészet nyilvános élete.

Közben, s azóta pedig az élet erőt és célt adó élményforrásai: irodalom, alkotás és fordítás, nézetcserék, barátságok, utazások vagy éppen a természet, a tárgyak, a dolgok pillanatnyi megváltást adó szemlélete: a Krisztina-templom, a Kékgolyó utca naplementekor, az a bizonyos gesztenyefa. Az életidő sűrűsödési pontjai Nemes Nagy Ágnes számára azok, ahol a kultúra és élet, élet és kultúra összeér, áthatja egymást. Egy közbeszőtt kitérőjéből látható, hogy mi sem idegenebb tőle, mint az irodalomnak az „életes irodalomnak" jelszavával álcázott lefokozása. Az irodalom, a kultúra önelvű rendszer, ezzel együtt – éppen ezért – életmegnyilvánulás a szemében. Magával ragadó utazástörténetei is természet és kultúra egyszerre való, egybeni fölfedezéséről számolnak be, az amerikai út fényében pedig egy sajátos magyarság- és Európa-élményről.

Történeteket olvashatunk most Nemes Nagy Ágnestől, a nagy fejlődéstörténetbe ágyazott kis históriák sokaságát, még anekdotákat is, de amelyek mélyre hatolnak, vesékig láttatnak. A nemzeti és társadalmi történések személyekben és helyzetekben észlelt aspektusait, melyek azonban magát a lényeget teszik megfoghatóvá. Amit csak meglát Nemes Nagy Ágnes, az az ő felfedezése, pedig igazán nem emelvényről fogalmaz. S a tárgyias líra reprezentánsa itt és most személyeket vetít elénk, több mint négy évtized irodalmi életének egyéniségeit, az eddig is megidézett mesterektől, idősebb barátoktól, a nemzedéktársakig meg a náluk jóval fiatalabbakig, Rónaytól, Jékelytől, Mészölytől Mándyig, Kormosig, Székely Magdáig. Az állócsillagok mellett bizony a vonzáskörből kiszakadt bolygókról és hullócsillagokról, lelki és erkölcsi emberveszteségekről is szól a beszéd, de a hanghordozás, bár fokozottan etikus, sohasem bírói, sohasem kérlelhetetlen.

Olvashatunk ezekben az interjúkban a költészetről is, legfőképp Nemes Nagy Ágnes költői fejlődéséről, de még az esztétikumnak, a művészetnek a természetben és a társadalomban betöltött szerepéről is. Amit lírája változásairól, különösen „személyes avantgárdja" kialakulásáról mond, az javarészt még ma is újdonságnak hat, és bár megfontolt, tisztán látó önértelmezéseit okvetlenül szívesen fogadják verseinek olvasói, azt csakis sajnálhatják, hogy ezekről ilyen súlyú, hitelű megállapításokat még igen kevés kritikusi toll vetett papírra.

Ezek a részletek már átvezetnek a következő ciklus, a *Költők, versek* tárgyköréhez. Ha tipizálni akarnánk ezeket a különféle indíttatású, változatos módszerű és kidolgozású írásokat, az egyik csoportba a költői portrék, alkat- és lélekrajzok kerülnének

(például a Dzsida-esszé és a Jékelyt megidéző kettős arckép), a másikba a költői nyelvre, az élménytartalom poétikai megformálására összpontosító elemzések (ilyenek a József Attiláról, Pilinszkyről szóló írások). Osztályozásunk azonban óhatatlanul merevnek bizonyulna, mivel a két típus egyre-másra egymásba játszik a legtöbb írás szövegében, s az esszék talán legfontosabb közös vonásáról ez a felosztás alig-alig képes számot adni. Az egyéni befogadás, megközelítés hangsúlyával, nézőpontjával íródtak ugyanis ezek a fejtegetések, de rögtön hozzá kell tennünk, hogy az egyéni itt nem egyszemélyest jelent. Közös, nemzedéki, irányzati, korjellemző olvasatok és olvasói igények szembesülnek itt művekkel, több esetben is a közeledés – távolodás – újra közeledés viszonyulásmenetét rajzolva ki. Az *Ízlésváltások a Kosztolányi-vers körül* cím ezért nem csak egyetlen írás módszerét jelzi.

Ritka módon tágas azoknak a lírai irányzatoknak, irodalmi stílusoknak és alkotói karaktertípusoknak a köre, amelyeket Nemes Nagy Ágnes elfogad, amelyekre rezonálni tud. Tág, változatosan sokféle, de mégsem egyveleges, mégsem tagolatlan ez a repertoár: jól kivehető értékrend csoportosítja, rangsorolja az egyaránt birtokba vehető művek tömegét. Régtől fogva sejthettük, nem egy korábbi megnyilatkozásból tudtuk is, hogy a megszerkesztettséget a vers (a művészet) lényegi minőségének, s az egyes műalkotás elvárható tulajdonságának tartja. Az „architektúra", a „megépítettség-igény" ezért is kulcsszavak értekező írásaiban, s ezért tárgyalja a szabadverset (a jó szabadverset) is a „rendezettség" értékszempontjából a kötet leginkább „szakszerű", irodalomtudományi dokumentációra is támaszkodó tanulmányában *(Megjegyzések a szabadversről).* A szerkesztettség azonban nem öncél, hanem kaotikus és formát-tagadó, legnagyobbrészt negatív, tragikus szorító kerete, abroncserejű foglalata. „Égető közlendő" és „kerekded forma" kockázatos, etikus nézőpontból már-már botrányos, de annál kényszerítőbb, lenyűgözőbb kettősségét, kettősen-egy sugalmát várja a költő-értekező a verstől, különösen a modern verstől. Modellértékű költőpéldája József Attila (lásd az *Arckép az időben* című magvas életműelemzést), de nem csak vele kapcsolatban hivatkozik Coleridge tételére a „szokásosnál erősebb érzelmi állapotról, melyhez a szokottnál nagyobb rend társul". Nem nehéz ráismerni ebben az antitézises egységben Nemes Nagy Ágnesnek egy már korábban is megpendített gondolatára. Érzékelésmódja, világismerete ugyanis a romantikához, formálás- és befejezettségigénye a klasszicizmushoz vonja: a kettő valamilyen szintézisben látja a modern korok művészetének ideálképét, azaz a nagy művekben újra meg újra meg is valósuló lehetőséget: „az Unendlichkeitet megkupolázni a Vollendunggal", ahogy már a *64 hattyú* című kötet egyik aforisztikus jegyzete is pontosan – pontosság és képszerűség Nemes Nagy Ágnes-i összhangjával – megfogalmazta.

A művészetértés és -magyarázat egy másik módozatát próbálják ki a filmkritikák. (Hittem volna akkor, vagyis *hajdanán*, hogy ilyet is tud?) Nemes Nagy kedvtelve figyeli az új közegben elsődleges látványvilág esztétikai hatáslehetőségeit: a filmet azonban egyelőre még másodrangú, származékos művészetnek látja az irodalom

mellett. Ami legélénkebben foglalkoztatja, az az adaptáció, s erről a típusról remek megfigyeléseket tesz, legyen szó akár a *Sándor Mátyás*ról, akár a *Laodameiá*ról. Filmekkel foglalkozó írásai egyébként is nagyon összefüggnek az irodalmi témájúakkal. Sőt, az előbbiekben még nyilvánvalóbbá lesz szemléletének egyik fő vonása, alapelve, a distinkció. Nemes Nagy Ágnes nem rekeszti ki érdeklődése köréből, de még a művészet köréből sem a népszerű, a közigényeknek megfelelő, a könnyebb és biztosabb hatásra apelláló filmeket, műfajokat, fikciós eljárásokat; csak éppen elhatárolja őket a nagy művészet, a magasirodalom eszközeitől és hatásformáitól. Nem kizáró, hanem megkülönböztető és – a distinkció jegyében – rangsoroló is ez a felfogás: szellemében itt is Babits örököse. Megfontolt, érvekkel igazolt különbségtevéssel választja külön a publicisztika és az irodalom tartományát is az *Író és közélet* című beszélgetésben.

A kötet utolsó ciklusa az *Irodalmi szénaboglya* címet viseli; a föltűnő azonban épp az, hogy benne az írások többsége, illetve lényege nem merül ki az irodalmi vonatkozásokban. Új esszétípus körvonalai rajzolódnak ki itt: morális hangsúlyú jellemrajzok, vázlatos erkölcstanulmányok követik egymást *(Hála, Kegyelet, Vérmérséklet és erkölcs).* Polemikus kritikai beállítottságuk csak plasztikusabbra faragja a szerző értekező életművének kettős, egyenjogú tartóoszlopát: bírálat és megértés, élesség és méltányosság pilléreit. Nemes Nagy etikai gondolkodása a személy, a személyiség önértékére, az egyéniség autonómiájára épül, az értelemmel bíró – vagy akár természeti, tudatlan – létezők fel- és kihasználhatóságát pedig tagadja, elítéli. Morális felfogása is distinktív: bűnös és áldozat, ártatlanság és bűn az ő szemében polárisan szembenálló, egybe nem mosható jellemek és élethelyzetek. Az egyéniséget viszont nem azonosítja szélsőségével, az excentricitással, mint ahogy szemlélete egyebekben is őrizkedik az egyoldalú kiemelésektől, a végletig vitt karakterektől, a sarkított jellegadástól és értelmezéstől. Nem *egy* igazságot vall, és végképp nem hirdet bármiféle igazságot: mégis, az adott tárgyról alkotott meggyőződése minden egyes írásában szabatos, világos. A tények és értékek kiegyensúlyozására hajlik Nemes Nagy Ágnes, meg az arányos, ellenpontozott ítéletalkotásra. Még a végső rosszhoz, az egzisztenciális félelemhez és veszélyhez is hozzárendeli életbeli pendant-ját, az oldódás, a derű mozzanatait; például a *Látkép*ben, mikor az ötvenes évekről szólva az akkori közös játékokat is elbeszéli Kabdebó Lórántnak. Apró, kiigazító megjegyzésekben is hat ez a körültekintő méltányosság; „Rónay külön fejezet… (Tulajdonképpen mindenki külön fejezet).” Vagy: „Érdekes viszonylat volt… Minden viszonylat érdekes.” Irodalmi művekben is taszítja a szélsőség tárgyi, tematikus hatáselemek hangsúlyozottsága, öncélúsága, a sokkolás és megbotránkoztatás technikája (ezzel szemben meggyőzően fejti ki egy elfeledett Kádár Erzsébet-novelláról a *kegyetlenség* hiteles ábrázolását). De vajon a nyilvánvaló harmóniaigényből nem a békítő középarányosság, a mértékletesség megdicsőülése következik-e? Korántsem, hiszen a költő, mint már céloztunk rá, az ellentétes elemeknek nem (nem csupán) egyensúlyát, hanem „magasfeszültségét” becsüli – legalábbis a versben, a

20. századi versben. Akárhogyan is, a harmóniára való felkészült várakozás és a diszharmóniának kitett, felfokozott érzékenység szellemi alkatának alighanem legizgalmasabb kettőssége.

Nemes Nagy számára a művészet: a mű, az esztétika egyetlen érvényes szabálya: az egyes alkotásban igazolódó *minőség*. Nem zárkózik el az elméletiségtől, az absztrakciótól, de végső fokon empirista, vagy egy, az irodalomkritikában nemrégiben fölelevenített filozófiai-ismeretelméleti műszót kölcsönvéve, nominalista: az egyes tény, vagyis az elemeiben hagyományokat is folytató egészben viszont eltéveszthetetlenül egyéni, sajátlagos műalkotás való igazán kedvére. Művészethez való viszonyának ezért sarokköve, fundamentuma az ízlés. Az ízlés, mely csak nagyon kis részben támaszkodik előzetes ismeretekre, esztétikai téren egyedüli a priorija Nemes Nagy vizsgálódásainak: minden más csak utána, az ízlésítélet meghozatala és megfogalmazása *után* következhet, de utána – és ezért mégsem elmélet- vagy reflexióellenes – következnie is kell. Érthető, hogy a rendszeralkotó, pontosabban a rendszerben biztos, az egyedi értékelésben ingatag esztétikákat csípős iróniával emlegeti *(Némely esztétikák).*

S ami a kritikust épp úgy rabul ejti, mint Nemes Nagy Ágnes legtöbb olvasóját, arról, sajnos, csak külön beszámolóban tudna érdemlegeset mondani. A hangnem az, az előadásmód, mely kezesen és hajlékonyan igazodik egy megértő és határozott, nyitott és kontúros, átlelkesült és tárgyilagos gondolkodásfolyamat előrehaladásához és kanyarulataihoz. Nemes Nagy számára a ténynek és az igének, a fényévvel mérhetőnek és az arasznyinak is értelme, mi több, sugallata, íze van, melyet fölismerni neki is, melyre ráismerni olvasójának is: öröm.

• *Jelenkor,* 31. évf., 1988/4, 375–378.

ARÁNYTUDAT ÉS ÉRZÉKENYSÉG

[1988]

(Lőrinczy Huba: *Fénytörés,* Magvető, 1985)

Recenziót írni recenziógyűjteményről? Nem kísérti-e a feladatot a másodlagosság veszélye, méghozzá immár másodfokon? Hiszen egyrészt már a rendszeres kritikaírást is szorítja a könyv-alkalom, az idő s a terjedelem hármas követelménye, nem beszélve a publikáló folyóirat saját – végső soron olvasóközönségéhez igazodó – igényeiről. S ha még másrészt e többszörösen is rendelt, megbízást teljesítő és alkalomnak megfelelő írások szükségképpen vegyes együtteséről, összeállításáról kell

szólnunk, nem száműzettetünk-e végképp a teremtett és teremtő irodalom közegéből a művek nyilvános feldolgozásának mereven szabályozott szokásrendjébe?

Lőrinczy Huba könyvbírálatainak olvastán egy percre sem kellett e szellemi elidegenedés ínségét éreznünk. Leírás és értelmezés, magyarázat és értékelés egymásba kapcsolódó, egymást föltételező mozzanatai nem csupán az egyes recenziók tárgyához ízesülnek hibátlan illeszkedéssel; az írások egymást követve, meggyőzően együttműködve, a szerző (ezúttal már a kritikaszerző) ízlésének, felfogásának, értékrendjének összképét is kirajzolják. Lőrinczy Huba három csoportba foglalta kritikáit: az elsőbe irodalomtörténeti munkák, monográfiák, a másodikba gondolkodás- és művelődéstörténeti tanulmányok bírálatait sorolta; a harmadik ciklus darabjai javarészt szépírói művekről szólnak. Témáinak, a véleményközlés alkalmainak repertoárja tehát nemcsak figyelemre méltóan gazdag, hanem összetett is: primer és szekundér irodalom körei egyaránt belefférnek.

Mivel a kötet nagyobb hányada (negyvenkét írásból huszonhat) mégiscsak kritikai természetű, értekező munkákat tárgyal, érdemes lesz előbb erre a típusra fordítani figyelmünket. Lőrinczy Huba nem ismeri irodalomtörténetírás és kritikai szemlézés dilemmáit, vagy legalábbis leküzdötte őket pályája során. Természetes, hogy olyan szakmunkákról mond elsősorban véleményt, melyek saját irodalomtörténészi tárgykorszakára vonatkoznak: a századforduló, a századelő íróira és folyamataira. Ezeket az évtizedeket dolgozta föl, elsősorban a szépprózа számbavételével, s mindig határozottan egyéni hangsúlyokkal saját tanulmánykötete, a *Szépségvágy és rezignáció* is. Törés nélkül folytatja ezt a fő kutatási periódust az Ady és Babits fölléptével, a *Nyugat* létrejöttével induló, ugyancsak behatóan ismert korszak, mely tömbszerűen immár le sem zárható. Az ív napjainkig ér: ki tudná pontosan kimérni, mennyi volt a kritikus, mennyi az irodalomhistorikus része a mai szépirodalomról szóló ismertetőkben? Hogy milyen diszkréten alkalmazható az irodalomtörténészi (és elméleti) fölkészültség jelenbeli művek bírálatában, arra Rónay György verseskötetének recenziójából idéznék: „A költemények láncszerűen teljesednek", mondja Lőrinczy, s e megfogalmazás József Attila verstípus-meghatározásából ered, melyre egy másik tanulmány, a Király István Ady-könyvéről szóló, tételesen hivatkozik is. Lőrinczynek kiérlelt és alaposan dokumentált tudása, tapasztalata van tehát a megbírált művek vizsgálta alkotókról és problémákról; saját felfogását, ítéletét mindenkor be is építi bírálataiba. Sosem teszi ezt azonban számonkérő hangsúllyal: tárgya fölfejtéséhez az adott mű (tanulmány) logikáját, módszerét, rendeltetését veszi alapul, s mindenekelőtt azt vizsgálja, hogy a szóban forgó írás miképp tesz vagy éppen nem tesz eleget a saját maga támasztotta igényeknek. Népszerűsítő célzattal szerzett írói pályakép, nagyközönségnek szánt bédekker-irodalomtörténet éppúgy figyelemmel és megbecsüléssel tárgyaltatik, mint tudományos közönséghez forduló filológiai föltárás vagy részletes monográfia. A művek specifikumát magas fokon fölismerő és elismerő kritikát művel Lőrinczy Huba.

Bírálatainak maguknak is jól kidolgozott menetük, szerkezetük van. A tárgy és módszer, a kommunikatív szándék megjelölése és az értékítélet előrebocsátása után következik a tárgymű gondolatmenetének ismertetése, majd az értékelés módszeresebb demonstrációja, végül a recenzió összefoglalása. Nem ezoterizálók, de nem is pepecselők tehát a kritikagyűjtemény darabjai; megadják a szükséges információkat, de nem idézik agyon a megtárgyalt opuszt.

A *Fénytörés* szerzőjének fő értékjelölő fogalmai – tanulmányokról szólván –: az arányosság, a pontosság, a következetesség. A részek és egységek elosztásának proporcionális egyensúlya, az életrajzi és történeti tények és adatok precizitása, a gondolatmenet célra tartó logikája. Szemlátomást vonzzák a nagy szintézisek, kivált a bölcseleti indíttatások vizsgálatát és a művek beható esztétikai, poétikai elemzését párosító tanulmányok. Megkülönböztető elismeréssel taglalja e nemből Király István, Rába György és Török Endre Ady-, Babits-, illetve Tolsztoj-könyveit, értékelve és kifejtve, hogy a monográfiaírásnak mindegyik más és más típusát valósítja meg.

Lőrinczy Hubától idegen mindenféle szakmai sovinizmus. Nem is irodalom *és* tudomány elrekesztésén fáradozik, ellenkezőleg: különös érdeklődéssel fordul alkotó írók értekező munkáihoz, méltatva bennük a saját műalkotások érzékenységet, megfigyelőkészséget tápláló hatását. Rába mellett elsősorban Rónay György munkásságát figyeli ilyen szemmel.

Olvasói ízlésének, tudósi érdeklődésének köreit nem szűkítik dogmává merevült történeti ítéletek. Kiss Endre, Novák Zoltán, Nyíri Kristóf eszmetörténeti áttekintéseiben ezért is üdvözli bizonyos, korábban egyöntetűen elítélt, irracionalistának bélyegzett gondolatrendszerek körültekintőbb értelmezését – például Nietzschéét. Lukács egyes ítészi balvéleményeit a kellő eréllyel minősíti, filozófiai és esztétikai gondolataira viszont újra meg újra épít, hivatkozik. S hadd említsünk még egy – szerintünk messzemenően jogosult – véleményt, melyet különböző írásokban is hangsúlyoz Lőrinczy Huba: a *Nyugat* íróinak, elsősorban Adynak és Babitsnak rangsort erőltető szembeállítását, Babits (és Kosztolányi) lefokozását határozottan opponálja, a különböző típusú értékek egyenlő tisztelete jegyében.

Lőrinczy Huba szókimondó kritikus. Az elkent, langyos ismertetésekhez szokott fület bizony akárhányszor megütik az élesen fogalmazott megítélések, érvénytelenítő summázatok. Egyetlenegyszer sem éreztünk ki azonban belőlük személyeskedést vagy klikk- és frontbeli ellenszenvet: végigérvelt, kifejtett minősítésekkel találkozunk a könyvben. Meg kell becsülnünk, hogy Lőrinczy Huba kritikusi hullámhosszán tisztán vehető a hang, nem hallatszanak bele valamely – bármely – csoport kórusban hangzó ítéletei.

Kritikáinak még egy felötlő sajátosságát említhetjük: nevezzük ezt kissé fellengzősen antiplatonista műszemléletnek. Lőrinczy nem hajlandó a nyelvi kidolgozásról megfeledkezve méltatni az írásmű „eszméjét" – a figyelemre méltó ebben az, hogy az értekező művekét sem. Az „alakot" nem külső járuléknak tekinti, hanem a közlés

belső, lényegi mozzanatának. Sőt, nem csupán a fogalmazás esetlenségeit tűzi tollhegyre: a nyomtatott szövegek máskor csak legyintéssel fogadott fogyatékosságaira sem sajnálja a figyelmet. A filológiai vétségeket, a toll- és sajtóhibákat még megbecsült művek tárgyalásakor sem hagyja szó nélkül, de ezek az olykor feszengést keltő, olykor mosolyt fakasztó felsorolások nem tévednek fölös akadékoskodásba. Sokkal inkább az olvasó tisztelete mutatkozik bennük: az olvasóé, aki a könyvvel egy sokrétű szellemi és érzékleti *egészt* vesz kezébe, s bizony nem mindig van kedve a mégoly felszíni gyarlóságok mögött is fürkészni a belső érdemeket. Jótett helyébe azonban Lőrinczy Huba sem várhatott jót: tulajdon kötetébe is jó pár sajtóhiba csúszott.

A gyűjtemény szerzője persze maga is eleget tesz önnön kritikai igényeinek. Nyelve ápolt, választékos – némely fordulataiban egyenesen ódon zamatú, veretes. Fölhívnám a figyelmet a feltételes módú, többes szám első személyű igealak hagyományőrző ragozására tárgyas esetben, valamint a határozói igenév rendszeres használatára. Csak egyetlen modorosság nyomát vélem fölfedezni itt-ott a példaszerűen fogalmazott szövegekben: a szótestbe ékelődő, zárójelbe tett, jelentésmódosító betű avagy betűk előfordulását; például érint(h)ettük. Magam ilyenkor változott írásképpel megismételném a szót. Talán csak azért szúrt szemet ez az apróság, mert irodalmi hetilapunknak nemrégiben még szinte minden oldalára jutott egy ebből az érdekességhajhász betűjátékból.

Kevesebb külön mondanivalónk maradt az utolsó ciklus szépirodalmi bírálatairól. A recenzált művek kiválasztása, felsorakoztatása itt árnyalatnyival esetlegesebbnek rémlik; itt valóban kísért az alkalmat adó művek megjelenésének véletlene egy kimért periódusban. Mindenesetre feltűnő és számomra rokonszenves, hogy a szerzőt mélyen foglalkoztatja az úgynevezett harmadik nemzedék teljesítménye: ez az érdeklődés Rónayról és Jékelyről szóló írásaiból derül ki elsődlegesen. Az utánuk következők közül is a tálányos, rejtőző, önelvűen zárt költői-epikusi világokhoz vonzódik (Rábához, Mándyhoz). De méltat, sőt „fölfedez" fiatalabbakat is (Tóth Juditot, Bólya Pétert). Eddig is kiemeltük már arányosságigényét (mely végül is a kompozíció igénye); itt egy másfajta érték járul az előbbihez, saját kedvelt szavával: az „imponderábiliák" iránti fogékonyság, amely a szavakba alig foglalható hangulati, érzületi minőségekre, sugallatokra is rezonálni tud.

Kötete előhangjában Lőrinczy Huba Bajza, Gyulai, Péterfy, Ambrus, Komlós Aladár és Rónay György munkásságát nevezi meg kritikusi eszményeiként. Magam még melléjük, közéjük állítanám az értekező Aranyt, a részletényeket fáradhatatlanul búvárló, de mindenkor határozott koncepciót, értékrendet érvényesítő „nagykritikust". Akárhogyan is: ihlető, ösztönző névsor. A *Fénytörés* pedig szerzőjének rangot, magas irodalomtörténészi és kritikusi rangot adó gyűjtemény.

• *Tiszatáj,* XLII. évf., 1988/8, 111–113.

REJTETT KÜZDELMEK ÉVEI

Öt Weöres-kötet hasonmás kiadásáról
[1988]

Méltán kényeztette el a harmincas évek irodalmi közvéleménye a sihederkorú, majd ifjúvá érett Weöres Sándor költészetét. Közvélemény, mondtam, de persze a szavahihető, érvényes ítéletet formálni képes kevesekre gondoltam, akik – mind a már beérkezett, mind a színre lépő poétával egyívású költők köréből – ritka egyöntetűséggel jósoltak nagy jövőt a pécsi költő-diáknak. Hiszen Weöres abban az időben, amikor első három versgyűjteménye, doktori értekezése, valamint egy verses drámája megjelent, ha nem is tősgyökeres, de otthonos pécsi lakosnak számított: a dél-dunántúli, pannon hagyományt ápoló kultúrkörzet fővárosának fogadott fia lett. S a fiú nemcsak azzal a néhány verssel áldozott egyetemista évei színhelyének, melyek e dús történelmi tájkép couleur locale-ját idézik meg, hanem szellemi kibontakozásának, mintakeresésének sokfelé irányultságával, elfogulatlan tágasságával is. Várkonyi Nándor, Halasy-Nagy József neve, a Janus Pannonius Társaság, az elvetélt *Öttorony,* majd a megvalósult *Sorsunk* folyóiratcímei fémjelzik ezt az iskolát, s ami több, ezt a légkört. Idők letűntén, jóslatok beváltán most itt az alkalom arra, hogy Pécs fejezze ki háláját a naggyá nőtt költőnek, mégpedig az alkotó saját szavával. A Baranya Megyei Könyvtár *Pannónia Könyvek* sorozatában Weöres összes Pécsett megjelent kötetét olvashatjuk hasonmás kiadásban.

(Tarkaság) Széljegyzeteket vetek csupán papírra, beérve kivételesen annyival, hogy néhány kósza megfigyelést rögzítsek, átvezetések és lezárás nélkül. Úgy vélem, feljogosít most e nagyvonalúságra az elém került anyag lenyűgöző bősége, tanulmányoknak, monográfiáknak köszönhető viszonylagos föltártsága, s talán még az ünnepi alkalom is.

Az első benyomás, mely a versfüzetek olvastán ér, bizonyosan megegyezik a kortársak észleletével: ez az igen zsenge korú ifjú máris mindent tud, amit egy költőnek tudnia kell. Ez a megfogalmazás persze a technikai, formálási készség jelenlétét üdvözli elsősorban. S hogy ez valóban mennyire lényegesen sajátja már az induló poétának is, arról *A vers születése* című disszertáció tanúsága szerint maga Weöres is tudott: ezért szól benne öntudattal, de egyben tárgyilagos vizsgálódással a „poétai gyakorlottságról", a versalkotói „mechanizmusról", sőt mi több (avagy talán: mi kevesebb), a „kézügyességről". De ki tagadná, s miért tagadták volna kortársai is, hogy élményanyaguk, velejük, kifejezendőjük is van e verseknek; s nem csak az annyira csodált *Öregek*nek, a *Hideg van* című kötet darabjának. S ami még pezsdítőbb, de egyszersmind zavarba ejtőbb tulajdonsága immár az egész korszaknak, s

azon túl a teljes pálya tetőző szakaszainak is, az az élet – az átéltnél sokszorosan, Várkonyi szóértelmezésével mondhatjuk: „kozmikusan" meghosszabbított sugarú élet – özönének, tenyészetének, mennyiséggel ki nem számítható, mert a tudattól szaporított sokféleségének beolvasztása, belefoglalása a lírába. Mégpedig – tudvalevő – önfeledt hajlékonysággal, versenként újonnan kitalált és kipróbált egyéniséggel és hanghordozással, mert e kettő változó eleme csupán a weöresi versvilágnak, a konstans tényezők (az „örök-egyet" is jogos talán többes számmal illetni, csakis plurálisan megismerhető lényegei miatt) másutt rejlenek, s igazából csak később rajzolódnak ki e versvilág alapzata- és horizontjaként. Ezért is hat oly csillogóan virtuóznak az ifjú Weöres, ezért vélhetik úgy mind idősebb, mind vele egykorú pályatársai, hogy küzdelem nélkül jutott a versalkotó erők és megoldások birtokába.

(Keresés) Pedig költői beérése nem volt azért ennyire zavartalan. Hogy nem volt az, arra a reprint kiadás közös tokjába foglalt három verskötet szolgáltat bizonyítékot, hogy miért nem, arra *A vers születése,* s még inkább Weöres akkori irodalmi levelezése vet fényt. Ha a versanyagot nézzük, észrevehetjük, hogy a hatalmas tehetség még küzd a reá hagyományozott költői műfajkészlettel és eszköztárral, s nemegyszer zökken még vissza a korábban már elhagyott kerékvágásba. A *Hideg van* naplószerű és életképies keretű verseihez hasonlót még a további gyűjteményekben is találhatunk, noha már az első kötetke végén ott vannak az archaikus művelődéstörténetbe transzponált versek, Weöres nagy mítoszverseinek legkorábbi előképei. Olykor egy életérzés megragadása tőszomszédos versekben is különböző hatásfokon sikerül. *A teremtés dicsérete* kötetből való *A fehér leány* meg az *Oldódás:* az elsőt meglehetősen túlírtnak, túlfinomítottnak találhatjuk, az utóbbi (a kötetbeli sorrend szerint: az előbbi) okvetlenül magvasabb, meggyőzőbb kifejezéssel hat. Látnivaló még az is, hogy az élményközlő énlírától távolodóban mily nagy szerepet szán ez a poézis a konstrukciós eljárásoknak, a tagolásnak és a visszhangnak, a mindenfajta paralelizmusoknak és refréneknek, bátran kimondhatjuk: a retorikának. Előfordul még e kötetek lapjain, hogy a szerkezet, az ismétlések és megfelelések játéka nem engedi eléggé érvényesülni a vers jelentését. Remekművek is fakadnak azonban ebből a szerkesztés-igényből; például *A teremtés dicséreté*ből kiragyogó *Örök pillanat,* ez a sejtelmet és gondolatot goethei szinten egybefoglaló gnómavers.

De Weöres önelemzéseiből, melyeket levelezésébe szőtt bele, még inkább kiderül, hogy igenis megküzdött a valóban sajátszerű líráért. Még úgyszólván kamaszfővel, Kosztolányinak írott egyik-másik levelében is a változás szükségét említi, amit pedig Várkonyinak 1943. július 8-án vet papírra új versei másfajta tartalom-forma összetételéről, az a *Medúza*-gyűjteménynek többszöri önmegtagadás árán meghódított csúcspontjáról beszél.[1]

[1] Lásd Várkonyi Nándor: *Pergő évek,* Budapest, Magvető, 1976, 388–390.

(Szép és bizarr) Már e kötetekben megmutatkozik költői nyelvének – a száz- és ezerféleségből is kivehető – kettőssége: szépnek, eszményinek és triviálisan anyagiasnak, testiesnek az egybevegyítése vagy inkább egymás mellé helyezése. Mindkettő összefügg a hökkentő plasztikitással, érzékletességgel, mely kezdettől sajátja. Túlozza bár csak egy árnyalatnyival a hangulati precizitást, láttassa csak egy kissé fölnagyítva a jelenséget, minőséget, máris groteszk stílushatást ér el. Mennyire jellemző a weöresi tónusra, ahogy egy primeren bölcseleti indíttatású versében fogalmaz:

Ilyen a lélek is: kihal belőle
az állapot - az érzés, értelem,
mely mindig csak a részekre halászik

s már ezt se bírja, betegecske tőle –
(A halálról)

Ez a „betegecske" jóval foghatóbb, láthatóbb szó, mégis különösebb, mint a képzőtlen változat volna. S Weöres nem titkolja, hogy erős hatásokat akar kelteni. Az esztétikai szépség fogalmi taglalása helyett is megelégszik annak hatáselvi meghatározásával: a szép keltette gyönyörködés minősíti a művet szépnek *(A vers születése).* Nem vagyunk messze a *Harmadik nemzedék* című vers „szépség lázmérője: hátgerinc" sorától.

(A Theomachia) Az utolsó jegyzetlapra néhány – szintén futólagos – észrevétel kívánkozik a *Sorsunk* nyitószámaiban, 1941-ben közzétett *Theomachiá*ról. Babits *Laodameiá*ja után ez a második sikerült antikdráma-imitáció a magyar 20. században, tudjuk. De nyilvánvalóak az eltérések is. A legfőbb: Babits lélektani síkon játszatja tragédiáját, a szerelmi vágy, az akarat megfeszített erőpróbáját, mely legalább három óra önkívületi idejére lebírja a halált. Weöres a görög „theogónia" ősmítoszát parafrazeálja, eredet és idő konfliktusait sűríti Kronosz és fia összecsapásába. Stilizációs módszere is eltéveszthetetlenül a sajátja: a hellénizáló hangmenetből kihangzanak a weöresi fordulatok. Imént említett nyelvi érzékletességét itt a brutalitásig, a lidérces fiziológiai pontosságig fokozza: „Mint sarjamat, / ezt is magamba gyúrom" – mondja a gyermekeit elnyelő főisten, s az ige máris egy nyers, kegyetlen világba vezet, mely oly igen különbözik a klasszikusok harmonikus görögségelképzelésétől. Ezt a rémektől nyüzsgő régiséget idézik föl a kar látomásai a felfordult világról, ezt villantja meg a kardfogú tigrisek, sárkánygyíkok anakronisztikus emlegetése. Van azért e darabnak megragadó lélektani vonulata is: a zsarnok rémülete és az áldozatok kínja szinte egyidejűleg, egymásra vetítve nyilatkozik meg előttünk. A lényeg azonban, úgy vélem, a mítosz egyetemes szimbolikája irányában bontakozik ki: a *Theomachia* az időtlenségből, bőségből (aranykor), a boldog öntudatlanságból a történeti időbe, a

változásba való átlépés megrázkódtatását dramatizálja. Értékszerkezetének belső antinómiája szembeötlő: az állandóság weöresi értelemben pozitív elvét itt a zsarnokság, az erőszak figuráiban testesíti meg, a változó történelemnek ugyancsak az életmű logikája szerinti negativitását itt a szellem hajlékonyságával (lásd Erost) s a szabadsággal ellensúlyozza. A darab mégis, talán elsősorban a szereplőként meg sem jelenített, ám folyton rettegett Moirák drámája: a Moiráké, akiket a *Medúza*-kötetbe került vers, *A teremtés* szólaltat meg, hangot adva teremtményeik panaszszavának is a változandóságnak kitett világban. S ha már versbeli folytatásról, elágazásról esik szó: „Mért nem alkottad úgy a világot, / hogy aki élő: teljes örömben örökre viruljon / s ne kelljen étkéül élőket ölni?" – így zúdul fel a kórus, s ezt a kínzó kérdést fogja fortisszimóig fokozva kibontani a *De profundis,* a *Medúza* egyik legmegrázóbb, bár még a kifejtőbb, racionálisabb tartalmiság jegyében írott verse (ismét az 1943-ban Várkonyinak címzett levélre utalok). Mindez csak halványan illusztrálja a Weöres-életmű szervességét, apadhatatlan vérkeringését. *(Pannónia Könyvek)*

• *Jelenkor,* 31. évf., 1988/10, 989–991.

„A MESTER ALKATÚ MŰVÉSZ"

[1989]

(Tüskés Tibor: *Rónay György,* Akadémiai, 1988)

Irodalmárok és olvasók nemzedékei szerezhettek már tudomást arról, hogy Rónay György életműve biztos érték, maradandó művészi és gondolkodói teljesítmény. Egész pályáját áttekintő monográfiát mégis csak most vehetnek kézbe először a tíz éve eltávozott alkotóról. Tüskés Tibor munkája a „Kortársaink" című irodalomtörténeti sorozat köteteként hagyja el a sajtót, és a sorozatterv igényeinek tett eleget azzal, hogy életrajzi alapozású, történeti időrendi menetű portrétanulmányt nyújt hőséről. A szerző egyéb könyveinek ismeretében viszont bizton állíthatjuk, hogy az alkalom és az értekező egyéni hajlamai ezúttal szerencsésen találkoztak: Tüskés Tibor ugyanis talán életműismertetést, áttekintő pályaképet ír legszívesebben és legavatottabban.

Ezúttal különösen nagy ívű, széles sugarú és tágas vonatkozásrendszerbe illeszkedő életmű ismertetésére vállalkozott. Tegyük hozzá: nemcsak ismerteti, szemlézi Rónay œuvre -jét, hanem értelmezi és értékeli is a pálya minden lényeges mozzanatát, minden jelentős alkotását. Nem hanyagolja el a művek fogadtatását sem, s ezzel együtt már jócskán összetett feladatot teljesít: nyomon követi egy párját ritkítóan sokműfajú író fejlődését. Költő, elbeszélő, műfordító, kritikus, irodalomtör-

ténész volt Rónay egy személyben, de dráma is került ki a keze alól, és szerkesztői tevékenysége is majdnem akkora figyelmet érdemel, mint szerzői teljesítménye. Tüskés nekivágott a kockázatos útnak, s mindvégig győzte erővel, türelemmel, odaadással. Könyve minden mondatán ott a személyes érdeklődés, a hőse iránti megértő szeretet pecsétje. Munkáját egy inkább sejtetett hiteles fölismerés segíti: az tudniillik, hogy Rónay életművét nem széttagolja, inkább összetartja a sokműfajúság; különböző kompetenciái egy határozott személyiség, egy egyénivé érlelt szemlélet tengelye mentén rendeződnek el.

Tüskés Tibor könyve öt nagyobb fejezetre oszlik: a harmincas évekbeli pályakezdéstől fogva, nagyjából évtizednyi egységekre tagolja Rónay írói fejlődését. A fejezetek élén részben általános történeti, részben személyes életrajzi összefoglalót ad, majd döntően időrendi, de ezen belül műfaji, esetenként logikai-gondolati szempontból csoportosítja az adott időszak műveit. Rugalmasan tér át egyik műfajról, egyik tárgykörről a másikra, s ez föltétlenül növeli könyve értékét, használhatóságát. Magyarázatait világos, szabatos nyelven adja elő: néhol sokalljuk azonban egy-egy megállapítás szinonim értelmű, mellérendelt mondatsorokkal való részletezését.

A hallatlanul változatos életművet néhány ismétlődő gondolat révén egységében szemlélteti, elemzi Tüskés Tibor. Ilyen természetesen Rónay katolicizmusa, melyet az egyetemesség igényeként, a részvét- és felelősségteljes etikum vállalásaként értelmez – hitelesen és indokoltan. Ilyen a többször is megfogalmazott véleménye, hogy Rónay szinte valamennyi műfajában a díszítettségtől, a virtuózan csiszolt kifejezéstől halad a tárgyias realizmus és a harmóniateremtő klasszicizmus eszménye felé, melyek egyfelől az élet valóságának, a tények tiszteletének szorítottak helyet szemléletében, másfelől nagyobb puritanizmussal oltották be nyelvezetét.

Ez a fejlődésmenet mutatkozik meg a Rónay-líra átfordulásában, ifjúkora „angyali költészetéből" jó néhány próbatételt kiállt későbbi életszakaszainak keményebb, anyagszerűbb, közvetlenebb hangvételű versformálásába; ezt a módosulást rajzolja ki a regények sora az elmosódott „víz alatti világot" impresszionisztikusan közvetítő lírai művektől a hatvanas évek koncentráltan drámai, bűn, bűnhődés és kegyelem konfliktusaira épülő epikájáig, melynek betetőzése az itt nagy körültekintéssel és érzékenységgel elemzett utolsó regény, *A párduc és gödölye*.

Ezt az irányulást sugallják értékelő hangsúlyokban Rónay rövidebb-hosszabb tanulmányai. Műbírálatait, irodalomvizsgáló esszéit alapos, de meglehet még mindig nem elégséges figyelemben részesíti a monográfia: igaz ugyan, hogy a szépíróknak szentelt sorozatba inkább az elsődleges, a fikcionális irodalmi alkotások vizsgálata illik bele, de a másoknál indokolt arányt Rónayról szólva még merészebben bonthatta volna meg a szerző. Fejtegetéseiből így is kitűnik, hogy az életműnek talán ez a szektora tárja föl leglényegesebb vonásaival Rónay Görgy szellemi egyéniségét: ízlésének és áttekintő tudatosságának megvesztegethetetlen ítélőerejét, melyhez mindig nyitott, mindenfajta értéket elismerő figyelem és közvetítőkészség társul.

Ezekből a kvalitásokból eredt Rónaynak, Pilinszky szavával: a „mester alkatú művésznek" oly sokak számára egy életre meghatározó kisugárzása, tanító, eszméltető ereje. Az már Tüskés Tibor karakterizáló készségét, alkatföltáró érzékenységét dicséri, hogy Rónay nyugalmát és vigasztaló hatását, melyről idősebb és fiatalabb pályatársai közül többen megemlékeztek, úgy tudja megértetni olvasójával, mint kétségek, indulatok és vívódások nehezen megérlelt gyümölcsét.

• *Könyvvilág,* 34. évf., 1989/1, 10.

A BÁTOR SZEMLÉLŐDÉS KÖLTÉSZETE

[1989]

(Csorba Győző: *A szavak bolyhai,* Magvető, 1988)

Csorba Győző újabb köteteit már jó ideje csodálkozástól áthatott elismerés fogadja. Hogyan képes annyi húrját megszólaltatni, annyi érzetet fölverni, annyi tanulságát megértetni az öregedésnek, az öregség létállapotának? Tudjuk, legelsősorban persze a művészetből tudhatjuk, hogy az élet búcsúzó korszaka különös gazdagsággal idézi föl, ha a testi kínok szüneteiben is, világ és tapasztalás színeit, rétegeit, sokszoros csodáját. Magyarul olvasók, megismerhettük az öregség pátoszteljes, méltósággal zengő megidézését is Füst Milán költészetében. Nem csukhatjuk be a szemünket azonban ez életszakasz napjainkban érzékelhető bizonytalan, balul formált ressentiment-okoktól terhes, nemegyszer vaskosan értetlen megítélése előtt. Ami természetesen a meghalás, az elmúlás tudomásulvételének elégtelen fokát is jelzi. Az effajta nagyon is általánosságokban mozgó pszichológiai helyzetkép itt annyiban jogosult, amennyiben a költő látásmódját segít tisztázni, eredetiségét, különállását segít fölismerni.

Ez az eredetiség nem a mindenben és mindenáron való különbözésé. Csorba Győző nem merevíti pózba lírikusi énjét, de nem is oldja föl valamilyen képlékeny változandóságban. A szellem, a lélek, a tudat, s egyáltalán nem utolsó sorban: a test egészét és teljes viszonyrendszerüket próbára tevő élethelyzetre nem a könnyen kínálkozó szélsőségek maszkjában válaszol. Kerüli a patetikus, profetikus öregségszerepet (amelynek oly kimagasló példáját adta Füst Milán), de távol tartja magától az érzelmes panaszolkodó, mindújra ellágyuló, vagy éppen önmagát virtuskodva, tetszelegve fiatalító magatartás, megszólalás típusait is.

Hogy honnan ez az önhűség, szerephitelesség? Ha okát akarjuk adni, föltétlenül Csorba lírikusi alkatához kell fordulnunk, hiszen ez az eredendő, megalapozó réteg;

nem a pszichológiai élethelyzetből kell magyaráznunk a költői attitűdöt, hanem az utóbbiból, a lírai természetből, indíttatásból, hangoltságból az újabban szerzett élményanyag feldolgozását. Ezzel pedig korántsem tagadjuk, hogy a sorshelyzet módosít, alakít a költői alkaton.

A szavak bolyhai költői beszédének mindig meggyőző hitele, meglehet, egy termékeny és mélyértelmű kettősségből fakad. A kötet legtöbb darabja – miként Csorba előző gyűjteményeiben, legközelebbről a *Görbül az idő*ben is – a már jelzett sorsállapot, élményanyag körébe vág: kevés hasonlóan monotematikus kötetet olvashattunk újabb líránkból. Mégis – s nem a kínálkozó fordulat kedvéért, hanem minden igazán értékes líra (és művészet) bennrejlő paradoxitásától bátorítva tehetjük hozzá –: talán éppen ezért, a versek mind külön-külön teszik meg fölfedező útjukat – ugyanabban a rengetegben. Minden vers újrakezdi a megismerés, a tapasztalás, a meghatározás folyamatát. Csorba Győző egész életművének egyik jellegzetessége válik különösen megfoghatóvá legújabb kötetében: nem egyes, kiugró, gyújtópontérvényű darabokban ragadható meg lírája; az ő tartalmai a versek sorában, összességében érvényesülnek inkább. Az egyes költemények egymástól *is* kapják erejüket, mint egy nem szűnő értelmezésfolyamat szilárdan épített, de az út logikájánál fogva eleve meghaladásra ítélt állomásai.

Alig akad költeménye, melynek nem az önmegfigyelés volna legfőbb témája, energiája, célja: és mégis vigyáznunk kell a „személyes költészet" könnyen adódó formulájával. Csorba önszemléletének a szövegekben általánosító, elvonatkoztató dinamikája van: rögzíti a pillanatnyi élményt, érzékelést, de nem áll meg itt, nem ezt fejti ki, részletezi, hanem az egyéni észlelet törvényszerű, másokra is érvényes, egyetemes sorsképletbe illeszthető összetevőire, vonatkozásaira, háttérrajzára irányítja a vers kifejlését. A személyes sors nyűgei, viszontagságai, az egész kínnal és fölénnyel elősorolt és végigszemlézett repertoár a versek menetében mindinkább az egyént meghaladó, az egyént is magába foglaló léttörvény példájának bizonyul.

A kiindulópont tehát majd minden esetben az empíria közegéből való. Legtöbbnyire érzéklet-közelben átélt pszichológiai tapasztalatok, egzisztenciális érvényű tények és észleletek intonálják a verset, mégpedig alaptételként, propozícióként ható kezdéssel: a nyomukban következő sorok pedig korántsem mereven, hanem meggyőző retorikai fegyelemmel, variatív visszatérésekben kapcsolódnak az alapszóhoz, alapkijelentéséhez. Vagyis az imént fölvillantott absztraháló, távolító, példázó módszerrel szemben ellenmozgás is érvényesül: Csorba az általános tanulságot végül – jó néhányszor valóban a versek végén – visszavezeti a megtapasztalt tényanyaghoz, témaforráshoz.

De honnan is ered ez a forrás? Belső tájakról mindenképpen: Csorba Győző, akit legszívesebben bátor és következetes *szemlélődőnek* neveznék, immár nagyritkán jeleníti meg a külső természetet, tulajdonképpen leíró vers immár alig-alig kerül ki a keze alól. Elképzelhetetlen volna jószerével, hogy *A szó ünnepé*be (1959) tartozó, s monográfusától, Tüskés Tibortól méltán kiemelt és tüzetesen elemzett *Március-*

hoz hasonló darabot írjon, éspedig nem az életkorból is levezethető, közvetlen hangulati, érzületi okokból: a szemlélés irányultsága, következőleg a versépítés módja változott meg. A lélek tapasztalatai, az önmagára visszavonatkozó érzékelés tényei, az elmélkedő tudat fölfedezései bőséggel szolgálnak anyagot új kötetének is.

Nehéz költői feladattal birkózik meg Csorba Győző napjainkig folytatódó, talántalán legjelentékenyebb korszakában: az evidenciák költészetét írja, a mindigtől adott egzisztenciális alaptényeket, melyeket azonban – mily nagy és termékeny tanulság! – újra meg újra föl kell fedezni. Nem csak újra kimondani: Csorba lírájának újdonságértékét a szó eufóriája, a kép bűvölete, a stílus mágiája nyújtja. A már (valahol, tudatunk, idegrendszerünk valamely zugában) tudott, ismert élmények és szorongások tudatos, gondolattá szűrt fölfedezésének, azaz fölismerésének esélyét kínálja a kötet. „Ősköltői ráeszmélés", „kristályos egyszerűség" nyelvi foglalatában: hogy Rába Györgynek a *Görbül az idő* költőjéről adott jellemzését idézzük. Ennyiben is dialogikus ez a líra: közös világ közös élményeire épít. A versek alanya, beszélője minduntalan nyitva tarja szemét-fülét a (lényeges) benyomások előtt: innen a prózai mindennapiságra hangszerelt értesülésversek nagy száma; barátok, rokonok, pályatársak, szomszéd „öregasszony", idegen „Németh bácsi" halálhíréből támad vers: mert mindig *ugyanarról van szó.* Ugyanarról, amit azonban mindenki csak saját nevében, önnön létéhez, személyiségéhez szabottan élhet át: Jékely Jékelyként, Kálnoky Kálnokyként, Németh bácsi pedig Németh bácsiként. Csorba Győző pedig valamennyiük passiójához hozzászegődik, hogy közvetítse, megszólaltassa a halállal végképp az egyénbe zárt titkot. Sohasem beszél azonban más, mindig a maga nevében. Újra ki kell mondanunk, hogy költői kifejezését az önmegfigyelés táplálja; ez utóbbihoz keretet, alkalmat, analógiahálót nemegyszer éppen az idegen emberi sorsok példája kínál.

Önszemléletének tanulságait a költő az eszmélkedés fázisain mind előrébb haladó, a belátás fokain mind feljebb lépő meditációba vegyíti. Tétovázik, elbizonytalanodik olykor ez a beszéd, éppen mert meditáció és nem kinyilatkoztatás (egyes írásjelek, különösen a pont hiánya, a mondatok gyakori lezáratlansága, laza egymásutánja jelzi ezt), de mindig eljut valamely konklúzióig, a rezignációs színezetű tragikus tudatosultságig akár: „És nem jöhet vígabb másnap: / lefelé lefelé megyek" *(„A kék madár");* „Érzem varázsát a közelgetőnek, / s lassan felé is mozdulok." *(Lassan felé is);* „hogy nem is lesz már túl nehéz / ha a parancs megérkezik / a legfőbb ködbe lépnie." *(Szürkülni kezd)* Gondolatkörének kiterjedése, elmélkedésének iránya fölfednek bizonyos eszmei hatásokat anélkül, hogy bárhol is tételes megfelelésre mutathatnának rá. Nem is egy versének hátterében kivehető egy mélyen feldolgozott kereszténi indíttatás. Legmagvasabb példája a kötetben a *Dialógus* című vers, mely dramatikus beosztásban is „szív és test vitájának" középkori műfajára játszik rá: lélek és test kétszeres tézis-antitézis-váltásában a fizikai romlás és elmúlás szégyene, keserűsége és spirituális, eszkatologikus értelme, távlata kibékíthetetlen dualitásként, majd egyazon lényeg puszta aspektusaiként jelenülnek meg. Csorba költői

alkatát, úgy véljük, még szervültebben járta át egy másik gondolatáramlat, amely főként az önmagához való hűség s az e hűségből erőt merítő végső helytállás etikumával jegyezte el költészetét: a sztoicizmusra gondolunk. A *Vetkezvén bőrig meztelenre* című vers kifejletét félreérthetetlenül sztoikus elszántság hatja át a pusztulással szemben: „Hogy mi ez? – már nem kérdezem, / vetkezvén bőrig meztelenre / a nagy, utolsó küzdelemre / magam talpig fölvértezem." Ismételjük azonban: csak indíttatásokról, nem eszmekövetésről beszélhetünk. Rónay György 1968-ban leírt megfigyelései a *Lélek és ősz* kötetről a mai Csorba Győzőre is érvényesek: „Az öröm is, a baj is »eleven«; a lélek szervesen bele van ágyazva a testbe; itt semmi sem absztrakt eszme, itt állandóan érezni a zsigerek melegét, lüktetését."

Ideje lesz most már fölidéznünk *A szavak bolyhai*, s vele az újabb Csorba Győző egyik-másik visszatérő költői témáját, versvilágának megnevezhető érzelmi gócpontjait. (Különben már az is írásmódjára vall, hogy tartalmait mindenkor hajlandó közhasználatú fogalomszavakkal maga megnevezni, ha nem is kimeríteni.) Három ilyen motívumkört jelölnénk meg ezúttal: az emlékezetet, az élet bőségét és a nyelvet, a költői szót, kifejezést.

Az első, e még szorosabban lélektani vonatkozású motívum vizsgálata elé kívánkozik egy megjegyzés Csorba verseinek pszichológiai hitelességéről. Hajlamosak vagyunk csak a mélytudat sugalmait harsány hangon hirdető, tartalmait két kézzel reflektorfénybe emelő költői-írói közlést fogadni el lélektani fölfedezésnek: holott milyen heurisztikus, mennyire katartikus fölismerés, féltő vallomás és segítő vigasztalás rejlik például a *Nagylányaim* című versben. Lehetett volna erről is az igen kevéssé feszegetett, „elfojtott" köztémáról jóval nagyobb csinnadrattával beszélni (és persze könnyes, szentimentális hangon is). Csorba azonban diszkréten, visszafogottan, az evidenciának szóló természetességgel foglalja szavakba.

Ami az emlékezetet illeti: réges-régen költészete egyik kitüntetett tárgyköre ez. Korábban, évtizedekkel ezelőtt is szembesítette már a lírikus az emlékezet ellentétes minőségeit, hatásait: az élet folyamatosságára eszméltető igazságát és hamisításokkal áltató, már-már narkotizáló kísértését. Most ez az ambivalencia nyugtalanítóbb, mint eddig bármikor: az emlékezetet körül kell bástyázni, akár még hamisságában is megtartani azokkal a benyomásokkal szemben, amelyek az élet végromlását, elkorcsosulását jelzik. „Halt volna meg vagy tűnt el volna végképp / Most levelet írt idézte a múltat / Élt bennem él is mint egy régi szép kép / vonásai bár nyilván meglazultak / S ha még az Isten megver azzal is hogy / találkozom vele valami módon: / borotva éle metszi szét a titkot / és nyersen s óhatalan megcsalódom" – mondja ki a beszédfolyamatot szentenciózus egységekre tagoló kétsoros, de keresztrímekkel egymásba kapcsolódó versszakokban *(Élt bennem is élt).* A *Külön marad* szinte a mágikus tabuteremtés műve: azt tagadja, azt tiltja meg magának a beszélő, hogy egy rokona nevéhez mint alanyhoz a „meghalt" állítmányt társítsa. Az azonban megint csak sokatmondóan jellemző a költőre, hogy az ösztöni, preracionális védekezést megokolással és reflexív

önmegfigyeléssel adja elő. – Hasonló dilemmát rejt az élet sokaságának, mondhatni: lényegidegen redundanciájának taszítva vonzó látványa, tudata: ezt inkább csak idézetekkel szemléltethetjük. „Jöhetnek a kevésbé / fontosak bagatellek / amikből áll az élet / (a nagy város tölteléke)" – így a *Mi fontos és mi nem*. „[…] mivel fölöslegesség / nélkül az élet egy-üresség" – írta a *Kezdhető* című vers, mely még 1982-ben jelent meg. „[S] a lélek étke méreg lesz a testnek / Készít a lélek ünnepélyeket / cifrázza jóelőre körberakja / ezer kacattal procc vendégeket hív / aztán a testet odakényszeríti" – szólt az *Ellentáborok* című vers a *Simeon tűnődésé*ben (1983), a föntebb említett *Dialógus*étól merőben eltérő lélekképet is megrajzolva. – Végül itt a költői alkotás problémája, mely köré a *Valakit valamikor valahogyan* ciklus versei csoportosulnak. „Az élet törvényeivel szemben" „perifériára szorul" *A legszebb hang* is; fölvetődik egy fundamentális jelentőségű morális, ha szabad a két szót egyberántani, moralesztétikai kérdés: lehet-e, s ha csak tökéletlenül lehet, szabad-e verbalizálni a szenvedést, a test primér „beszédét" (vö. a *Másfajta nóta* című verssel). E nyomatékos kételyekkel szemben egyre hallható a bizalom ellenszólama, a költői „ars" rezignáltan abszolút vállalásáé. „Valamiféle mondat- s szóanyag" rendeltetik minden igazi költőnek, vallja mértéktartó hittel Csorba Győző. *Az én szavaim*: verscíme, versjelentése feltűnően egybehangzik Gottfried Benn-nek az énről és az „én szóvagyonáról" szőtt fejtegetésével, ez a részleges párhuzam azonban, természetesen, nem jelent világképbeli azonosságot.

Emlékezet, az élet gazdag változatossága, költői nyelv és művészet: mindhárom, önmagában javarészt pozitívan minősített tartalmára a részlegesség, a hiányosság árnyéka vetül. Innen származik Csorba iróniája, az állító hangnemet, a vállalt érzést ellenpontozó kételyek, megszorítások, érvénycsökkenések állandó jelenléte. Nem adja át magát mindenestül a szépen csiszolt versfelület varázsának sem: igényes, kidolgozott a verselés, de nem csillog, nem dalol; a dikció érdesebbre, a szerkezet darabosabbra válik. Kedveli a költő például a versmenetet megszaggató zárójeles közbevetéseket, még a központozást egyébként elhagyó verseiben is. Erre a művészien igazolt érdességre nemcsak méltatói mutattak rá, de ő maga is számol vele, épít rá: tanulságos ebből a nézőpontból elolvasni *Álság* című versét. Nem vallja mégsem a költői pátosz és emfázis tagadóinak programját: *Sok költő…* kezdetű szatirikus verséből kiderül, a költészetet nem szívesen képzelné el bizonyos fokú és fajtájú közvetlenség, érzelmi megragadottság nélkül.

Csorba Győző az elmélkedő, megfigyelő, szemlélődő figyelem, nem a képekben bővelkedő, nem a távoli tényeket és látványokat bevillantó képzelet költője. Mindig plasztikusak, érzékletesek a metaforái, hasonlatai, de mértékkel él velük, a mértékletesebb fajtáikat választja. Gyakorta használ jelentésüket a hagyományból merítő, korszakról korszakra öröklődött, bevált metaforákat; ezek eszközértékkel fordulhatnak elő, hagyják az elmélkedő folyamatra irányulni a figyelmet.

Ha már a hagyományt említettük: Csorba a költészet, a költői múlt tapasztalatával ír verset, s ebből a magáévá hasonított ismeretkörből előtűnnek olykor mélyebb

vonzalmai is – inkább csak diszkrét jelzésekben. *A kék madár* már idézett lezárása például Aranynak *A lejtőn* című költeményére hangolódik rá, mélyebb, alkati rokonságot sejtetvén; más vonásokból a kései Babits árnyképe sejlik föl egy-egy költemény mögött; az önelemzés eltökéltsége és általánosító iránya Szabó Lőrinc példáját idézi. Fontolva és különböztetve vállalt hagyományból, érzelmi és gondolati választékosságból, életkor és sorshelyzet szorongattatásainak tudatos és tudatosító megfogalmazásából ölt alakot Csorba Győző öntörvényű, önértékű jelenléte mai líránkban. Kötete nem megdöbbenteni akarja olvasóját, de elringatni sem, hanem szembesíteni az élet, a közelítő élet törvényeivel.

• *Jelenkor,* 1989/2, 185–188.

RÓLUNK SZÓL A MESE

[1989]

(Aurélien Sauvageot: *Magyarországi életutam,* ford. Várady-Brenner Mária, Európa, 1988)

A memoárirodalom egyik különlegesen érdekes műve érkezett el a magyar olvasókhoz. Sauvageot professzor 1987-ben – most már tudjuk: egy évvel halála előtt – tette közzé magyarországi tartózkodását összefoglaló emlékezéseit. Kettős kíváncsiság vonz a könyvhöz: egy kitűnő tudós szakmáján túl eső tapasztalatairól, fiatalkori élményeiről olvashatunk, s az eseményeknek Budapest a színtere. Elődeinkről, e századi történelmünk egyik sűrű időszakáról, végső soron: rólunk szól tehát a mese. S aki elmondja: francia, azon nép fia, amelyre oly kitartóan, oly sóváran és legtöbbnyire viszonzatlan odaadással figyeltek a magyar írók, gondolkodók.

Aurélien Sauvageot 1923-tól nyolc évig tartózkodott – megszakításokkal – Magyarországon. Az École Normale Supérieure tanári utasítására vágott bele a magyar nyelv tanulmányozásába s a budapesti Eötvös Kollégiumban a francia nyelv és irodalom tanításába. A megbízatás, bár az első pillanatban kelletlenül vette tudomásul, hamar megnyerte a szívét. A skandinavisztikában is jártasságot szerzett fiatalember már a finn nyelvbe is beleásta magát, mielőtt magyar földre érkezett. Tud törökül (Konstantinápolyban született), németül is kitűnően, senki sem hivatottabb hát nála a magyar nyelv és kultúra francia szemmel való föltérképezésére. Mindezek a tanulmányutak pedig csak előkészületek a nagy vállalkozáshoz, a Párizsban létesítendő finnugor tanszék katedrájának elfoglalásához.

Az ifjú nyelvész budapesti élete azonban nem zavartalan: találkozásaira, eszmecseréire a gyanakvás árnyéka vetül. Már az első fejezetekből meg kell értenünk: tévedés volna a harmincas évek második felében, a második világháború éveiben a franciákkal kialakult lelki, szellemi, sorsbéli szövetségérzetet visszavetíteni a húszas évek közepére, amikor még a „nagy" háború és főként Trianon emléke és nyomasztó válsága telepedett rá a magyar közhangulatra. Nemcsak azt kell tehát megtudnunk Sauvageot emlékezéseiből, hogy még nyelvésztársaságban is inkább a némettel boldogult, mint anyanyelvével, hanem azt is, mennyi bizalmatlankodáson, ellenérzésen kellett úrrá lennie, kormányzati, hivatalos körökben éppúgy, mint pályatársai környezetében. Hogy végül is kivívta vendéglátói becsülését, rokonszenvét, az már nyílt jellemét és alapos tudását dicsérte.

Savuageot távol akarta tartani magát a politikai, diplomáciai manőverek vegykonyháitól, a horthysta uralmi gépezet, a „kurzus" gyakorlótereitől s a francia érdekérvényesítés magyarországi titkos hadműveleteitől egyaránt, de ez nem sikerülhetett neki mindvégig. Így lett például a frankhamisítási botrány akaratlan döntőbírája: igaz, megbízhatóbb magyarnyelv-ismerete és fordítókészsége révén. Emlékiratában föltárulnak a magyar–francia diplomáciai villongások és közeledési próbálkozások kulisszatitkai.

Ellenszenvét a berendezkedő újfeudalizmus, a fellángoló nacionalizmus iránt amúgy sem rejti véka alá. Csöppet sem hivalkodva, de önérzettel számol be azokról az esetekről, amikor vendégjogával élve szembeszállt a szélsőjobboldali hangoskodókkal, provokátorokkal. Talán a legszégyenletesebb – számunkra – az a bonyodalom, melybe egy előkelő pesti cukrászdában keveredett: beszélgetőtársát, az ifjú François Gachot-t zsidónak nézték, és ki akarták tessékelni őket a helyiségből. A magyar–francia nagyszótár szerkesztője erélyes föllépésével meghátrálásra kényszerítette a prefasiszta tortakereskedőt. Diadalának örül a mai olvasó, de keserűen veszi számba, hány meg hány helyen nem fordult meg hasonló jellem nagyhatalmi hátországgal.

Viszontagságai közepette azonban Sauvageot lankadatlanul ápolta kapcsolatait a magyar nyelvészekkel, írókkal és a francia nyelvben valamennyi otthonos irodalmon kívüli személyekkel is. Mind közelebb akart férkőzni a magyar alkat, a magyar kultúra lényegéhez, s fáradozásai közben fölfedezte magának az egykori hazai társadalomnak csaknem valamennyi számottevő rétegét. Krónikájának legérdekesebb részei az intellektuális találkozásokról, magyar és francia szemlélet és tájékozottság egymásra csodálkozásáról, összeszikrázásáról számolnak be. A könyvnek talán legértékesebb hozadéka a kétirányú képzet- és képzeletvizsgálat: annak a tudományosan alig – inkább csak az élménnyel és ráérzésekkel – megközelíthető képnek a megrajzolása, mely két nemzet jelentékeny intellektusaiban egymásról él, s amelyet *image*-nak neveznénk.

Sauvageot irodalmi ítéletei gyakran helytállóak, máskor viszont lidércfényt követnek. Megfontolandónak vélem a *Három nemzedék*kel s még inkább *Az elsodort falu*val szemben emelt kifogásait, szerkesztőik kultuszán támadt értetlenségét. Súlyos fenntartással fogadom viszont – még ha bizonyos mértékig megértem is – magyar egzotikumra vadászó szenvedélyét: ennek csalatkozása miatt utasítja Babits versművészetét, Kosztolányi „franciás" prózáját nemzetibb, „tősgyökeresebb" képvilágú és szókészletű kortársaik életműve mögé. Babitsot később fordította és meg is szerette: azt a gondolatát azonban aligha dolgozta föl magában, mely szerint a nemzeti irodalomnak különneműségében rejlik világirodalmi értéke, az egyes műnek azonban föltétlenül az egyetemességben.

E vonzó jellemű nagy tudós-közvetítő fordítójaként Várady-Brenner Mária igen kényes feladatot teljesített. Az eredeti szöveg nyelviségében lépten-nyomon átpillant magyar idiomatizmusokra, egymáshoz viszonyítja a két nyelv egyes kifejezéseit. Az élvezetes fordítás híven adja vissza az emlékiratnak az igényes élőbeszédre hangolt tónusát.

• *Könyvvilág*, 34. évf., 1989/4, 11.

CSIPKERÓZSA ÉBRESZTÉSE

[1989]

(Ignotus Pál: *Csipkerózsa. Budapesti és londoni emlékek*, Múzsák, 1989)

Jó néhány éve figyelhetjük már, milyen erős érdeklődés fogadja az emlékiratokat, a naplókat, az önéletírásokat, egyszóval: a dokumentum jellegű vagy *non-fiction* irodalom termékeit. Természetes, hogy minél közelebbi múltból tudósítanak ezek a művek, annál élénkebb kíváncsisággal lapozza fel őket az olvasó. Alig egy-két hónapja jelent meg – hosszas vajúdás után – Radnóti *Napló*ja, s most a két világháború közötti évtizedek egy másik jelentős, ámbár a költőtől alkatban és hivatásban is messze álló literátor tanújának, Ignotus Pálnak az emlékezései jutnak el hozzánk *Csipkerózsa* címmel.

Olvasható volt már e kötet anyaga, mégis úgyszólván a teljes ismeretlenségből hozta felszínre és szerkesztette meg Nagy Csaba, a Petőfi Irodalmi Múzeum kutatója: a *Haladás* 1947–48-as évfolyamaiban megjelent szöveg alapján rendezte sajtó alá. Ugyancsak ő írt a mű elé eligazító bevezetést és jegyzetelte a bizony sok és sokféle magyarázatot kívánó memoárt.

Memoárt? A szó talán kétszeresen is megtévesztő. Először is: egységet sejtet, noha az ifjabb Ignotus írása külön tárgyú és különnemű, eltérő feldolgozású fejezetekből tevődik össze; egyébként is lezáratlan, befejezetlen. Másodszor: nem memoárt, vagyis egyénileg átélt történelmi események krónikáját kapjuk tőle; ahhoz a *Csipkerózsa* nagyon is, vállaltan is személyes nézőpontot, megnyilatkozásmódot választ: de önéletrajzot, vallomást sem: annál sokkal kitekintőbb, sokkal inkább korfestő, korérzékeltető. A szerző történelmet idéz, a forradalmakat, a keresztény-nemzeti kurzus, a fasizálódás évtizedeit, 1939-ben kezdődő emigrációjáig; de kisközösségeknek, csoportoknak, elsősorban családjának, később pedig a *Szép Szó* alkotókörének, legfőképpen azonban saját magának észjárásán, magatartásán, értékelésmódján megszűrve, átbocsátva. És szól életének színtereiről, hangulatairól és fordulatairól, de utalásai társadalmi és politikai hálózatba állítják személyes történetét.

Pontosabban s tán kissé már túl pedánsan szólva: szociokulturális mezőben, összefüggésrendben körvonalazódnak megfigyelései, leírásai. Meghatározott csoportok, rétegek, osztályok tudatformái, erkölcsisége, példakövetése érdekli Ignotus Pált. Egyénekben, pályatársaiban, a vele együtt vagy vele szemben küzdő írókban, publicistákban is ezt az egyénien színezett „rétegviselkedést" taglalja legszívesebben és legélvezetesebben. Szemlélete, viszonyulásmódja jobbadán a szatirikus moralistáé, mégpedig nemcsak másokkal, hanem önmagával szemben is. Leleplező hévvel és humorral szedi ízekre a tévutakra vezető viselkedésmódokat, az önámító választásokat, mindenekelőtt a felkapaszkodottság, a délibábos asszimilálódás példáit, akár városi urat játszó parasztról, akár Feszty-körképbe kívánkozó zsidóról van szó. E két réteg illúzióiban egyúttal önnön téveszméit, „éberálmait" is temeti: még huszadik évén innen ugyanis a paraszti életformában és hagyományban vélte megtalálni a jövő csíráit a később elszánt „urbánusként" elkönyvelt Ignotus Pál, a forradalmak bukása után a vérgőzös megtorlások légkörében pedig zsidó őseinek és sorstársainak közös történelméhez fordult ösztönző példáért és befogadásért. Mindkét választás azonban, a maga egyoldalúságában, önáltatásnak bizonyult.

A húszas évek immár polgári demokratikus, polgári radikális irányban tájékozódó kritikusa és újságírója hamar rájön, hogy az egységesen nem is létező paraszti életformát, lelkiséget ünneplő táborok inkább csak útjába állnak a társadalmi felszabadulásnak, városellenességük balul ítélő maradiságból fakad (polemikus hév fűti Ignotus Pál szavait, mikor Budapestet ódai zengéssel magasztalja); a judaizmusba való bezárkózástól pedig a magyar kultúrán, magyar irodalmon nevelődött ízlése és érzékenysége tartja vissza. Ez utóbbi összefüggésről azonban jegyezzük meg: ha nem is mondja ki az utolsó szót a zsidósághoz való kapcsolatról, annyi megállapítható, hogy – világháborús irtózattal is az idegeiben – korántsem tud úgy „fölülemelkedni" a meggyötört közösség sorsproblémáin, mint egyik-másik túlasszimilált, irodalmi értelemben kétségkívül jelentékenyebb pályatársa.

Novellisztikus epizódokon és részletező fejtegetéseken át bontakozik ki a szerző felfogása, mely rávall a *Szép Szó* jellegadó szemléletére is: az a felvilágosodásból eredő, szkepticizmusra is hajló, mégis eszményállító és eszményre váró történelemszemlélet, mely elválaszthatatlannak tartja egymástól társadalom és egyén, személyiség és (bármilyen kiterjedésű) közösség fölemelkedését. Radikális liberalizmus, demokratikus újliberalizmus: nevezzük bármiként, a harmincas évek egyik legtisztességesebb, egyik legfolytathatóbb és legfolytatandóbb társadalomelméletéhez nyújt adalékokat a *Csipkerózsa*.

És persze két személy megismeréséhez. Az egyik az apa, Ignotus, kinek sérelmeit, érzékeny – és nagyrészt elfojtott, írók méltatásában megszólaló – művészlényét megható, mert nem szemellenzős elfogultsággal vállalja át a fiú. A másik József Attila, akit már itt és ekkor is ámuló csodálattal, olykor mégis évődő, ironikus hangon idéz maga és olvasója elé. Ignotus Pál, miért tagadnánk, nem mindig bizonyul avatott műbírálónak, irodalomértőnek: értékes fölismerése viszont, hogy nagy barátja Aranyt is folytatja, nem csak Petőfit vagy Adyt; s az is, hogy érett társadalomképét valahol a szociáldemokrácia, a marxizmus és a freudizmus határvidékén helyezi el.

A könyv *szellemes* olvasmány. Sarkítottan fogalmazó, paradox viszonylatokra, meghökkentő párhuzamokra épülő nyelve számtalanszor csal jóízű vagy éppen kaján mosolyt az olvasó ajkára. Élesen, ha nem is mindig mélyen látó *elmésség* csillog Ignotus Pál tekintetéből.

• *Könyvvilág*, 34. évf., 1989/5, 35.

AZ EGYSÉGES VILÁGSZEMLÉLET MEGBOMLÁSA BAUDELAIRE: *AZ ÖNKÍNZÓ* CÍMŰ VERSÉBEN

[1990?]

I.

Baudelaire-rel kezdődik a modern líra – tartja a köztudat. Ön új borzongást teremtett – írta neki Victor Hugo. A *Les Fleurs du Mal* olvasásakor „nem járunk többé az egyetemes banalitás világában." – értékeli kortársát Leconte de Lisle, a *Parnasse* legnevezetesebb költője. Rimbaud így emlékszik rá: „Baudelaire az első látnok, s költők királya, igazi isten." És így tovább, Barrès-től Gide-en át Aragonig idézhetnénk a francia alkotókat, legtöbbjük hódolt a *Les Fleurs du Mal*nak, s a külföld is hamar befogadta. Több mint fél évszázaddal a költő halála után, Valéry még cso-

dálta, hogy a külföldön rosszul ismert francia költészetből Baudelaire-nek talán egyedül sikerült elfogadtatnia magát, sőt, példává válnia a legtöbb nemzeti irodalomban. Nyilvánvalóvá vált persze, hogy költőnket is érték hatások, s ő különleges érzékkel fogta fel őket. Poe részéről először is, aztán szeretett művészeitől, leginkább a társművészetek köréből, és a kortárs költőktől is természetesen. Helyzete: „a Baudelaire-i szituáció" – ezt a címet adta Valéry tanulmányának – igazán különleges. A nagy romantikus nemzedék valamennyi tagja föllépett előtte, legtöbbjük művei javát is megírta már, kivéve persze Hugo időn és téren győzelmes életművét. A romantikusok majdnem mindent fölkavartak, megmozgattak, felszínre hoztak: az addig megszabályozott, sokszor lefojtott lírai én fölszabadult verseikben. A talán legelmélyültebb, leginkább szenvedő romantikushoz kíséreljük most Baudelaire-t hasonlítani, kapcsolódási és elszakadási pontokat föllelni köztük. Alfred de Vignyről van szó.

Ez a nemes és ritka komolyságú költő sok mindenben elődje lehet Baudelaire-nek: idegenségében, vívódásaiban, az elveszett nyíltság visszakívánásában, szigorú moráljában, amely azonban már szakítási pont is: őt még (vagy már?) nem húzza le magához a Sátán, a „gonosz italok", a „mesterséges paradicsomok"; *Sámson haragja* című verse azonban Baudelaire egyik vezérmotívumát előlegezi: a nő kicsalja a férfiből titkait, nemes érzelmeit kiszakítja belőle, lealacsonyítja, hogy elárulja végül; Sámson ekképp gondolkodik erről:

> Une lutte éternelle en tout temps, en tout lieu
> Se livre sur la terre, en présence de Dieu,
> Entre la bonté d'Homme et la ruse de Femme.
> Car la Femme est un être impur de corps et d'âme.
>
> Vigny: *La colère de Samson*

Ez az „örök küzdelem" Nő és Férfi között visszatér Baudelaire-nél: de foglaljuk röviden össze, miben látjuk a különbségeket.

Valójában Vigny is egységes lélek. *Les Destinées* című versében az egész emberiség szenved, majd egységesen száll szembe a végzet istennőivel, mely harcot Isten tart egyensúlyban, az öntudatra ébredt emberi lelket a Megváltó példája sarkallja, de választ, segítséget nem kap: ez is örök közdelem. Azonkívül a Vigny-versek hatalmas tablók, bibliai vagy mítoszi eredetű példázatok, személytelenségük, s ez a bizonyos „impassibilité", melyből a lírai én kibomlik, inkább a *Parnasse* költőit, mint Baudelaire-t ösztönözhették. Baudelaire ugyanis inkább Poe nézetét fogadta el, mely szerint hosszú, teljes történetet elmondó vers nincs is, az már nem líra.

Azt láttuk tehát, hogy Baudelaire – mint valójában minden újat hozó – tanulhatott elődeitől, még ha művészete egyéni és elütő is. Valéry a *Situation de Baudelaire*

című tanulmányában nem is annyira franciákhoz, mint inkább amerikai költőkhöz, a matematikai pontossággal ösztönös lírát teremtő Poe-hoz kapcsolja. A nagyromantika túláradásának idején Baudelaire szükségképpen egyedi jelenség; klasszikus, a Valéry-i felfogás szerint, vagyis egy „megelőző romantikát tételez föl", mint minden klasszicizmus. De miért művészibb ez, mint a szabályoknak, kötöttségeknek, a tisztaságnak fittyet hányó romantika? Általánosan azért, mert bár manapság kevés megértésre találnak eme szabályok, „ennek ellenére – mint Valéry mondja – a vegyítetlen intellektuális gyönyörködés föltételeinek finom és mély, antik átértékeléséből következnek". Van azonban egy még mélyebb megállapítása Valérynek, amely általános érvénnyel igen meggondolkodtató. Íme: „klasszikus az az író, aki egy kritikust hordoz magában, s ez a kritikus benső munkatársként vesz részt a munkájában".

Porter un critique en soi-même: ez lesz kiindulópontja vizsgálódásunknak.

II.

Milyen folyamat révén lesz önmaga kritikusává az alkotó? Itt persze nem javításokban, simítgatásokban kimerülő önkritikáról van szó, olyan kegyetlen eszményről inkább, mely felszabadít, hogy aztán gátat vessen, kimondásra kényszerít, hogy elhallgattasson, végtelen tartalmakat hoz fel, hogy korlátok közé szorítva, szűk és kényes pályán siklatva megerősítse, megélesítse és – paradox módon – még inkább kitágítsa őket. A határ biztosítja itt a végtelenséget, a szabály a szabadságot, s azt az ősi örömöt, ami kínok árán születik, de a mindennek eleget tevés jutalmát hordozza.

Miért támad fel Baudelaire-ben a kritikus, s miért ilyen éberen, kíméletlenül őbenne, aki harmóniát akart, új viszonylatokat fedezett föl a mindenségben? Az egység költője miért támad önmaga ellen?

Költészete voltaképp a kisiklással kezdődik. E kifejezésen elsősorban az egység megbomlását értjük. Egész egyéniségét, magatartását önmagával szemben (tulajdonképpen önmaga ellen) és a világgal kapcsolatban ez a tény határozza meg.

Sokszor írtak hálás pszichológiai témául kínálkozó körülményekről: apja haláláról, anyja újbóli férjhezmeneteléről. A kamaszt ekkor éri a megrázkódtatás, gyermekkori édenének elvesztése. Sartre briliáns elemzésben mutatja be, miképp igazolja a felnőtt, az anya tekintete a gyermek létét, aki mintegy hitbeli közösségben él vele. Az eltaszítás viszont kidobja a gyermeket ebből az igazolt létből, önmaga véletlen és céltalan életébe száműzi. Bizonyos, hogy Baudelaire számára végzetes és szinte hihetetlen az önmagával való azonosság. Elvágyódása retrográd, visszafelé néző (természetesen nem politikai értelemben). Másoknál is feltűnik egy előző, igazabb, teljesebb élet megkísértő, téves emléke: Nerval *Fantaisie* című versében felidéz egy régi képet XIII. Lajos korából; utolsó versszaka pedig ez:

… une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,
Que dans une autre existence peut-être,
J'ai déjà vue… et dont je me souviens !

A korábbi élet egységet alkot, a természet, a lét minden elemének szeretetteljes egymásrautaltságát, kifejezett Isten nélküli isteni állapotot. A *La vie antérieure* mégsem viszi végig a nyugalom, az összhangzás képeit, hangulatát: a környezet nem tudja csitítani a gondot, „fájdalmas titkot", mely a versbeli ént emészti. Világos tehát, hogy vagy külvilágból érkező, vagy benső sugallat zavarja meg a harmóniát, a menekülés ily módon lehetetlen; az egész teremtés magában hordja már jövendő megbomlását, bűnbeesését. Ilyen ételemben a *Correspondances* még igazabbnak láttatja a természetet; éjszaka és nappal, illat és zene, férfi és női jelleg egymásba olvadnak, az eredendő bűn nem taszított még ki az Édenből; a szimbólumok erdői „barátként figyelik" az embert. Baudelaire a maga sajátos világteremtésében tehát egy, „a művészet számára eszményi" állapotból indul; nem tisztaságot jelent ez, hiszen például *Himnusz a szépséghez* című versében jó és rossz, menny és pokol, sőt bűn, gyermekként jeleníti meg a szépséget; de mindegy, ha egyszer a Végtelent, az egységet hozza vissza. És itt röviden ki kell térnünk erre az egységre, mielőtt rátérnénk a „kettősséggé válás" kérdésére.

A néhány példa is mutatta (és persze számos másik is van még), hogy a világnak és az énnek olyan állapota ragyog Baudelaire eszményeiben, amely nem különböztet. Nem különböztet élesen férfi és nő, bűn és jóság, illat és zene, én és külvilág között, hanem bensőséges viszonylatokat teremt, harmóniát (René Galand hangsúlyozottan mitikusnak tartja ezt az igényt Baudelaire-ben). Verskötetének hol kárhoztatott, hol ünnepelt, de mindenképp jellemző címe is erre vall: a *Les Fleurs du Mal* természetesen, a maga tömörségében sokféle tartalmat hordoz. Igaz az értelmezés, hogy a bűnből, a kárhozatból, a csúfból is virág, szépség nőhet. Igaz az is, hogy paradox módon csakis a szépet, a szentet dicséri a cím és a kötet (lásd például az *Egy dög*öt), erre Baudelaire is utal, ezt írván egy helyütt: „le blasphémateur confirme la religion". Mondhatjuk azt is, hogy e cím éppen a Rossz, a vétek sajátos örömére, vonzására utal, és ezáltal persze döntően elválasztja az etikai-erkölcsi, illetve az esztétikai-művészi értékrendszert. Legfontosabb azonban, hogy a cím ellentétes fogalmakat természetes birtokos viszonyban fog egybe, vagyis az ellentétes közvetítését, kibékítését, ősibb egységét sugallja. Nem véletlen, úgy vélem, hogy nem „Les fleurs du crime, de la faute, du laid" lett a választott kötetcím, hanem a legáltalánosabb rosszat jelölő főnév, a Mal került ide; eredetivé és általánossá vált így a felidézett egység. Mindamellett felismerhető marad a kétféle őselv, a kétféle lényeg: egységük nem végleges, harcra is kelhetnek, gyötörhetik is a tudatot. Baudelaire-nek nincs megállapodott filozófiája; gondolatrendszere kidolgozott, de dinamikus, ellentétes vonzások közt ingadozó,

ellentétes igényeknek engedő, mint ezt meg is látjuk, most már műveket is bőven idézve.

III.

Mozgalmas a baudelaire-i mű, sok állapot és törekvés hatja át. Az Istenihez, az Eszmékhez való fölemelkedés győzelmes még a „Spleen et Idéal" című ciklus első verseiben. (A kötet tudatosan szerkesztett, menete van.) A *Bénédiction* száműzöttnek mutatja a földön a költőt, akit meg nem értett Megváltóként kínoz tudatosan az emberi, a halandó környezet. Az „áldást" átkok előzik meg az anya, később a szeretett nő részéről. Ha az anya imént még elátkozta fia fogantatásának pillanatát, ha asszonya istenként (gonosz istenként) imádtatja magát, s társa szívét kedves állatának akarja eleségül dobni (az anyag példátlanul brutális kifejezése a szellemivel szemben), a költő mindezt egy pillanat alatt áldássá változtatja; imájában már nem e földi világ részese, hanem a középkori módon elképzelt égi birodalomé, a tökéletességé, az egységé; ez a tudat pedig felemelővé teszi a lenti gyötrelmeket:

Je sais, que la douleur est la noblesse unique

A misztikus korona gyémántjához pedig minden őseredeti, ideális fény adja sugárzását, hogy az méltó legyen az Eszméhez. Az utolsó két sor pedig letekintés, a megtalált biztonságból, fényből, melynek homályos tükrei csak a legragyogóbb halandó szemek. A viszonylagostól a biztosságig, a zűrzavartól a rendig, a gyűlölettől a szeretetig szárnyal a költemény; fölemelkedését semmi meg nem zavarja, hiszen az egység, illetve a halandók zűrzavara élesen különválik, a Költőt reménye végleg és megnyugtatóan elválasztja attól a környezettől, ahová egyébként is – így lesz egésszé a gondolat – „felsőbb erők parancsa folytán" jött.

E hit valójában még nem választja el Baudelaire-t a romantikától. Voltaképp azok a költemények sem, amelyekben nem rendül meg még az Eszmény, a Teljesség, sőt a szerelem, a nő mint idillt hozó társ jelenik meg. A *Tout entière* így vall a szeretett nőről:

Lorsque tout me ravit, j'ignore
Si quelque chose me séduit.
Elle éblouit comme l'Aurore
Et console comme la Nuit ;

Et l'harmonie est trop exquise,
Qui gouverne tout son beau corps,
Pour que l'impuissante analyse
En note les nombreux accords.

A világ összhangja áttevődik az egyénre, a szerelmi kapcsolatra is; a nő éppúgy viszonylatok harmonikus rendszere, mint a természet. Majdnem biztos tehát, hogy ha rés, ha bizonytalanság támad a teremtett világban, az egyén sorsa is megváltozik. És ez az a folyamat, amely érdekel bennünket. Nem időrendről van itt szó, mintha a folyamat elkezdődött volna az első versekkel, majd nyílegyenesen fejlődött volna tovább, mondjuk az *Önkínzó* című versig, melyet itt kiemelünk majd. Az egész Baudelaire-műnek azonban talán ez a legfontosabb problémája és kibontakozása, legmagasabb szintű kifejezése valóban jellemző pályájára.

Ha Baudelaire-ben semmi más nem élne, csak az ideák megtalálásának vágya, és a földi, halandó lét tökéletlenségének tudomásulvétele, platonikus gondolkodásúnak tarthatnánk. Költészetének dinamikája, válságai és érzékenysége azonban nem engedi meg, hogy hitébe belefeledkezzen. Látnia kell, hogy ha a természet nem eredeti, nem egységes már, akkor az ember vétekben él, ez az alapja a bűnbeesésről vallott nézeteinek, valamint annak a jelentésnek, amelyet ő a „prostitúció" szónak ad. De előbb szóljunk a legáltalánosabbról, a Teremtésről, a természetről.

A világkép súlyosan megrendül: és a Teremtő, tökéletlent alkotva, a tökéletlenbe zuhanást jóváhagyva maga is bűnbe esett: Isten alig különbözik a Sátántól. *Mon coeur mis a nu* című művében ilyen tömörséggel fejezi ki ezt: (A *Meztelen szívem* részleteit Rónay György fordításában idézem):

A teológia.
Mi a bukás?
Ha az egység kettősséggé válása,
Akkor Isten bukott el.
Más szavakkal: a teremtés vajon
nem Isten bukása-e?

Természetesen a versek is kifejezik a megbomlást. Éspedig több síkon is. Nézzünk meg három baudelaire-i motívumot: az alkotás, a szerelem-nemiség és a nagyváros témakörét.

A *Bénédiction* magányos és magasztos Költő-ideálja áldozata is lehet a lehúzó erőknek. Az alkotás, a mű nem képes tiszta maradni. Baudelaire Théophile Gautiernek hosszabb ajánlást tervezett, mint ami végül is a kötet elejére került: az elhagyott részek mutatják, hogy nem érzi magát méltónak a gautier-i, megnemesült, átszellemült művészideálhoz (más kérdés, hogy mi, és valószínűleg már maga Baudelaire is tisztában volt a maga értékével). Mert a „l'art pour l'art" fényében nincs már Jó és Rossz, a Mal eltűnik végképp a virágok mögött. Pedig a Művészet valóságos csalétekké válhat a Démon kezében: az újra és szépre vágyó költő csak még mélyebbre zuhan.

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;
II nage autour de moi comme un air impalpable ;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
La forme de la plus séduisante des femmes,
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.

Tasso a börtönben című, Delacroix-festménytől ihletett versében a zárkában ülő Költő a fojtó Valónak is foglya lett:

Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

Sur le *Tasse en prison* d'Eugène Delacroix

A Kétely az unalom és a semmi felé vezet. Az alkotás nem emel ki, de a mindent lehetségessé tevő s ugyanakkor mindent megakadályozó, ingó világ törvényeinek maga is engedelmeskedik; ebben az állapotban születik meg az unalom, mely már az *Au lecteur* lázas felsorolásában is a legveszélyesebb ellensége a létnek. Hogy ennek az érzésnek lényegére rávilágítsak, Heideggert idézném, semmiképp sem azért, hogy Baudelaire-t egzisztencialistává tegyem, hanem csak két okból: egyrészt, hogy lássuk, mennyi minden van meg már benne csírájában a 20. századi filozófiákból; másrészt mert Heidegger magyarázata tökéletesen illik erre a sajátos érzésre:

> Amilyen bizonyos, hogy a létező teljességét sohasem vagyunk képesek önmagában véve, abszolút értelemben felfogni, olyan bizonyos, hogy mégis ráeszmélünk: valamiképpen a létező kellős közepébe gyökerezve állunk. Annak a létezőnek a kellős közepén, amely a dolgok egyetemességéből tárul elénk.
>
> A mindennapi élet bármilyen felaprózottnak látszik, mégis, ha árnyékszerűen is, a létezőt még az „egyetemesség" egységében megtartja. Még akkor is, sőt éppen akkor, ha nem foglalkozunk külön a dolgokkal és magunkkal, úrrá lesz rajtunk ez az egyetemességben, például a tulajdonképpeni unalomban. Még távol van, amikor csupán ez a könyv vagy az a színdarab, az a foglalatosság vagy az a tétlenség untat bennünket. Akkor tárul fel, ha valaki „unja az egészet". A mélységes unalom a létezés szakadékaiban vonul néma köd gyanánt ide s tova, minden tárgyat, embert és velük saját ma-

gunkat is sajátságos közömbösségbe sodor össze. Ez az unalom nyilvánvalóvá teszi a létezőt a maga egyetemességében.

Ennek a tudatnak legnagyobb baudelaire-i kifejezése a *Le gouffre* című vers. Minden emberi cselekvésforma lelepleződik ebben, megmutatja a maga végtelen jellegét, semmihez láncoltságát. Ezenfelül az örvény magába szív, tehetetlenségre kárhoztat. A szervezettség mögül minduntalan kibukkan az érzéketlen végtelenség, a Semmi:

Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.

A meghatározottságok (*Nombres* illetve *Êtres*) bezárják itt a létet, azokon túl viszont a Semmi van: a létező válsága teljes lett. Az egység világában még az egyéni szintjén fejezte ki az általános összhangot a szerelem. A meghasadt világban veszejtő erő lesz, nem menedék. Pierre Emmanuel így elemzi e változás indítékát:

L' espirit s'incarne de moins en moins, la nature s' abêtit de plus en plus: pour atteindre à l' intimité de la chair, l' esprit doit s'y précipiter en toute conscience – une telle intimité est abomination … Si Baudelaire s'acharne à rabaisser la femme – ou à rejeter dans l'inaccessible – c'est qu'il exprime, par un érotisme équivoque, son propre écartelement intérieur qui fait qu'un avec la déchirure de monde. L'homme et la femme devraient être un, comme l'esprit. Banaeliere! […] »Nous aimons les femmes à proportion qu'elles nous sont le plus étrangères.«

A teljesség igényével így magyarázza ezt Baudelaire maga a *Meztelen szívem*ben:

Minden emberben, minden órában két egyidejű igény működik, az egyik Isten felé, a másik a Sátán felé. Az Istenhez fordulás, vagy spiritualitás, vágy a fokozatos emelkedésre; a Sátánhoz fordulás, vagy állatiasság, az alászállás öröme. Ez utóbbira kell visszavezetni a nők iránt való szerelmet és az állatokkal, kutyákkal, macskákkal stb. való meghitt beszélgetéseket.

Az örömek, melyek e kétféle szerelemből származnak, megfelelnek a kétféle szerelem természetének.

A szerelemben, mint jóformán minden emberi ügyben, a szívélyes egyetértés egy félreértés eredménye. Ez a félreértés a gyönyör. „Ó, angyalom!" – kiáltja a férfi. „Anyám! anyám!" – turbékol a nő. És ez a két hülye meg van győződve róla, hogy összhangban gondolkodik. – Az áthidalhatatlan örvény, amely lehetetlenné teszi, hogy az ember eszmét cseréljen mással, áthidalhatatlan marad.

Sok vers fejezi ki ezeket a gondolatokat. Legnyersebben kétségtelenül *A Vámpír metamorfózisai*. De mással is gyötri a költői ént a nőiség. Mint például az *À celle qui est trop gaie (Ahhoz, aki túl vidám)* című vers mutatja, a harmónia gyűlöletes egy már megbomlott világban: öntudatlan, látszatjellegű, taszítva vonzó jelenség, amellyel szemben a Költő Sátánná kell, hogy változzon, hogy paradox kifejezéssel: a diszharmóniát helyreállítsa. De olyan vers is születik, mely felsőbbrendű, igaz egymásra találást sejtet: az *A une passante*. A beteljesülés azonban lehetetlen, illetve az a beteljesülés, hogy a kapcsolat lehetetlenné válik. Zűrzavar, a nagyváros fülsiketítő üvöltése a környezet. A megpillantott nőt megbabonázott pontossággal írja le a második versszak. A szonett első nyolc sorának rohanó csodálkozása gyújtózsinór, mely végigégve robban az első tercinában:

Un éclair… puis la nuit! – Egy villám… aztán az éj!

A megpillantott ismeretlen kinyilatkoztatás. Újjászüli a bizonytalan létet („Dont le regard m'a fait soudainement renaître"), a nő szinte anyaként jelenik itt meg, majd visszaejti önmagába. Ez a két cselekvés szinte tudatosnak látszik az én számára: „O toi qui le savais", végződik a szonett. A kinyilatkoztatás kétféle tartalmat is hordoz. Először: a költő voltaképpen önmagát pillantotta meg, önmaga igaz énjével találkozott, pontosabban olyan lénnyel, akitől *nem kell megkülönböztetnie önmagát* (a sodró forgatag valósággal megmered az első sor után, hogy kibontakoztasson egy szent közösséget!). De másfelől a tudomásulvétel egyoldalú: a női alak a pillanatra megmutatkozó, de máris idegenné vált és elbocsátó szent eszményiség. A tudat tehetetlen a kétféle vonzáskörben: az utca bekeríti *még*, de az eszményt *már* megpillantotta; s az el is tűnt; ő újra elszakadt igazi lététől, egy pillanat döntötte el a sorsát.

E vers átvezet a nagyváros motívumához. A nagyváros mámora ugyanazt adja, mint a szeretkezésé: megsokszorozódást, önmagunk elfelejtését, valamiféle osztozkodást másokkal önmagunkon. Ezt nevezi prostitúciónak Baudelaire, és az ember alapvető ösztönének tartja. *Les Tableux parisiens* címmel külön ciklusba sorolta ezeket a verseit. A *Les Crépucule du soir*-t vizsgálva észrevesszük, hogy az éjszaka leszállta nem más, mint az az időszak, amikor az ég bezárul;

Se ferme lentement comme une grande alcôve.
Mint az alkóv, lassan bezárul.[1]

Az est állattá teszi az embert. Méghozzá nem véletlenül, hanem cinkosként, mint az első sorok mutatják. A természeti törvény tehát segíti az emberi lealacsonyodást. Mindamellett vannak olyanok, akiknek igaz barátjuk az est: a tudósé és a munkásé,

[1] Ezt a mozzanatot mind Szabó Lőrinc, mind Franyó Zoltán mellőzi fordításában.

akik joggal érezhetik azt nyugalomhozónak. Nem tudnak azonban a terjeszkedő bűnről. A verset állatképek, állathangok uralják. A színházak csaholnak, a zenekarok morognak; a prostitúció hangyabolyként terjeszkedik. A magát megőrizni kívánó létnek magába kell szállnia; s így lesz a szenvedők társa, akiket a „komor Éj torkon ragad". A nosztalgia szép családi életet vetít eléjük, akiktől immár nem akar különbözni a lírai én sem. Az utolsó két sor kegyetlen megállapítása visszalök ezektől az álmoktól. Nemlétként áll a szürkületben, a magára maradt földön az értelmetlen lét.

IV.

Kibékíthetetlen ellentmondások merevülnek meg, s válnak végzetté *Az önkínzó (L' héautontimorouménos)* című versben. A költeménybeli válság több szinten zajlik. Közvetlenül egy társas, valószínűleg szerelmi kapcsolatból az elszigetelt én bukkan föl, hogy aztán az egész világ berendezkedése szintjén tisztázza önnön sorsát. Mindez hirtelen kapcsolatokkal, tűzvészszerűen terjed, szinte hisztérikus lesz a vers menete. A vers kétféleképp tagolható. Az első három versszak kiútkeresés a mást gyötrés révén: a további négyben a csőd után önkínzássá válik az imént még lehetséges szembenézés a másikkal. Érezhetően kiválik azonban a döntő gondolatot a legtökéletesebben kifejező szakasz: a negyedik. Eszerint az első három szakasz marad az értelmet kereső kegyetlenségé, a negyedik kifejtetlen következtetéssel, tagadva-kérdően végső öntudatébredést tár fel, s félig-meddig önálló egység; a további versszakok pedig biztonságot kapott logikával, állító, sőt felkiáltó mondatokban üvöltik az önveszejtő igazságot.

Az első egységet keresés hatja át. Lényeget, biztonságot, hitet akar fakasztani a versbeli személyiség. A választott út, a kínzás úgy természetes itt, ahogy Mózes tette, amellyel vizet fakasztott a rideg, értelmetlen sziklából. A víz, a kitáruló messzeség képi uralják az első három szakaszt. Ilyen igék tárnak fel új reményt: abreuver, jaillir, nager, prendre le large, soûler. A lélek megittasul, erőre kap: Szaharáját a szenvedés vizei öntik el, lehetőségeit felszabadítják, az új útra indulás, az értelemkeresés ősi képei, a hajó nyílt tengerre szállása sugallja ezt. A biztonságot, a diadalt csak kiteljesíti a „rohamra dobolás": ott volt már az első két sor nyugodt fenyegetésében. Eddig tart a felszólító rész; eddig a szenvedő és kínzó külön személyisége. Egyoldalú volt itt az értelemre, biztonságra találás folyamata: a szenvedő idegen tárgyként, nem önként segítette azt. Elemeket szabadított fel, egy világteremtés „anyagiságát", táplálékát adta csak („Mon désir […] sur tes pleurs salés nagera […] dans mon coeur […] Tes chers sanglots retentiront"). A tudat emésztő munkája azonban ezzel nem elégedhet meg. Még intimebb, s biztosabban szenvedő tárgyra talál: önmagára. Ilyen értelemben a negyedik szakasz kétféleképpen viszonyulhat az első egységhez (mindkét viszony jelöletlen). Egyrészt, mint ahogy most mondtam,

új útra tér, kitágítja a vers közvetlen síkját: következményes viszonyt teremt. Más szempontból magyarázza, indokolja az első egység tetteit: az indulatos tagadvakérdés („Ne suis-je pas […]?") cáfolatlanul jogossá teszi az előbbi kínzó tetteket. De ez esetben is felsőbb szintre emeli a verset: a tisztázás, a számadás szintjére. A két lehetséges jelentés egymást erősítve lobbantja föl a versszak tiszta, pontos indulatát. De mi az isteni szimfónia, melyben „torz akkord" a versbeli én? Úgy vélem, a korrespondenciák, a harmonikus viszonylatok világa. Éspedig az ideális és sátáni viszonylatoké egyszerre és külön-külön. Mert hiszen semelyikben sem volt otthon a baudelaire-i egyéniség. A mennyeibe, az idillibe mérget kevert, a pokoli kapcsolatok ölén pedig az ideálra vágyott. A *Le crépuscule du soir*-ban például az estet áhítattal fogadóktól és a vadságban, bűnben fetrengőktől egyaránt elvonta önmagát. A kétféle harmónia (az égi és a sátáni) létét, s azoknak voltaképpen szintén harmonikus együttlétét nem bírta elviselni: ha egyik sem lehet kizárólagos, akkor vegyítve egyiket sem érzi a magáénak. Ez a marcangoló, mindentől idegenítő tudat az Irónia. Az ötödik szakasz ennek hatalomra jutását az Énben, a hatodik pedig a végzetes, tomboló kettősséget ragadja meg. Az Én elválik önmagától, két létet él egyforma intenzitással; az áldozatét és a hóhérét. A hatodik versszak negyedik sora négy változat egy témára. Méghozzá tökéletes, szimmetrikus rend uralkodik benne. A képek a testi szenvedés, a kínzás képei. De tartalmuk már elvont is, metaforikus. A végzetes folyamat azonban nem adott értelmet: Sartre gondolatmenetével, a megfigyelt tudat nem vált azonossá a megfigyelő tudattal: az Énnek az Én általi végleges birtoklása így sem lehetséges. A kettősség tehát (testé és léleké, figyelő és megfigyelt tudaté, erkölcsi és esztétikai éné) megmarad, továbbéleződik; de még egy végletes erőfeszítéssel fel tudja mutatni ennek az egymásba fonódó, birkózó kettősségnek mibenlétét: a Megaera, a boszorkány tükre lett az Én. Ez a lét nem ismer harmóniát, lágy kezdetet sugalló mosolyt: az övé már csak az édes, elmetsző kacaj lehet.

A vers kép- és jelentésszintjét, hangját is végletekbe csapó szenvedély, s ugyanakkor éber logika és szimmetria jellemzi. Az ölelkező rímek is a versszakok önmagukba való visszatérését, egy önmagát pillanatról-pillanatra követő építkezést jelölnek. Nem rejtőzhet az összhangba az Én a képek, a jelentések, s a versforma rá mindig visszautaló tükrei elől.

Hadd kíséreljem meg a baudelaire-i magatartást Hamlet egy mondatával jellemezni: „Ó, boldog Isten! Egy csigahéjban is ellaknám, s végtelen birodalom királyának vélném magamat, csak ne volnának rossz álmaim."

Ősi biztonságra, egységre vágyott Baudelaire egy bonyolult korban, bonyolult lélekkel. Nem fogadta el a kompromisszumot: következetes volt, előbb vagy utóbb önmagára kellett támadnia. Igazabb, tanulságosabb ez az önkínzás, mint meganynyi önfelejtő nyugalom a világ töredékeiben.

[Nincs adat megjelenésről.]

EGY KÖLTŐ – KÉT KÖLTÉSZETBEN

[1990]

(Korompay H. János: *Műfordítás és líraszemlélet. Egy félszázad Baudelaire-értelmezései,* Akadémiai, 1988)

Korompay H. János könyvtanulmánya ízig-vérig hiánypótló mű. Mint bevezetőjében maga is ír róla, a műfordítás-kritika Magyarországon az elhanyagolt diszciplínák közé tartozik; különösen sajnálatos ez a hajdani ígéretes kezdeteket, valamint a műfordításnak a magyar irodalmi tudatban és termésben jó másfél évszázada töretlen fontosságát tekintve. Kiváltképpen ritka ráadásul az olyan vizsgálódás, amilyenre Korompay János vállalkozott: nem éri be egy-egy mű (vers) két nyelven megvalósult szövegének szembesítésével, s nem is egyedi műfordítói munkásságot térképez föl, hanem egy nagy költő magyar fordítói elsajátítását értelmezi történetileg és szisztematikusan egyaránt.

Történetileg, mert az 1860-as évektől Adynak az *Új versek*ben megjelent fordításaiig tekinti át a magyar Baudelaire-recepció folyamatát, méghozzá, s ez könyvét különösképpen tanulságossá teszi, az értekezői, kritikai fogadtatás hátterével és az arra való hivatkozással. De ugyanannyira elméleti, rendszeres is tárgyalásmódja, hiszen kezdettől poétikai összefüggésrendszerben, a versek és fordítóik irányzatának, világképének és eszköztárának „szinkron" elemzésével, egybevetésével végzi el feladatát. Kommunikáció-elméleti alapvetése, mely az immár hagyományos szerző–mű–olvasó hármasságot a fordító és fordítása hozzácsatolásával bővíti, mindvégig hasznos elvnek bizonyul, anélkül, hogy lépten-nyomon fölidézné. Bár nem utal rá, módszere rokon a befogadásesztétika módszerével; kivált az úgynevezett elvárási horizontra van folyvást tekintettel. S mikor volna érdekfeszítőbb egy ilyen ízlés- és kapcsolódástörténeti értelmezés, mint egy olyan sorsdöntően nagy költővel kapcsolatban, aki korszakhatáron áll, korszakot zár és irányzatot nyit; aki, mint Baudelaire, a romantikus világképből és hangkészletből merít, de annak túláradását megzabolázza, s egyszerre nyúl vissza korábbra, a klasszicizmushoz, és nyit utat messze előre, a szimbolizmus (stb.) felé?

Korompay H. János világosan kijelenti, hogy Baudelaire líráját nem normaként, hanem viszonyítási pontként kezeli: így elkerüli a magyar századvég líratörténeti megkésettségének folytonos hangoztatását, a könnyen adódó elmarasztalásokat; de megvilágító érvénnyel mutat rá, hol és miben értették félre, mérték be pontatlanul Reviczkyék, Endrődiék, Szilágyi Gézáék, Pekry Károlyék és kritikustársaik a francia költő mondanivalóját, szólamanyagát. Mivel minden műfordítás értelmezés, sőt, átértelmezés, ezért nemcsak a szervességgel mint egész-elvvel párba állított

részletekbeli hűség lehet lényegi, hanem a hűtlenség is funkcionális, legalábbis valamirevaló költő-fordító kezén.

Az elemző ezt a tételét esetről esetre meggyőzően bizonyítja. Reviczkynél az életképi és didaktikus elemek, Endrődinél a részletező magyarázás, a moralizáló fogalomhasználat illetéktelen jelenlétét tudatosítja, de még a korai Ady előremutató fordításaiban is nemkívánatos, dekadenciával átszínezett, romantikus vonásokra figyel föl. Szinte valamennyi vizsgált fordításban az eredeti nyelv- és képhasználat egyszerűsítését vagy éppen túlszínező cifrázását, az eredeti metafizikai-misztikus világkép erkölcsi dogmatikába törését, az eredeti feszültség- és konfliktusrendszer enyhítését, oldását kénytelen kimutatni, teszi ezt – ismételjük – pedáns hibavadászat nélkül, a fordítói teljesítmények méltánylásával.

Még két értekezői erényre hadd hívjuk fel a figyelmet: az egyik abban áll, hogy a *magyar* költői hagyományból emeli ki azokat a vívmányokat, melyekre egynémely fordítás építhetett volna: mindenekelőtt Vörösmarty és Arany ambivalensebb, küszködőbb, tragikusabb hangjait. Másrészt pedig nem csupán szövegváltozatokat vet egybe, hanem magát az eredeti verset is nemegyszer részletesen, hajlékonyan, érzékenyen elemzi. Nyelve egyébként mindenkor ápolt, gondos, fogalomhasználata tiszta; olyan tudományos stílus ez, melyen semmi póz, semmi fölös körülményeskedés nincsen. Úttörő munkáját, mellyel a három nagy (Babits Mihály, Tóth Árpád, Szabó Lőrinc) sokat taglalt fordításköteteinek homályos forrásvidékét, előtörténetét világítja be, újra meg újra haszonnal forgathatja romanista és magyar irodalom- és kritikatörténész egyaránt. Vajha gyakorló költő-műfordítók is föllapoznák!

• *Nagyvilág,* 35. évf., 1990/7, 1094–1095.

A MÉLTÓ SZENVEDÉSÉRT

[1990]

Nem akarok szenvedni. Ez a mondat fakadt föl bennem az imént, s máris röstelkedem miatta, mint akinek valami otromba megjegyzés szaladt ki a száján. Előbb azért tekintsünk csak vissza, mit igyekeztem így elhessegetni magamtól: valami röghöz kötött s idegszálakba gabalyodott, magamnak képzelt s túlméretezett (mégis): pillanatnyi érvényű kínt, önfaló rögeszmét. Történt velem valami, elsüvített mellettem egy golyó, szúrós szemmel nézett rám valaki – éppen ez az, elhomályosult látással nem tudom kivenni, mennyire volt, volt-e egyáltalán súlya annak, ami történt. S hátha nem is történt, hátha a semmi történt csupán, a csakis tárgyi, pillanatnyi: az,

amiben legtöbbször csetlünk-botlunk, a lelkietlen valóság. Ne becsüljük le ezt sem, ne szégyelljük rövidlátó érzékenységünket. Tévedhetetlen diagnózis szavai nyüzsögnek bennem (vágnak inkább, olyan élük van e verssoroknak): „Minduntalan megsértenek. / A villamosok, a legyek, / a képzelet, a mozdulat […]" Nemes Nagy Ágnes rója ki olvasójára esetlegességek e kínzó leckéjét, mielőtt az itteni „megoldáshoz", a tehetetlen közönyhöz elvezetne, versének korántsem lelkesen igenelt, inkább nagyon is keserű konklúziójaként.

Nem is értettem önmagamat az imént. Hogyan? Nem akarok szenvedni? Nem akarok osztozni tehát a világ s lelkem sorsában, múltamban, jövőmben, netán „szórakozni" akarok, pascali értelemben, azaz feledni? Az ösztön néha ilyesmit is diktálhat. De ki nem ejtett mondatomnak igazolt, vállalhatóbb csengése volt. Önvédelmem a mélyebb szenvedésért próbált helytállni. Lényegemért, mely jónéhányszor próbára tette már erőimet, éppen, mivel méltóbb tartalmakhoz kapcsolódott. Hányattatásunkhoz, tévelygésünkhöz, beteljesedéseink után, elmaradhatatlan veszteségeinkhez, az enyémhez, tiedhez, övéhez: ahhoz, amit egy arc elborulása, egy keservesen gyönyörű szimfóniatétel, egy halálhír is okozhat. Ez a szenvedés nem is szorul rá okokra, mert ikertestvére a létezés, a lélegzés időnként fölsajduló, mérhetetlen örömének. Ahhoz a magasabb szenvedéshez szeretnék feljutni tövises, alacsony, szeretettelen bántalmaim és sérelmeim aljnövényzetéből, melynek súlyát mindörökre az áldozati halál, az Övé, adta meg. Hogy megbékítsem önmagammal, hogy pillanatonként eltávolítsa belőlem a rosszat, a kapkodást, esetlegességet, mint testidegen anyagot. Amely – meg kell vallanom – gyülemlik újra meg újra. Szeretnék visszatalálni életféltő szenvedésemhez: magasabbra látni. Ez nem az idegek játéka lesz. Máris nyugodtabb vagyok.

• *Új Ember,* 46. évf., 1990. október 21., 3.

A TEREMTÉS LÍRAI KRÓNIKÁSA

[1991]

(Vasadi Péter: *Fahíd. Válogatott és új versek,* Szépirodalmi, 1990)

Ez a sűrűn nyomott, anyagában pedig még sűrűbb kötet egy reprezentatív költői életmű összefoglalása. Olyan életműé, mellyel eleddig nemigen vetett számot az irodalomkritika, noha az olvasó- és hallgatótábora, mely kezdetben inkább kevesek köre volt csak, mindinkább kiterjed. Egyre többen kapják fel a fejüket meglepve, a magas költészet szeletétől megérintve, egy-egy vers olvastán, hallatán: tiszta találkozások esnek ilyenkor, a költő nem kolportálván soha és sehol alkotásait, és sem-

milyen műhely, csoport vagy érdekszövetség sem esküdvén lírájára. Magányosan hathatós költészet ez.

A „reprezentatív" jelzőt csupán kissé zsurnaliszta módra, könnyű kézzel választhattuk az imént, hiszen Vasadi dús költészete bizony nem reprezentál senkit és semmit, legalábbis abban az értelemben nem, ahogy egyes ítészek a közigények képviseletét kérik számon a költőkön. S még az „összefoglalás" szava sem határozza meg kellően a kötet funkcióját, helyiértékét: egyfelől nem gyűjti össze változatlan rendben Vasadi eddig közétett köteteinek anyagát, hanem megrostálva és némelykor módosítva nyújtja át a szövegeket; másfelől folyamatot, még jócskán lezáratlan folyamatot sejtet minden oldalán. Új verseit tartalmazó záróciklusa pedig valósággal előhívja, kikényszeríti a költemények további sorát, már érintőit, erővonalait is meghúzván azoknak a legújabbaknak, melyekből jó néhány meg is jelent már az utóbbi hónapokban, folyóiratok hasábjain.

Vasadi Péter költészetét csak ellentételekben lehet megragadni. Érvényes ez a poláris létezésmód mindjárt a *Fahíd*-kötetből kirajzolódó összképre, fejlődési ívre is: mert e hosszmetszeti antológia első darabjától az utolsóig folyamatos, homogén lírai áradás, mintegy variációsor egyazon témára. Lenyűgözően egyéni, eredeti s összetartozó a „Születéstől" (*Születésem*, a kötet legelső darabja) az utolsó versig, ez a makacs törvénytudó kontinuitás azonban megszakítatlan hullámzásban terjed, telítődik, mind távolabbi mélységeket kavar föl, s mind elszigeteltebb földdarabokat mos át, borít el tengervizével, magyarán: szívósan, ellenállhatatlanul fejlődik, nem görcsös nekibuzdulásokkal, látványos témaváltásokkal és stílusújításokkal, hanem szervesen, egyszerre öntudattal és – mondhatni – engedelmesen, úgy, hogy szemlátomást nagyobb erők hatását fogadja be és sugározza ki szüntelen.

Nyelvének stílusformái is ütköznek egymással. Kijelentő tónusa eleve meggyőződést, magabiztosságot, az állítás erélyét sugallja; de ezek az affirmatív, a lényeget lecövekelő, kikristályosító mondatok mégis zaklatott csigavonalban haladnak, felhasítják a verssorok szólamegészét, illetőleg maguk darabolódnak fel a verssorok kénye-kedve szerint. Egy szó, mint száz, Vasadi az enjambement egyénített változataival egy egyszerre következetes és szakadozott, sértetlen és meggyötört versbeszéd szólamában fejezi ki világélményét.

Verseinek olyan sodró a dinamikája, hogy szinte lélegzetfojva követhetők csak, s ezt a hatást egyfelől az erős igésítés, mégpedig a hirtelen váltásokat, mozgásokat jelentő igék túlsúlya, másfelől a kötőanyagokkal úgyszólván alig-alig élő, élesen metszett mondatok okozzák, melyek sűrű egymás mellé rendelése nem ráolvasó halmozáshoz, zsongító verbalizmushoz vezet, hanem a mindenkori, váratlan megvilágosodás szükségképpen szaggatott beszédmódjának bizonyul.

További feszültség támad e költészetben a láttató, szemléletes, illetve gondolati, axiomatikus jelentésfunkciójú mondatok (versek) között. Látomásokban szól Vasadi lírája, de korántsem csak azokban, s legkevésbé sem a képzelet öncélú működte-

téséért: képei gondolatokat, azaz pontosabban, mert tágasabban szólva, szellemi irányokat, végleteket, sarkpontokat, alászállást és emelkedést testesítenek meg. Sohasem cifrák, nagyotmondóak – a költő egyébként korai köteteinek borzoltabb képhasználatát imitt-amott lármásabb szavait rendre visszametszette, lecsöndesítette mostani kötetében. Láttató metaforái mellbevágó evidenciával hatnak, de mellettük szívesen él a korunkban némileg gyanakodva szemlélt hasonlat eszközeivel is: mindezekkel a képi elemekkel szinte szoktatja az olvasót a teremtés mindenkori, szakadatlan csodájához.

És itt hadd legyek egy mondat erejéig *nyíltan*, vallomástevő módon személyes. Páratlannak tartom azt a kitartó összpontosítást, lankadatlan figyelmet, azt a felelős ámulatot és kötelességérzetre felszólító megigézettséget, amellyel ezek a versek, egymásutánjukban még inkább, mint külön-külön megvalósulásukban, teremtett és teremtő világ (kozmosz és mikrokörnyezet) örökös mozgására, létrejöttére eszméltetnek. Ebben a lírában minden alakul. Itt nincs szakítási pont, sem anyag és energia, sem *natura naturata* és *natura naturans* között; a már említett igékben dúskáló mozzanatosság mintegy fölkéri a tekintetet, hogy észrevegye: minden folyton történik, a világ úgyszólván *történésben van*. A világ csupa meglepetés; de nem ám a meglepetésekben való tobzódás kétes örömeért, mint a szürrealisták számára, hanem azért, hogy betöltse rendjét. A teremtés, a szüntelen teremtés folyamatos lírai krónikáját énekli meg ez a szünetjelet nem ismerő líra.

Az imént szellemi irányokat, igyekvést emlegettünk, pedig Vasadi figyelme valójában egybelátja a fizikai és a spirituális erők működését („Testet tapintok. / Csak húson, csonton át / érzem a lényeget. / […] Titok csak testben él / húst fogamzik […]" [*Misterioso*]). Elértünk tehát e költészet hőtermelő magjához, energiaközpontjához, mely maga is ellentét, maga is paradoxon, a legmagasabbrendű, de a költő számára egyszersmind a legempirikusabb is: szellem és anyag, Isten és teremtmény kettős-egyazon-lényegéhez. Azt, ami az inkarnáció, az Istenemberség, a passió és feltámadás örök eseménytörténetében már eleve csoda és elmét feszítő rejtély, ez a keresztény meggyőződésű poézis *benne látja* a világ minden rendű és rangú jelenségeiben. Hitbizonyossága (engedtessék meg nekünk itt és most e szóösszetétel) az abszolút létezőt, a versszövegekben sokszor megnevezetlen alanyként elrejtett és megvilágított isteni *jelenlétet* (lásd *Szárnyasoltár* című versét), amely Egy és Egyetemes, amely maga az üdvözítő lét, szembeállítja az esendő, öntetszelgő, lefokozott, inautentikus léttel (lásd például a *Mint a széllemez* című darabot), amely utóbbi a lényegefosztott sokféleség, szétforgácsolódás hamisan agyonszervezett, hierarchizált univerzuma lehetne, ha nem tartaná egybe csalhatatlanul a szigorú szeretet pillantása. Mert nem enyhe, langyos jóérzés, komfortos megbocsátás lengedez e költészet tartományai fölött: nagyon is erélyes, szenvedélyfűtötte, és a tisztaság, a lényegiség, nem pedig a feltűnősködés értelmében *szókimondó* ítéletmondatokkal találjuk szembe magunkat a *Fahíd* olvastán, mert Vasadi számára ilyen a szeretet: ítéletekkel ke-

gyelmez, méregetve és mérlegelve bocsát meg. Teszi *mindkettőt*. Méghozzá a világon belül, minden növény, állat, lélek, kerti szerszám, minden „kóbor szemparázs" *(Peremvidéken),* minden érzéki együttlét (kommunió) legbelsejében: mert ő *egy* marad a szétszóratásban, a megkülönböztetésben.

Keresztény költészet? Költészet, mely a keresztény igazságokat markánsul egyénített látás- és kifejezésmóddal éli át és sugározza tovább. Vallási lényege nem hittételek vagy lelkigyakorlatok megverselésében áll, hanem anyag, világ és nyelv iránti alázatában, bizodalmában saját költői énjének tántoríthatatlan kidolgozásában és továbbfejlesztésében, amaz én megmunkálásában, aki, íme, személyesen személytelen marad, mer lenni. Azért önmaga, hogy másé legyen. Azért önmaga, hogy megfigyelhessen, hírt adhasson, képviselhesse szellem és természet kétpólusú, végső soron mégis egységes közegét.

Újabb paradoxonnal azt mondhatnánk, hogy Vasadi minden egyes versével harcba száll azért a hitért, mely az övé, mely kitéphetetlenül benne él. Ezért is állhat közel hozzá Pascal híres mondata: „nem keresnél, ha már meg nem találtál volna", melyet bele is sző *Két mondat Pascalról* című versébe. Mégsem, illetőleg épp ezért, nem tekinthető istenkereső költőnek. A teremtmény forró istenségtapasztalása, idő és tér centrumbaforradása, lényeg és megjelenés, szó és tartalom remélt egysége inkább misztikus szemléleti módot sejtet, csakhogy, kell-e mondanunk, nem annyira az újplatonikus eredetű, a jelet, konkrétumot puszta eszközként az (isteni) lényegnek alárendelő típus hatását érezhetjük benne, hanem sokkal inkább az ókeresztény felfogását, a „misztérium-miszticizmusét", mely számára a jelben, a szóban, az eseményben közvetlenül tárul föl a jelzett dolog, a lényeg, a transzcendencia.

A döntés, választás mégis – líráról, műalkotásokról beszélünk! – az emberre van bízva. Rajta áll, hogy a bűn sodrásának, az utolérhetetlen lényt megölő „szörnyű szabadságnak" enged-e *(Sejtelem)* vagy elszánja magát a gyilkos ösztönök uralmát megdöntő „forradalomra" (uo.). Hogy lesüllyed, fölfelé tekint-e vagy eljut-e – amint három keményre kalapált, fényesre csiszolt vers, a *Lent*, *Fönt*, *Át* rejtett fejlődésvonala fölvillantja – az „át" igazságáig: amelyben, „Mielőtt fölfutna az ív, / oda ereszked[ik], hová / megérkezni akart." Ezt a vakmerő, fékezhetetlen lendületet tolmácsolják Boromisza Zsolt értő, ihletett grafikái is.

Tovább tódulnak felénk a képek, az élmények eruptív kitörései mit sem gyöngülnek, a vers egyszerre szabálytalan-megtöretett beszéd és megfegyelmezett, lezárt, strukturált forma. Vasadi folytatódó, nyughatatlan életműve úgy kapcsolódik a *Nyugat*-líra és nyomában az *Újhold* fémjelezte költészet bizonyos változataihoz, hogy némely avantgárd eredményeket is magába fogadva vallomásosság és tárgyiasság, emelkedettség és familiáris közbeszéd ritka – s feszült – összhangját valósítsa meg. Nem címkézhető a neoavantgárd, de a posztmodern jelzővel sem: ahhoz nagyobb a bizalma a nyelvben, nagyobb a formaigénye. Nem is elhatározottan szűkszavú ez a líra: elliptikus, gyors vágásokkal élő mondattechnikája ellenére is a bőség benyomá-

sát kelti. De, jóllehet metaforái gazdagon sokasodnak, s gyakran vizionárius képzeletet sejtetnek, mégsem túláradóan látomásos, hosszúénekekre emlékeztetően mitologikus az alkotásmódja. Vasadi nem fogadja el költészet és vers megkülönböztetését, vagyis az utóbbi lefokozását, avulttá minősítését, az antiverseket termelő „költészetet". Versre hangolt verseket ír, törvénytudóan és titkok ismeretében.

• *Életünk,* 29. évf., 1991/6, 566–568.

A HALLGATÁS MÉLTÓSÁGA

Jegyzetek Alfred de Vigny: A farkas halála *című verséről*
[1991]

Ha föl kellene sorolnunk, kiket ismerünk többé vagy kevésbé a francia romantikus költők közül, félő, még ma sem igen jutna eszünkbe Alfred de Vigny neve. Annak ellenére sem, hogy immár hozzáférhetőek olyan versei is *A francia romantika költői* című kötetben (megjelent 1989-ben), amelyeknek korábban legföljebb elavult fordításuk létezett. Vigny persze hazájában sem közismert, még kevésbé közkedvelt költő: de hát az igényesebb versolvasók azért nagy becsben tartják. Méltán: lírája a szónokiasabb s jóval termékenyebb Hugo vagy az érzelmesebb Lamartine, illetve Musset életművétől a töprengő és megérlelt gondolat súlyával különbözik. Érzékeny, sebezhető lélek volt, de valamiképpen zárt és zárkózott is, fájdalmát gőggel és páncélként viselte. Kevés verset írt, korántsem volt oly közlékeny természet, mint szerencsésebb, magabiztosabb, avagy olykor felületesebb pályatársai. Éppen az alább bemutatandó verssel, *A farkas halálá*val kapcsolatban írta egy levélben: „Mi minden van bennem, ami képtelen kiszakadni belőlem! Ha olyasfélét írok, mint *A farkas halála*, úgy érzem magam, mintha eret vágtak volna rajtam."

Mi is hát ez az „olyasféle" költemény? Talán érdemes még elöljáróban emlékeztetni arra, hogy Vigny ifjúkorától úgy fogta föl a verset, mint a (filozófiai, absztraháló) gondolat vehikulumát. A gondolat persze testet ölt, azaz narratív, történetmondó szerkezetbe helyezkedik; a történet anyaga főként a mítoszoknak, valamint a Bibliának egyetemes hagyománya. Az eseményközlést szentenciózus, gnomikus kijelentések kísérik, illetve követik. Vigny ezt a típust „poème" néven viszonylag önálló műfajváltozatként rögzítette. Ne higgyük azonban, hogy bölcselő lírai mondatai afféle ellentmondást nem tűrő dogmák, tételek: a könnyen lángra kapó és olykor kioktató szenvedélyű Hugótól eltérően Vigny a francia romantikában oly ritka kétkedés, megfontoltság és önfegyelem művésze volt. Ne essünk azért a fölfedezésnek abba a vég-

letébe sem, hogy Vignyt Hugo elébe soroljuk: az utóbbi hatalmas nyelvi bőségét, felcsigázott, olykor lidércnyomásos erejű képiségét, képzeletét ő bizony nélkülözi. Igazából parabolisztikus lírát írt, a példázatszerűségtől elválaszthatatlan allegorikus színezettel; márpedig a romantika (a modern vagy akár posztmodern ízlés, mely oly sok szempontból folytatója a romantikának) többnyire idegenkedik az allegóriától. (Tudjuk a leckét: Goethe–Lukács, allegória–szimbólum.) De hiszen teremthet magas esztétikai értéket az allegorikus alkotásmód is, mint erre korunkban Hans-Georg Gadamer figyelmeztetett. Különösen, ha a gondolat oly egyénített, s a bizonyítás szenvedélye oly fokra emelkedik, mint Vigny művészetében.

Vigny majd hétévnyi hallgatás (kulcsszavunkhoz értünk), legalábbis versalkotó szünet után, 1838-ban írta *A farkas halálá*t. Ezt a verset még nem is az exemplum, a példázat műfajnévvel jellemezhetnénk legmegfelelőbben; bármily különösen hangozzék is, az állatmese, az állattörténet, a fabula romantikus felújításával van dolgunk. Az ellenséges emberi világtól (a korcs szolgává vedlett másától, a kutyától – eszünkbe juthat e szembeállításról Petőfi híres ikerverse!) menekülő, az érintetlen természeti szabadságban élő perszonifikált farkas szájába – illetőleg haldokló pillantásába – adja a költő a tanulság, a tanítás szavait. Nyomasztó légkörű, némileg harci, háborús asszociációkat keltő vadászatleírás után következik a vers cél- és súlypontja; azaz előbb még egy közbeeső, előkészítő egység, majd harmadikként, áthelyezkedő, átképzelő (egyszersmind kivetítő) monológ a szenvedés, a szorongattatás, az élettől való búcsú *elviseléséről*. Mert ez az elviselés, elszenvedés a költemény gócpontja, tulajdonképpeni „témája". S a megoldás: „seul le silence est grand" – csak a csend nagy, a többi mind gyöngeség. A hallgatás a részvétlen emberek (és világrend, univerzum) ellen fordítható egyedüli fegyver. Fölbukkan majd később, már Vigny élete végén, *Az Olajfák hegyén* című vershez írott függelék-szakaszban: „s az Istenség örök csendjére megfelelni / méltón a bölcs fagyos elnémulása fog." Sorra utasítja el a „fenséges állat" (sublime animal!) az emberlét kínálta menedékeket, próbálkozásokat: a panaszt és az imádságot – hogy a sztoikus büszkeség révét mutassa célnak. Sokat írtak, vitatkoztak Vigny sztoicizmusáról. Tény az, hogy a természettől áthatott, a természettel harmóniában élő egyed önvédelmének, függetlenségének, önmaga-maradásának zálogát ő is a zokszavak és kibúvók nélküli sorstudatban, végzetviselésben látta, akár a sztoa mesterei – de koránt sem az „apátia" módján, s épp nem lemondva a cselekvésről („Folytasd eréllyel hosszú, nehéz napszámodat" – hogy egy „népnemzeties" ízű sor erejéig Zempléni Árpád fordítását idézzük). S érdemes figyelni arra is, hogy naplójában a sztoicizmusra való hivatkozások rendre az „honneur" (becsület, nemesi becsület) fogalmát vonják magukhoz. Ez a corneille-i, racine-i „honneur" kétségbevonhatatlanul klasszicista kötöttségű fogalom, mint ahogy Vigny egész formálásmódja is jó néhány klasszicista vonást rajzol költészetének romantikus arculatára. Önfegyelem, szűkszavú sorsfeltárás, arányos mondat- és verssorépítés, nem túlságosan színes stílus – ezek klasszicista tulajdonságoknak

tekinthetők, de a szenvedélyes magány, a pusztulással egyedül szembenéző hősiesség már ízig-vérig romantikus lélekről tanúskodik.

Arányról, fegyelemről szóltunk. Miattuk oly nehéz Vignyt fordítani: a magyar műfordítás kevésbé „szokta meg" a puritánul fogalmi, *mégis* sűrítetten költői dikciót. Választott versünk ráadásul hangváltásra is kényszeríti a fordítót: az első részt aprólékos részletezéssel, pontos tárgy- és eseménykövetéssel kell látnia és láttatnia, az utolsóban viszont az elvont bölcseleti sugalmú szavak, szentenciózusan közlő, általános érvényű mondatok megrendültségét kell tolmácsolnia. Három ismert magyar változat után egyáltalán nem lesz fölösleges megismerkednünk egy negyedikkel, a fiatal, mindenekelőtt a német nyelvű költészetben jártas Báthori Csabáéval.

A századfordulón megjelent egy francia költészeti antológia, ennek számára Zempléni Árpád, a korántsem jelentéktelen költő fordította le a művet. Az ember sajnálkozva ejti ki szövegéről a kegyetlen szót: elavult; annyi figyelemre méltó megoldás van benne, s annyira kiérzik belőle: a fordítónak személyes köze van a vershez. Illyés ismertebb fordítása érdemes, értékes munka: rácsodálkozhatunk magyaros nyelvi fordulataira, melyekkel valamennyi fordítása ékeskedik: „a léphetnék a lábban", a „legyűrte-eb", „a bátor országfutó". De talán egy csipetnyivel kevesebb kellene belőlük; másrészt bizony eléggé szabadon bánik metrikus tagolással, a jambikus sorvégekkel, ez a fegyelmezett, klasszicizáló Vignyhez megint csak nemigen illik. Komlós Aladárnak, az írói vénáját is bizonyító, magányos és keserű irodalomtörténésznek láthatólag élménye volt a vers: fordítása meg is állja a helyét, de kényszermegoldások és ritmikai pontatlanságok fölös számban szeplősítik. Ezek után örömmel üdvözölhetjük a versnek ezt az újabb megközelítését (minden fordítás csak közelítés az eredetihez), hátha még nyomatékosabban, s nagyobb műgonddal fogalmazza magyarrá Vigny egyszerre érzékeny és keserű, pátoszteli és keserűen puritán, irányzati szempontból pedig klasszicizálón romantikus hitvallását, amely a hallgatásával is ékesszóló elszenvedés, üldözöttség és meghalás méltóságára int.

• *Tekintet*, 4. évf., 1991/7, 103–105.

A NAGY ZÁRKÓZOTTAK

[1991]

(*Mallarmé és Valéry versei,* szerk. Szegzárdy-Csengery József, Európa, 1990)

Várva várt ajándékként vehették kézbe a modern francia költészet hívei Mallarmé és Valéry verseinek egy kötetbe foglalt kiadását. A Lyra Mundi-sorozat többszerzős gyűjteményei közül talán egyik sem állított még oly indokoltan párba kimagasló

lírikusokat, mint ez a válogatás: nemcsak azért, mert némileg leegyszerűsítő, de közkeletű jellemzéssel élve mester és tanítvány került így együvé, hanem azért is, mert lírájuk valóban rokon esztétikai, poétikai, irányzati sajátosságokat mutat, kettejük egymáshoz kapcsolódása hagyományt teremtett a francia költészetben.

Mégpedig nálunk sajnálatosan kevéssé ismert, fordított és feldolgozott hagyományt. Mallarmé hazai recepcióját irányzatának, a szimbolizmusnak három másik nagysága árnyékolta be: Baudelaire-t, Verlaine-t, Rimbaud-t hamarabb fedezték föl, s ihletésért, ösztönzésért is szívesebben fordultak hozzájuk a *Nyugat* nemzedékei. Mallarmé kicsit mindig a periférián maradt, bárha orfizmusa Hamvas Bélából lelkes (túllelkesült) hódolat hangjait csalta elő, s részben a magyar mester hatására is, Weöres Sándor sosem szűnt meg foglalkozni művészetével. Weöresnek (s Dobossy Lászlónak) köszönhető az 1964-ben megjelent, a mostani kiadásig egyetlen Mallarmé-kötet, de fájdalom, ez az imponáló teljesítmény mégis inkább növelte, mint oszlatta a homályt az életmű körül, minthogy az eredetitől merőben idegen ritmikai nehézkesség terhelte a fordításokat, s még értelmi félrefogások is szép számmal akadtak benne. Úgy rémlik, igazat adhatunk annak a véleménynek, mely szerint a zseniális magyar költő-fordító *Átváltozások* című saját szonettciklusában „mallarméibb" szövegeket alkotott, mint fordításaiban. Valéry költészetét pedig a 20. századi avantgárd irányzatok takarták el a szemünk elől, e műfajban önálló kötete egyáltalán nem jelent meg; csak egy-két költőnk, legkivált Somlyó György tért meg Valéry-olvasmányaiból értékes fordításokkal újra meg újra. (Nem szabad elfelejteni persze, hogy Kosztolányi már a *Charmes* megjelenésének évtizedében magyarrá alkotta annak alighanem legkiemelkedőbb versét, a *Tengerparti temető*t.)

Miért e tájékozatlanság? Nos igen, a két poézis nehezen megközelíthető, zárkózott költészet: az ihletet, a fölfakadó, érzelemteli vallomást mindenkor és aszketikusan értelmi kontroll alá helyező műgondja, műfegyelme, a kevesekhez, a beavatottakhoz szóló nyelvi, szellemi sűrűsége visszariaszthatta kissé az eleve romantikusabb magyar költészeti érdeklődést. Mindamellett máris ideje rámutatni néhány különbségre. Mert Valéry ugyan mindenképpen Mallarmétól tanulta, hogy „a Művészet a hamisság (értsd: a nem reális) birodalma; a művész csak akarat, erőfeszítés árán lehet művész"; Mallarmétól a sejtetés, a jelentések közti vibrálás, a személytelenné tett, az idealitásba emelt érzékelés, tapasztalat költői követelményét, a líranyelv lényegi eltérését a köznyelvtől, de még a prózától is; a költőutód mégis más jelenség. Más már azáltal is, hogy sokkal több prózát, elmélkedő-értekező prózát írt; de versei is (habár lírai œuvre-jét még hosszabb hallgatásokkal küzdve alkotta meg, mint Mallarmé, s számra sem írt sokkal többet) átláthatóbbak, áttetszőbbek, némelykor, magas értékfokon maradva is, hígabbak, mint a mesteréi. (Mallarmé költői fejlődésével mind rövidebb költeményeket írt, leginkább szonetteket, Valéry ellenben épp nagylélegzetű verseiben remekel.) S bizony megállapítható az is, hogy a századvég poétája mélyebben, nyugtalanítóbban, rejtélyesebben

szimbolikus, mint a *Charmes* költője, aki sokkal több allegorikus elemet csempész bele egyébként oly hermetikus verseibe. Bizony fontolóra veendő Babits értékelése *Az európai irodalom történeté*ben, bármily sommásnak, s igazából kissé méltánytalannak tűnjék is föl: „Talán hideg poézis ez, s Valéry nagyobb esszéíró, mint költő." Akárhogyan is, mindkettejük életműve az utóbbi mintegy ötnegyed évszázad francia költészetének legzárkózottabb megnyilatkozásai közé számít, illetőleg az ilyen típusú modern törekvéseknek nyit utat.

A kötet alapos, filológiailag gondos összeállítás; Mallarmé *Kockavetése* ugyan nem került bele, érthetően, hiszen nem is vers, de ragadjuk meg az alkalmat, hogy emlékeztessünk Tellér Gyula vakmerő és sikerült átültetésére, amely ugyancsak bővítette az utóbbi években Mallarmé-ismeretünket. E költő fordítása úgyszólván megvalósíthatatlan feladat: mondattana oly szövevényes árnyalatossággal képez le egy-egy eszmélkedési folyamatot, oly szabálytalan ívekben hajlik utána egy-egy követhetetlenül iramló asszociációnak (miközben nemhogy lazítaná, inkább megszigorítja a verstani tagolást, s a végsőkig csiszolja a rímeket), hogy a fordító léptennyomon kénytelen valósággal újraalkotni a verset, kitalálni vagy inkább megsejteni, kitapintani a kapcsolódásokat. Megszerethetjük újból korai, még Baudelaire nyomdokait követő verseit *(Az Azúr, Tengeri szél),* majd megismerhetjük nagyívű dramatikus költeményeit *(Heródiás, Egy faun délutánja),* végül beléphetünk későbbi szonettjeinek homályos, de váratlan fényeket villantó, legbelső szentélyébe. S új fordításokkal is meglep a kötet, többek között Lator László, Nemes Nagy Ágnes, Rába György, Somlyó György, Szegzárdy-Csengery József munkáival. Nem egy vers, örömünkre, több magyarításban is olvasható. Somlyó *Faun*ja, Rába *Heródiás*a és *Prózá*ja valódi remeklés (telitalálat például a legutóbbi „Hyperbole"-ját „Határtalan"-nal visszaadni), némelyik szófordulat azonban még a vadonatúj adaptációkban is félreértésnek rémlik: csak hát kitartó, lélegzetvételt sem hagyó, tévedhetetlen felcsigázottság kell ahhoz, hogy a fordító e sokszorosan egymásba ékelt, hiányos mondatokat magában tisztázza, majd tökéletes, hajszálpontos árnyjátékaikkal együtt magyarul visszaadja. Azaz megközelítse: a *Szent János éneke* csordultig telt, végtelenbe feszülő röpke hat és négy szótagos sorainak legföljebb ámulattal utána lehet fordulni más emberi nyelven, mint Mallarmé franciája. Nemigen értjük azonban, miért maradt el a kötetből az *Egy négernő…* kezdetű vers, s még inkább fájlaljuk két szonett hiányát: *A rövid életű üveg* s az *Egy csipkefüggöny elreped* kezdetűekét. (Utóbbiak Weöres magyarításai.) Bizony könnyebben nélkülöztük volna egyik-másik „tündérjátékot": de ezekkel már Valéryhez értünk.

Valéryhez, aki simább versbeszédével is éppen eléggé megdolgoztatja, de meg is jutalmazza mind fordítóját, mind olvasóját. Kevés híján a teljes lírai termést kapjuk: legföljebb azt sajnálhatjuk, hogy *Az ifjú Párka* nagy kompozíciójával nem küzdött meg még magyar fordító: igazi nyereség lenne, ha Somlyó György kiegészítené (irdatlan feladat!) itt is közzétett fordításrészletét. A korai versek után végre itt vannak a *Charmes*-

nak, Valéry egyetlen lényegi kötetének versei, két darab híján. Pazar fordításban olvasható a *Vázlat egy kígyóról* (Somlyó Gy.), ez az egyszerre keserű és átlelkesült, démonikus és játszi, majd a fenségesbe emelkedő költemény, s ugyancsak debütál magyarul *A Pythia,* Rába György ezer leleménnyel megoldott fordításában. S aligha kétséges, Valéry magnum opusa *A tengerparti temető*; kötetünk két remekbe szabott, de természetesen eltérő eszményű magyar változatban, Kosztolányiéban és Somlyóéban nyújtja át, hozzásegítve így a vers különböző értelmezéseihez olvasót, kutatót egyaránt.

A könyvet a szerkesztő kettős tanulmánya zárja. Látszik, hogy Szegzárdy-Csengerynek szívügye mindkét költő műve, hiszen irodalomtörténészi elhivatottsága mellett finom versérzékenysége is megmutatkozik minden mondatában: versérzékenysége, mely fordításaiban önállóan, „teljes jogon" is érvényesül. Kissé talán hiányolhatunk olyanfajta tárgyi, textológiai jegyzeteket, mint amilyenekkel ugyan e sorozat Eliot-kötete segítette meg az olvasót: de könnyen belátható, hogy az apparátust nem lehetett földuzzasztani.

„Elemzést társítani az önkívülettel", foglalja össze alkotói eszményét prózában Valéry; „világos túlpontos ésszel / verseid homálya vész el" – írta versben Mallarmé. Ez az egység, révületnek, sejtelemnek, illetve műgondnak és formafegyelemnek az egysége alkalmasint még mai magyar lírikusainknak is tanulságteli élményekkel szolgálhat.

• *Nagyvilág,* 36. évf., 1991/9, 1408–1410.

NEMES NAGY ÁGNES [NEKROLÓG]

1922–1991 [Magánbeszéd][1]

[1991]

„Íme, egy ember" – jelentette ki Napóleon Goethéről, találkozásuk után; és én már vagy százvalahányszor szerettem volna ezt elmondani Magáról, Ágnes, mintegy Magának címezve. Persze, csak harmadik személyben érvényes a mondat, tehát Maga csak mintegy véletlenül hallhatta volna meg, s talán föl se fogta volna. Ami nagy csoda: igazán kevés, elenyésző azon dolgok száma ebben az univerzumban, amiket Maga *valahogy* föl nem fogott. Viszont e tömör, szabatos méltatás lefordíthatatlanságára mindenképp rácsodálkozott volna. Mert én most Magára fordítom e mondatot, léte megszűntének másnapján, s elmélkedhetnék azon, találó-e Magá-

[1] Kéziratban fennmaradt cím.

ra csakugyan: elvégre az „homme" ember is, férfi is franciául. De itt és most, *magyarban* nincs szójáték a szavakkal. Maga nő volt – már épp úgy *volt,* mint Goethe *volt* ez meg az – költőnő, gondolkodó, irodalomszervező, de ezt most még hagyjuk; és nőként volt felsőfokon és esszenciálisan ember. Maga nem volt „második nem". Maga annyira ember, Ágnes – most megkímélem magam a létige múltjától –, hogy az már-már megszégyenítő. Melyikünk tud ennyire szintézis lenni, szintézise bizonyos előkelő antropológiai, esetleg fejlődéstörténeti tulajdonságoknak? Miképpen állta meg például, hogy feltűnő, szembeszökő erényeit, készségeit ennyire ne „viselje", ne alakítsa – önmagát alakította, belül, szinte titkon, lefogadom –, ne hirdesse, csak természetesen hordozza *különb*ségét, gyengéden és hallgatólagosan ugyanazt várva el a másiktól is? Az ember – nem az Ember, Ágnes, azt úgy tudom, nemigen szerette – például legyen önmaga, ne érkezzék túl korán vendégségbe, ne tagadja meg barátait, álljon ellen a gonosznak, ha kezdő költő, ne zúdítson kétszázhatvan költeményt idős példaképe elé, ha beérkezettként kamerák, mikrofonok elé ül, a kérdésekre válaszoljon, ne locsogjon, ha csacska a kérdés, mintegy kapásból igazítsa ki, ha mások is ülnek körülötte, hagyja szóhoz jutni őket, ne írjon terrorizált lapokba, ne írjon le valamelyest is nélkülözhető jelzőt, mentse meg üldözöttek életét, lehetőleg már huszonkét éves fiatallány-ifjúasszony korában, adjon enni a kérincsélő balkáni gerlének, fogadja el és tudja elveszíteni a létet – Úristen, milyen hamis tiráda! Azt hiszi, nem tudom, miért? Tartalmilag igaz minden, lehetne szaporítani is a szót a Maga értékeiről, amitől a hideg is kilelné, és különben is, torkomra forrasztaná a szót: „hagyjuk", ellentmondást nem tűrően, mert tudott ellentmondást nem tűrni is. A felszólító mód miatt hamis, mert általános normarendszerként írtam le, ami a Maga testére-lelkére volt szabva, ami a Magáé – igen: – volt. Vagy mégsem *annyira* hamis? Hiszen Maga, Ágnes, szinte anakronisztikusan, áldott legyen érte, bízott a normákban, a megkövetelhetőben, a teljesítményben, a mércék, a megítélés biztonságában. Csakhogy az egész, ez a Maga ember-mivolta, olyannyira eltanulhatatlan volt, annyi minden kellett hozzá, amiről Maga, szó ami szó, készséggel lemondott volna. Nem fogok találkozni már senkivel, aki a madártollat, az „öregedő férfitest" kiszolgáltatottságát, a kíméletes, mondhatni, diszkrét pletykát, a kémiai elemek rendszerét, a fáraószobrokat, a csontot és a pillantást, a gyerekeket és a halált úgy elfogadta volna, mint Maga. Minden a helyén van, azt hiszem, így gondolta.

*

Pedig örökösen fel volt háborodva. A szenvedés miatt, politika és biológia merényletei miatt. E miatt a szörnyűsége miatt is, hogy alig örülhetett *Újhold*juk föltámadásának, annak, hogy kilábaltak az agyonhallgatás, gyilkos elhallgattatás után a csupán fojtogató, figyelmet csak cseppenként adagoló elhanyagolásból, a szerveze-

tük már nem bírta. A történelmet nem lehet kivárni, az igazságtevő történelmet sem.

*

Magát most öltöztetik, bontogatják – pedig már a kórháztól is iszonyodott. Most pedig hagy csinálni magával mindent, mert az az elvetemült, tudatlanul szabályteljesítő lymphoma közbejött: minek adja oda Magát? Bocsásson meg: ez itt *anyakomplexus* – előzménnyel. És haláliszony: mely Magában is megvolt, Ágnes, csak nem beszélt róla, egészségesen sem, diszkrécióból. Mit tudom én. Azzal se lehetett kedvében járni, ha az ember arról áradozott, hitelt érdemlő források alapján, milyen szép volt valamikor.

*

Mivel bizonyára mindent eleve elfogadott, a tudatos emberi gonoszságon kívül, hát volt ideje érteni is mindenhez: szerintem mindenhez értett. A csergéhez, a fenyőfajtákhoz, a tudattalanhoz, a házmesternéni lelkületéhez, a „falevélszárakhoz", a férfi-nő kapcsolat törvényszerűségeihez, a tárgyakhoz, a történelemhez. Megint egy szükségképpen gyarló felsorolás. Maga a megszerkesztettséget szerette: ilyesmit ne várjon most tőlem. Úgyis hamisjáték folyik már közöttünk, olyan, amilyennek ez a retorikába hullott *megszólítás*, marcangoló aposztrofé esetlen egyenruhája csak.

*

S már igazán ideje volna kimondani, így, lélegzetfogyva, mihez értett „még": a költészethez. Ebben aztán semmi kétség. Utolsó percéig, stádiumáig, majdnem csalhatatlanul. Ízlése, judiciuma szorongató, biztonságos és nélkülözhetetlen volt. A tudatos költészet, írásmód volt az eszménye: nem az „intellektuális", amely jelzővel annyiszor elkezelték saját költészetét szorosabban és igényrendszerét általában. A „névtelent" nevezi meg, tűrhetetlen feszültség erőterében, „között": hát ezt becsülte legjobban a modern versben, s ezt valósította meg. Ezenkívül szerette Petőfi humorát, Apollinaire képzeletének szökdeléseit. S rengeteg minden egyebet. Úgy az irodalmat, de a valódit; minőségi irodalmat. Olvasóként, elemzőként, nem kötötte magát semmiféle irányzathoz: a dolog, az adott mű milyensége érdekelte, s ezt a milyenséget nem vezette le semmilyen kategoriális ideáltípusból.

*

Vannak emberek, mondotta, akik elmehetnek Szumátrára is, hótt unalmasan számolnak be az útról. Más meg lemegy a sarki közértbe, és csupa érdekeset tud mesélni utána. Maga, Ágnes, minduntalan, szakadatlanul érdekes volt. Megigézően beszélt, mert hangja, mondatai okosan voltak természetesek, mértékkel szenvedélyesek. Akár Iowából vagy Izraelből jött meg, vagy még utoljára Párizsból, London-

ból, akár a Böszörményi úton volt találkozása egy ritkaszép agárral. Szűkszavú, lefojtottan, fojtogatóan fegyelmezett költő, istenáldotta beszédkedvvel, jóízű kedélyességgel. No, ilyen se lesz egyhamar.

*

Még szerencse, hogy a nyolcvanas évek első felében annyi esszét írt… Mélyek és csillogóak. „Babits eggyel mindig többet gondol" – úgy emlékszem, az *Esti kérdés* utolsó sorából szűri le ezt: akkora könyvecskéket lehetne írni ez egyetlen megfigyelésből, mint a Maga *Hegyi költő*je.

*

Még szerencse, hogy saját magáról, saját lírikusi útjáról is beszélt: mások nemigen jeleskedtek e ritka erejű költészet jellemzésében. (Maroknyi kivétellel.) Hogy mi itten ez a tárgyilagos romantika, klasszicista modernség, ez az empirikus miszticizmus, a kivetítés és befogadás lombiknyi térbe szorított bősége, hogy mennyire az időre utalnak versei, noha térszerűek és határoltak és *körültekintőek* (a szó elsődleges értelmében): nemigen szól róla a fáma.

És szenvedett. Szenvedett a szeme,
szőlő-szeme a szemhéj-prés alatt,
a lélegzete szenvedett,
a szíve szenvedett, dobogott a ruhája,
és néma hangon szenvedett a szája,
csak csontjait lehetett hallani

Többek között ezektől a soraitól sem tudok szabadulni. Milyen jellemző (volt) Magára, Ágnes, hogy aggódott, hátha nem eléggé követhető e hosszabb vers *(Ház a hegyoldalon)* rejtett epikuma! Százszor is elmondta: nem akar „érthetetlen" lenni. Olyasféle igényt tanultam meg Magától, hogy a versben minden *viszonylat* legyen világos, minden kép, folyamat következetes: és akkor sértetlenül maradhatnak, lélegezhetnek a rejtélyek.

*

Két mondanivalóm van még (hangyabolyból két dolgozó): fáj nekem, hogy nem fordított még többet. Magának nem fájt, mert a műfordítás sokáig csak kényszermunka volt, saját műveit meg nem jelentethetvén. Mégis. A másik: csodálom, hogy szentimentalizmustól, indiszkréciótól mentesen tudott szeretni. Nem beszélt róla, kitartott benne.

*

„Az örök üdvösséget én / nem unnám": adta Ekhnátona szájába (ő már a Magáé. Hát igen: a Maga szorongó és szorongatott, ezer megpróbáltatástól gyötrött lénye *valahol* (azt hiszem, itt helye van e pongyola divatszónak) igencsak derűs volt: valósággal utópikus. Majd erről beszélünk még. Nem tudhatjuk, ugye? Elbúcsúzni sem tudtam Magától, de hát nem lehetett, Maga úgy akarta, s hála Istennek, hogy mindvégig volt akarata. Egyébként sem lehet elbúcsúzni, ha igazán búcsúra volna szükség. Minden, ami létező, létezett, folytatódik, aminek mérhető rezgésszáma volt, rezeg tovább: ugye ennyit, szerényen, kivonatolhatok a Maga hitéből, mely szintén diszkrét volt, tartózkodó, területen kívüli és föltehetően, kivehetően agnosztikus? Hitben, tudásban, morálban egyaránt önmaga – volt. Maguk – tudja, kik – hagyogatnak itt bennünket, most már felnőttnek kell lenni, szabadnak, oly szabadnak, mint „a bolond bogáncs a szélben, / vagy vad bozót között a vad". (Ez Babits.) Én mindenesetre nem így képzeltem. Egyébként, hogy mit képzelek, képzeltem, mit hordtam össze, mit sírtam el könnytelenül és mit dühöngtem itt, remélem fegyelmezetten, Magáról, valamint, hogy miképpen viselkedem eztán Magával szemben, Ágnes, *szinte* egyikünkre sem tartozik: nem csak Maga szakadt el, bennem is szakadtak inak, ízületek, csupa sebben meg zúzódásban hurcolhatom már csak tovább. Akárhogyan is: bármit írtam most s teszek ezután, az már kívül van a történeten, valamelyik senkiföldjén található.

• *Magyar Napló,* 3. évf., 1991. szeptember 6., 4–5.

KILÁTÁS EGY KISVILÁGBÓL

[1991]

(Csorba Győző: *A város oldalában,* Jelenkor, 1991)

Ne szépítsük a dolgot, Csorba Győzőnek nincs szüksége ilyesmire. *A város oldalában* nyers kötet, szeszélyesen kanyargó, olykor-olykor ismétlésekben topogó áttekintése életének: gyermekkori félelmek és cipőnélküliség, folyóiratszervezés és római anzixkártyák, irodalmi csapatok és csoportok torzsalkodásai közhatalmi meg politikai klikkekkel, zamatos esetek nőkről és férfiakról, pécsi utcák aprólékos azonosítgatása, *Faust*-fordítás ritmikai meg kiadásbeli bökkenőkkel, tiszteletdíjak, csínytevések meg a lét hiábavalónak érzett és kikutatandónak tudott csodái, kétely, kétely, kétely és szorgoskodás – mindez ott hemzseg e kötet lapjain, végighemzseg rajtunk egy kivételes hitelű költő csiszolatlan élőbeszédének hangján, Csuhai István emlékeztető, csomópontokat fölvillantó, segítőkész, elmés és mindenkor szerény

kérdéseire válaszolva, de végül is önmozgását követve: s mi, azaz én, nem bírom letenni e könyvet, csak elodázhatatlan szükségleteket tudok le, hogy aztán visszaléphessek ennek az életnek a nyüzsgésébe, ennek az embernek az olykor szinte csak odavetett megjegyzésekből kiérezhető, már-már hányaveti bölcsességébe. Remekmű ez a beszédkötet, ez az elcsevegett krónika; vagy maradjunk annyiban: szerintem remek könyv.

Először is: párja nincs, pótolhatatlan. S tudom, most ketté kellene választanom az emlékezések objektív dokumentáris hozadékát, illetőleg a költői szemlélet, az önvallomás, énközlés tömbjeit, rétegeit. No de nem boldogulok vele. Itt nekem a *Janus Pannonius Társaság,* a *Sorsunk,* a *Dunántúl,* a *Jelenkor* története és zegzugos, olykor csöppet, akkor is ízlésesen kompromittáló műhelytitkai, Esztergár Lajos és Lovász Pál, Tüskés meg Szederkényi, de még a pályatársak, Végh György, Weöres vagy Takáts Gyula is Csorba Győző kibékítő és kiegyensúlyozott, kaján és tárgyilagos, csip-csup részleteket soroló és mellbevágóan lényegi előadásában jelennek meg: reá vonatkoztatva. Pedig ezt ő nem így akarta, ha nem tévedek. Nem akart ő előtérbe nyomulni életrajzában, önmagát kibontani, csak hát kérdezik: ő pedig felel. Nem is nyomul előtérbe, nem is pózol, a póz az egyetlen magatartásforma talán, amihez sohasem értett, ki sem próbálta; de éppen ez a rekonstruáló becsületesség, ez a kortörténeti letéteményesség-tudat, számadói felelősségérzet és tárgyilagosság ragad meg, üdít fel. Nagyon friss levegő árad Csorba Győző emlékeiből.

Hogy is van ez? Keserű és kétkedő alkat, ennek megfelelő világkép vagy inkább világképkeresés, amint arról a valóban vallomásos erőre kapó zárófejezetből értesülhetünk – ha még nem tudnánk –, s ez az ember mégis valahogy nyugodtan élte le az életét, viselte el a század Pécsre és az irodalmi életformára lebontott megpróbáltatás-mennyiségét. Mi volt előbb? A létbiztonság (hamisítatlan nyomorban is), vagyis a létben való *valamelyes* otthonosság, a hánykolódás és hányattatás eredendő megértése, vagy pedig a csalódások, horzsolódások okozta jóvátehetetlen sebzettség? Miféle „fejlődésregény" ez?

Lehet, hogy a dolgok, tények, adottságok egyszerűbbek, s főként: egyidejűek. Csorba Győző édesapja ezermester volt: címfestésen kívül a cipőtalp lesimításához, a fényképezéshez, a rajzoláshoz értett. A költő pedig tényszerű önérzettel meséli el, mi mindent végzett, végez el házban, ház körül. Szereti az anyagot – ahogy kritikanyelven mondani szokás. Érti a mesterséget: a versírás is mesterség neki, nem hiába tanult görögül, az a *techné,* mindennap írt verset, legalább néhány sort, erről is szól ugyebár egy latin szállóige, szóval ős- vagy órégi és hipermodern egyszerre. Ezt ugyan mindig tudtam róla, de hát más realisztikusan és mindennapian megtudni tőle első kézből. Itt most otromba szójátékot és célzást engedek meg magamnak, vele szemben, aki nemigen tör stílust, és még kevésbé szokott célozgatni: mentségem az, hogy nem vagyok kibic e tárgykörben, indokolt a keserűség, indokolt a példakeresés. Csorba Győző részletesen beszél arról, hogy egyik keze hiányzik, mindigtől

fogva, s ez kiskorában zavarta (később is biztosan), de hát így van. Nem lett félszegebb, sem agresszívebb tőle: nem kompenzált, nem menekült szélsőséges viselkedésmódokba.

Én ezt a kompenzálás, erősítés és licitálás nélküli életvezetést – mi tagadás – bámulva irigylem. Tisztában vagyok vele, hogy zaklatott mérséklete, kényes egyensúlya, érzékeny tömbszerűsége csakis az övé. Tanulni lehet valakitől, eltanulni a személyeset viszont reménytelen. Szó ami szó, önelbeszélőnk hivatkozhatott volna egyre s másra, egykor arcpirító gyermeki szegénységre, máskor, akár napjainkban is, meg nem alkuvó önhűségre, függetlenségre, pártidegenségre, a pécsi irodalmi élet többszörös életmentőjének szerepére, és így tovább. Nem hivatkozott, nem hivatkozik. Miként lírájában, úgy elmesélt, felhalmozott önéletrajzában is az *understatement* művésze, sőt még ki is tér rá, mikor, miként adta meg a császárnak, ami a császáré: apró-cseprő engedményekben csupán, mert sokszor igénytelen vagy figyelmetlen volt a császár, s fontos az irodalom. S még fontosabb – igen, még fontosabb – az élet, a „csapat" élete. Nem kiáltja ki magát hősnek, másoknál különbnek: nem tart számot a próféta szerepére. Ő figyelt és vigyázott.

Vitathatatlanul közrejátszik az elbeszélt élet nehezen megfogható „kiegyensúlyozottságában" a pannon színtér – hogy is mondjuk? – emberségessége, a személyes viszonyok türelme és a megegyezésre való hangoltsága. A *Sorsunk* gárdáján belüli viták, a közigazgatással, a hivatallal folytatott pörpatvarok, de még az ostrom veszélye és a bolsevik zsarnokság is megjuhászodott valamelyest a pécsi miliőben. Itt, ebben könnyen lehet, hogy tévedek, túlzok: fővárosi késhegyig menő és vért kívánó dzsungelharcokhoz képest legalábbis jól – jobban – temperáltnak, átláthatóbbnak tűnik az a kisvilág, amelyben Csorba Győzőék mozogtak. Persze ez a megértőbb szellem – ha létezett – az ő művük is, s nem csupán hagyományozott vagy klimatológiai törvényszerűség.

Egyébként az is imponál nekem Csorba Győzőben, hogy nem költőként viselkedik, nem költőként „nyilatkozik meg", s közben tudom, hogy abszolút költő. Például a méltán kinagyított és részletezett római útnak, a szemében oly vonzó „olaszosság" kitanulásának egy ízben igencsak praktikusan vette hasznát. A római szemétdombok valóságos kincsesbányák, figyelte meg nevezetes és a magyar költők színe-javával közös 1947-es útján; s íme, húsz évvel később, megfelelő borotvazsinór híján a Via Giulia egy adott szemétkupacában talált is használható drótot. Megfigyel és eligazodik ez az ember, feltalálja magát: költőben – elvárások, tekintélyelvek és mentségek alapján – ritkaság az ilyesmi.

Amilyen kendőzetlenül és keresetlenül vállalja azonban, milyen jól eligazodik szorult mindennapi helyzetekben, éppúgy nyíltan számot ad arról, miben nem igazodik el. Mindössze csak létünk végső kérdéseiben, élet és halál miértjeiben nem. Márpedig ezek töltik ki, emésztik agyát és idegzetét, vagyis; ami Csorba Győző horizontját illeti, az éppen nem kisvilági, nem tájegységhez kötött, nem kis- vagy

nagyvárosias. Itt azonban már-már költészeténél tartunk, s arról most nem lehet elég szavunk. Engem – vissza az egyes számhoz – mindenesetre az utolsó, hívő hitetlenséget lemeztelenítő végső fejezet görcsösen visszatérő mondata kapott meg legjobban: „nem tudom". A testi-lelki megrendültségig fokozódó értelemkeresés, s a válaszok bátor kétségbevonása. Nincs segítség: „nem született hülyének (vegetálón közönyösnek)", s nem vált „rendíthetetlen hívővé" sem. „Én nem tudok zöldágra vergődni itt sehol." Most hát én azt hiszem, ezért kellettek a versek, a Csorba Győző-i karcos műgond, gondterhes irónia versei, s ezért kellenek – mint most megtudom – az órák szanaszét a lakásában, mintegy harminc óra: hogy futólag, olykor, vagyis alaposan és mindig „fülöncsípje" velük a tagolatlant.

• *Magyar Napló,* 3. évf., 1991. november 15., 10–11.

PILINSZKY JÁNOS KÖLTŐ NOVEMBER 27-ÉN LENNE 70 ÉVES

[1991]

Hihetetlen és elfogadhatatlan kényszer, már-már botrány számomra, hogy mint irodalomtörténeti alakról, egy életmű múltbeli megalkotójáról kell írnom róla; hogy őt már az emlékezés illeti meg: hetvenéves lenne, s tíz évvel ezelőtt halt meg. Nincs az övénél áthatóbb jelenlét az utóbbi évtizedek magyar nyelvű költészetében; nem tudnék költő-személyiséget mondani, aki életbevágóbb, újra meg újra sajgóbb és fölemelőbb költészetet teremtett.

Micsoda kategorikus, végletes kijelentések! Nem tehetek róla, nem tehetek másként. *Számomra ő ez*, arányíthatatlan és besorolhatatlan költészet és jelenlét, akihez, amelyhez csak abszolút kijelentések illenek. Bizonyos veszélyek leselkednek persze az effajta, jó lelkiismerettel bevallott és vállalt szubjektivitásra is. Először is az, hogy nem is olyan szubjektív tény, jelenség Pilinszky megbűvölt szeretete, a tőle való, egzisztenciálisan elfogult érintettség: tudjuk, élete végső szakaszában (mennyire nem számított „végsőnek" akkor ez a periódus) mindenünnen lelkes hívei támadtak, s a lényének szóló áhítat töretlen ma is. Ennél fogva az ember kénytelen hangot adni egy bensőségnek, egy titkos és talán titkolnivaló szenvedélynek, rögeszmének, melyben valójában ezrekkel és tízezrekkel osztozik. Magánkultuszunkat bizony kényelmetlen vállalni egy közkultusz nevében és ellenére egyszerre. Azután a Pilinszkyről való beszédben hol az igaz ismeret, hol a tétova utánzás módján visszhangozik a költő (elmélkedő) saját beszéde. Magam is leírtam a „botrány" szót már

az első mondatomban, holott ennek szinte védett szónak kellene lennie egy *bizonyos értelemben*: ahogy ő a „század botrányát" emlegette, abban legsajátabb költői ereje érvényesült, a közönségesebb, kisebb intenzitású szavak megtelítésének, fölfokozásának a torokszorító technikája, mellyel oly sokszor s oly tévedhetetlenül élt. S újra kelepcébe buktam: magam, aki elszánt rosszallással fogadom a tárgyalt író, költő szóhasználatát, fogalomkészletét, stíluseljárásait átvevő kritika- vagy irodalomtörténet-írást, érzem, hogy *az* a szó, s még jó néhány másik, melyet róla mondunk, csak Pilinszky szava lehet. Öntükröző világgal állok/állunk szemben, illetve ilyen világba léptünk/lépünk be, ha olvassuk; nincs kitérés.

Töredéknél is töredékebb megjegyzések sorakoznak itt e nemcsak-költő költészetéről. (Öntudatlan minta: „hazátlanabb az én szavam a szónál" – *Apokrif*. Egy pillanatra sem szabad belebódulnunk azért önnön utánzásainkba, s azt képzelni, hogy ezek a visszacsengések akárcsak meg is közelítik az *eredetit*, az övét.) Ha már itt tartunk: mit jelentsen az, hogy nemcsak-költő? Megint az előbbihez hasonló zavaró áthallás, igaznak és kétségesnek vagy félreértelmezhetőnek a vegyüléke. Hiszen a Pilinszkyt körülölelő áhítat a kultusz nemegyszer tisztázatlan hevületében már-már megfeledkezni látszik arról, hogy tárgya (középpontja) csak költészete által az, ami, aki, a költészet pedig nem érzelmekből, hanem szavakból áll (közvetlenül), esztétikai tény, szervezet, melynek sajátszerű titkai és szabályai vannak. S az a fojtogatóan koncentrált, szűkszavú költő oly félreismerhetetlen poétikát teremtett, melyben, mondjuk, a szóösszetételében egyberántott metafora legalább akkora súllyal esik a latba, mint a sugallat, a jelentés: a végső ínség, a szenvedés vagy az üdvözülés létállapotai. Helyesebben mondva: ha nem azokkal a szavakkal, azzal a dikcióval, azzal a hanghordozással *közölne*, nem azt közölné, ami már mindennapi kenyerünk, nélkülözhetetlen keserű falatunk. Vagyis: gyanakvással szemlélem a költő költészetéről megfeledkező Pilinszky-rajongás megnyilvánulásait, mely egyébként a művész nyilatkozataira, prózai vallomásaira, élményeire szívesebben is hivatkozik, mint verseire.

Csak hát mindeme relikviák kevesebbet vagy mondjuk, mást jelentenének a versek, a *Harmadnapon* vagy a *Szálkák* verseinek fedezete nélkül. Mégis, ki tagadná, különösen, ha egy-egy kegyelmi pillanatban találkozhatott is vele, hogy Pilinszky több, mint költő? Az imént is azért voltam kénytelen lényét, jelenlétét emlegetni, mert *egész valója* volt lényeges, életre szólóan szuggesztív, összemérhetetlen. A földön és sárban tipródó, szenvedő és vigasztaló szentség megtestesülése volt (volt?), nem az emelkedettség, hanem a minden esendőséget a teremtő-teremtmény viszony tengelyébe állító részvét erejével. S hogy külső, látszólagos gyámoltalanságából micsoda erőt fejlesztett a roppant intenzitású költői *megfigyelés* és *elhelyezés*, arra hadd idézzem Nemes Nagy Ágnes néhány szavát: „»egy ilyen leíráshoz« […] Kell mindenekelőtt az ő szél-emelte soványságának vadállati ereje, mert erős volt, természetesen, keskenyen erőszakos, mint a lézersugár."

Teremtő és teremtmény, Isten és ember viszonylatába, tehát függőleges irányú összefüggésbe helyezte el megfigyeléseit Pilinszky János: mint Radnóti Sándor megállapítja, nála minden a végső kérdésekre vonatkozik. Akár ártatlan, akár bűnös a kreatúra, mindenképp kiszolgáltatott a kegyelemnek vagy éppen Isten hallgatásának, távolmaradásának. Az utóbbi – tragikusabb – létállapot hatja át költészetének első két nagy korszakát: a *Trapéz és korlát*, valamint a *Harmadnapon* című kötetek darabjait. A hatvanas évek majdnem teljes hallgatása után, melyből azért született néhány megrendítő, végsőkig redukált, szinte csak atomizált jelzésekkel dolgozó vers, a *Szálkák*ban, majd a *Végkifejlet*ben beérik ama némaság-közeli évtized nagy olvasmányélménye, Dosztojevszkij mellett a költő legfőbb vezércsillagának, Simone Weilnek a hatása. Oldódik a görcs, megszaporodnak a versek, új fázis kezdődik életművében, amely periódus némiképp más olvasásmódot kíván, mint a *Harmadnapon* versei.

Az első évtized, a nagyjából 1945–1955 közötti lírai teljesítmény lélegzetelállító. A szó legszorosabb értelmében az: zilálva, levegő után kapkodva követhetjük csak a versek fokozhatatlanul sűrített, szeretetet árasztóan is kérlelhetetlen, egyszerre felrázó, megdöbbentő és ősidőktől fogva evidensnek rémlő képeit, halált megvető végigmondását, megrázó kifejtését. Az alapélmény a végső ínség, megalázottság, pusztulás, az egyén személytelenné alacsonyítása, az emberlét kegyetlen idegensége a teremtett világban, s ettől elválaszthatatlanul a mindennapi, kisszerű tények, tárgyak fojtogató és fölemelő metamorfózisa, melyben végső mentséggé és menedékké lényegülnek át. A könyörtelen alkalom, díszlet, jelenetháttér a megsemmisítő táborokat megtermő szörnyhatalom, szörnyháború, ama második világháború, melynek áldozataiban Pilinszky világlátása alapképletére ismert. Micsoda versek: *Harbach 1944, Francia fogoly*; a részvétnél sokszorosan forróbb *együttlét* a szenvedővel, a halálba hurcoltakkal, passiójuk mégis lidércnyomásos, részletező pontossággal való előadása. A *Harmadnapon* legfőbb vonulata még magasabban húzódik: a *Senkiföldjén*, az *Aranykori töredék*, s mindenek felett az *Apokrif* a névtelen létező pőre és segélytelen panaszát és elviselhetetlen, tragikus, önkívületi örömét egyszerre, egymást váltva hangszereli meg. Az utolsónak említett vers hatalmas lélegzetvételről, az alvajáró biztonságával teljesedő, egyszerre perzselően intim és magasztosan prófétai beszédéről idézzük Németh G. Béla jellemzését: „Nyomorúságos napi tapasztalat ível át örök, eksztatikus élményekhez, animális szorongású, ősvilági jelképek tragikus magasztosságú szimbólumokhoz, liturgikus, ünnepi gesztuskincs szegényházi, kórházi, fegyházi mozdulatokhoz, mitologikus világlátás laboratóriumi képvilágához […].” S mellette a *Négysoros* atommagsűrítménye, a *Félmúlt* talányos misztikája.

„A világvégi üres kutyaólban / aranykori és ugyanaz a nyár” – írja az *Aranykori töredék*ben. Pilinszky világképének legmélyebb kereszténysége talán a végletek, mélység és magasság, bűn és megigazulás, lélek és nehézkedés, üdvözítő jelenlét és

hideglelős, anyagba tapadt borzalom szétfeszítéséből, polarizálásából és egybejátszatásából, összeforrasztásából fakad, mégpedig úgy, hogy a két egyetemes *tény*, kibékíthetetlen különneműség és kikerülhetetlen azonosítás egyazon pillantás, teremtő aktus műve. Pilinszkynél minden, még a folyamat is egyidejű.

*

Ő maga nem nevezte magát katolikus költőnek. Hite mindazonáltal művének minden ízületét, verőerét, sejtjét bejárta, áthatja. Prózában számtalanszor hangot adott ennek a hitnek, tételesebben, mint verseiben, semmikor sem simítva el azonban e hit drámaiságát. Mégis: utolsó, úgynevezett termékeny korszakában a kegyelem láthatóbb jótéteményeit élvezhette. Bizonyos lappangó vita folyik a kései költészet megítéléséről, a *Harmadnapon-* illetve a *Szálkák*-típusú líra elsőbbségéről. Ne homályosítsuk el egyiket sem a másikkal: a két pályaszakasz egymástól eltérő karakterisztikáját egy és ugyanazon nagy líra móduszaiként érdemes felfognunk. Mégis, mivel a hangváltás jelentős, az ízlésen alapuló, választó vonzódás, sőt, bizonyos fokú esztétikai súlypontozás létjogosultságát is el kell ismernünk. Magam úgy gondolnám, a negyvenes évek második felének és az ötveneseknek a lírája a megalapozó értékkomplexum, a pilinszky-i alaphang, mely a *Szálkák*ban és a *Végkifejlet*ben, némi tematikus s főleg előadásbeli újításokkal *modulál*.

*

Két elháríthatatlan idézet csupán jelzésként, nem annak, amit mondunk, hanem valami meghatározhatatlannak:

Ismeritek az évek vonulását,
az évekét a gyűrött földeken?
És értitek a mulandóság ráncát,
ismeritek törődött kézfejem?
És tudjátok nevét az árvaságnak?
És tudjátok, miféle fájdalom
tapossa itt az örökös sötétet
hasadt patákon, hártyás lábakon?
(Apokrif)

Összeomlásunk mindent befalaz
egy pillanatra és örökre.
A vánkos keményebb lesz, mint a szikla
és testünk szemétdombnál súlyosabb.
(Omega)

Egy magabiztosnak látszó, ám tétova tétel: legtökéletesebb megvalósulásában a művészet több, mint művészet. Felfokozott és sűrített leglényegében a költészet mint tökéletes irodalom messze túl van az irodalmon.

[Kiadatlan, töredékes]

AZ ELÉGEDETLENSÉG KLASSZICIZMUSA

[1992]

(Baudelaire: *A Rossz virágai*, ford. Tornai József, Tevan, 1991)

Ünnepélyes és szorongató pillanat új fordítást kézbe venni. Egy nagy, hírneves, tananyagban is szereplő s titkos élményeinktől is áthatott, véráramunkba besodródott idegen mű új textusával, tehát egy másféle szöveggel találkozni. Már nem olyan, mint volt. Ilyenkor érzi meg az ún. naiv olvasó is – ha van ilyen, ő még sebezhetőbb –, hogy idegen nyelvből fordított olvasmányaink bizonyos fikciók szövegeikben, nyelvi szerkezetükben is: lehetnének *másképp*. A költői – verses – műalkotások persze különösen. Valamely korszakstílusban, ízlésváltozatban, nyelvi szokásjogban inkarnálódott egy klasszikus mű, most, azaz mindmegannyi újabb fordítás létrejöttekor, hirtelen eltűnik előlünk, majd újra testet ölt; káprázó szemünk azonban ismét csak egy időhöz, térhez kötött jelenléttel találkozik: próteuszi alakváltozattal inkább, mintsem parúsziával.

Az utóbbi tizenegynéhány évben áldásosan szentségtörő buzgalommal fordították újra többen a világirodalom mintaműveit, mintaszerűnek elfogadott magyar adaptációk után. Új *Antigoné*val, új *Aeneis*szel, új *Lear király*al, új *Anyegin*nel kell számolnunk, a lírai költészetben pedig még tágasabb mezőkön csatangolnak újrafölfedezőink. Baudelaire lírai életművének nekigyürkőzni azonban, ez már munka és szenvedély a javából, aszkézis és öntudat szerencsés ötvözete. S véghezvinni az önkéntes feladatot, a teljes *Les Fleurs du Mal*t lefordítani: mindenképp tiszteletet parancsol. Alkalmat ad Tornai József teljesítménye azok előtti főhajtásra is, akik a nagy hármas óta magyarították Baudelaire verseit: Illyésre, Kálnokyra, Rábára, Somlyóra gondolok. Ami történt, annak meg kellett történnie, a szellem történetében pedig ez a történelemben veszélyes axióma még csak emberéleteket sem követel: valahogy legalábbis sejtenivaló jó ideje, hogy Baudelaire-t újrafordítani – necesse est. Rónay György is érezhette e szükségességet a Babits-, Tóth Árpád-, Szabó Lőrinc-fordítások vázlatos és briliáns elemzésével; őrá azért is hivatkozom, nehogy bárki felségsértésnek tekintse a nagyok *utáni* korrekciót: Rónaytól aligha kell félteni a nagy nyugatosokat.

Tehát Baudelaire. Mint a nagy költőkről általában, mindent tudunk róla, és semmit. Talán többet tudunk külsőségeiről a kelleténél, kevesebbet a keresett különcség mély, meghasonlott, tragikus benső fedezetéről. Többet emlegetjük szimbolista, preszimbolista, hellyel-közzel még allegorikusan *kiegyensúlyozott* költeményeit, mint fogcsikorgató gyónásait, kíméletlen panaszdalait, ítélkező egzisztenciálszatíráit. Még hogy ítélkező? De mennyire. Ő, akit elítéltek, megítéltettek, sokkal szigorúbb bírót, ügyészt hordott önmagában, mint valamennyi erkölcscsősz ellenfele; amiből az is következik, hog nagyobb, közelibb hatalomtól kellett tartania, mint szabadszerelmes, libertinus rajongóinak, akik éppúgy félreértették. Sátánizmusa aligha egyéb, mint – janzenizmussal színezett – valódi katolikum, a végsőkig meggondolt, megszenvedett fajtából, amely persze csakis *egyedi* lehet. Baudelaire arra született – nemhiába érezte végzetének (lásd *Az önkínzó* című verset, leírhatatlan görög címmel), hogy amit egy radikális világkép – az Ótestamentumból kibomló kereszténység – elterjedése és intézményesedése következményeképpen megszelídített, elosztogatott, hasznos és használható életszabályokba darabolt szét: azt húsában, vérében, eszméletében örökös, feszült, kibékíthetetlen ellentétekben létező lényegként élje át, pillanatonként a „vagy-vagy" létállapotában. Esküdt ellensége volt a hasznosságnak, és megvetette a tömeget, pontosabban a tömegességet, a nyájszellemet: tagadta korának pozitivista (és romantikus) haladáshitét, mindenfajta fejlődés alanyának és színterének egyes-egyedül az egyént állítva. Még kettő is sok neki: „Az emberi szív… *kettő* akar lenni [Pedig] a dicsőség: megmaradni *egynek*", vallja a *Meztelen szivem* vallomástöredékeiben. (Micsoda gondolati, vagyis vívódástól, kérdésektől sűrű atmoszférában haladhat e szellemi napló olvasója!) Elszámoltató és választó költészet a Baudelaire-é, lankadatlan, „éjféli számvetés", s mint e vers egyik kulcsszava fölfedi: élességében is menthetetlenül ironikus, mivel nem lehet válaszolni, nem vagyunk méltók a válaszadásra. Hiába, e számos szalonképtelen érzést és körülményt megverselő költő hitt az eredendő bűnben, persze a maga egyéni módján, mint ami *folyvást* történik. Nem ismert, nem is keresett kibúvót: „a dandynek [értsd, bármi furcsa, a tudatos, bátor, nem egyezkedő elmének] tükör előtt kéne élnie is, aludnia is." Érthető, hogy a *tükör* egyik főmotívuma költészetének, mint a kikerülhetetlen reflexió tárgyi megfelelője; mert „[m]ikor a szív önmaga tükre, / a páros komor, tiszta kép […]", mely „a Rossz végleges tudatá"-ba kényszeríti a töprengő ösztönlényt, az embert.

Hiszen mi is a bűn, a „Rossz", a *„mal"*? Az (most vétkes leegyszerűsítés következik), hogy töprengő teremtmények vagyunk, akik Isten felé, az ideál felé törekszenek, de ösztönből (testből) vagyunk formálva, mondhatni, inkább *egymás* s a „buta anyag" képére és hasonlatosságára, mint Istenére, vagyis a Démon „messzire ragad[hat] Isten szeme elől" *(A pusztítás)*; a teremtés tehát „nem volt-e Isten bukása?" – kérdezi gnosztikus felhangokkal Baudelaire. Akár az ideálban hisszük tévesen magunkat, akár a bűnben kényelmesedünk el, mindenképp egzisztenciális végveszélyben vagyunk. Pascali helyzet, pascali perspektíva: „… addig nem szabad aludni", „addig"

csak könyörtelenül, öngyötrően szembenézni szabad, szorongással telítődni, s nem felejtéssel (Pascal: „szórakozás") *tölteni* a másodperceket, az életidőt.

Baudelaire azért olyan nagy költő, a mindenkori legnagyobbak egyike, s nem csupán egyik-másik irányzat bajnoka, vagy éppen átmenet két irányzat között, mert gondolatot, szemléletet, világmegismerést is alkotott, nem csupán poétikát, stílust, képhasználatot újított: amely természetes kettősség igazából még csodálatos francia szimbolista utódairól is kevéssé mondható el. És persze úgy újított, hogy több hagyományt is beépített költészetébe, a legkülönösebb, legizgalmasabb költői többszólamúságot teremtve meg.

Nem csoda, hogy fordítóink újra meg újra fénykörébe szédülnek, de az sem, hogy visszariadnak tőle. Tornai Józsefet először a karakterbeli, a szemléletbeli különbözőség vonzerejével ragadta meg, mint tanulmányértékű bevezetőjében mondja. Majd mindinkább hatása alá került gyötrött, meghasonlott, a 20. századi történelmet előlegező illúziótlanságának. Fordítása vitathatatlanul hívebb – hogy könnyelműen mindjárt a hűség oly képlékeny kritériumát említsük – a *Les Fleurs du Mal* fogalmiságához, mint elődeié, s ez nem csekély nyereség. Tornainál lelkifurdalást, örvényt, szorongást, vezeklést olvasunk azon helyeken, ahol a nagy hármas a hangsúlyozottan filozófiai, etikai szóhasználatot hangulatibb, festőibb, mondjuk, szecessziósabb változatokra cserélte. A „romlás" helyébe állított – visszaállított – „rossz"-szal is hajlamos vagyok megbékélni. A Tevan kiadónál gazdára lelt Tornaiféle Baudelaire-nek van egy eleve behozhatatlan előnye: egyvalaki hangján szól, nem válik szét három – vagy több – szólamra. Megbecsülendő erénye egyébként költő-fordítónknak az évtizedeken át magára vett formafegyelem: hiszen oly más az ő oldott, sámánénekszerű, érzéki *szabad*verse, mint Baudelaire francia mondattanon és klasszicizmuson iskolázott, irgalmatlan verbális aszkézise (igenis, aszkézise!), szerkezettartó puritánsága. Szemben Lawrence-fordításaival, itt Tornai nem lehetett istenigazából elemében, nem engedhette el magát.

S nem is igen tette. Olvassuk el *A fájdalom alkímiáj*át, *A balszerencsé*t, az *Egy dög* zárószakaszát, *Az utazás* nem egy strófáját: feszesen tartanak az eresztékek, erős és egyensúlyos a dikció. Képes követni a váratlan hangváltozásokat is, ráérez és ráéreztet a ciklusok ívére, nem keni el a nyers naturalisztikus képeket, s groteszk iránti érzéke segítségére van abban, hogy Baudelaire mindig intenzíven, mondhatni erőszakosan *jelen lévő*, egyszerre alakuló és végső soron mozdulatlan helyzeteit, jeleneteit, melyekben pátosz és irónia szűk térbe zárva torlódik össze, végigtáncoltassa a kötélen magyarul is. „A tompa barmot is irígylem már azért…" *(De profundis clamavil)*; [A lelkifurdalást] úgy tápláljuk, ahogy hulla a kukacát / s mint hernyóit a tölgyfa *(A helyrehozhatatlan):* elég néhány ilyen sort olvasnunk, s máris főt hajtunk: a fordító megdolgozott költőjéért.

Minden költő-fordítónak megvannak a korlátai is: ez természetes. Tudomásul kell vennünk, hogy Baudelaire (kivételesen) játékosabb, eredendően muzikális fo-

gantatású verseiért ezen túl is *A romlás virágai*t kell föllapoznunk: az *Útrahívás* vagy az *Egy vöröshajú kolduslány*hoz itt alacsonyabban száll, mint Szabó Lőrinc vagy Tóth Árpád friss ötleteinek szelében. Jelentéstani félreértés – nem oly ritka dolog vadonatúj fordításokban sem! – csak elvétve szeplősíti Tornai munkáját. Van azonban két olyan generális fogyatékossága imponáló teljesítményének, amely, fájdalom, Baudelaire leglényegétől foszt meg, az elfogadhatónál jóval nagyobb mértékben.

Az egyik stilisztikai, szűkebben: mondattani természetű. Annak, aki ismeri a francia klasszicizmus mondatépítésének elképesztő megszégyenítő arányosságát, egyensúlyosságát, világos áttekinthetőségét, akkor is, midőn ezek a mondatok az indulatok legkavaróbb zűrzavaráról beszélnek, nem lehet meglepetés, hogy *azt, úgy* magyarul megcsinálni nem lehet. (Tudálékos exkurzus: mennyit és milyen jogosan panaszkodnak róla, hogy a magyar költészet egyetemes kincsei, nagy mondatai kisnyelvi határaink közé vannak zárva. Csakhogy a francia líraiság értékei is megközelíthetetlenek, igaz nagynyelvi határokon kívül. Egy Racine-tragédiasort nem lehet érvényesen elmondani nem-franciául.) Mármost éppen az a lélegzetfojtóan eredeti Baudelaire-ben, hogy új káoszát, illetőleg szétszakító dualizmusát kristálytiszta francia klasszicitással adja elő. (Fiatalabb nagy követői már nem.) Ezt a logikus, diszkurzív mondatstruktúrát az új fordító legtöbbnyire felborzolja, összekuszálja, átszövésekkel tarkítja: romantizálja, mondhatnánk, kicsit szépítve a valóságot. Az ilyen kényszermegoldások hagyján: „[egy megriadt szuka] arra várt, mikor[!] a koncába beletéphet, / hiszen abból [!] járt neki még". *(Egy dög)* Az efféle alanyvonatkoztatási zavar viszont már kényesebb: „A költő, másaként a felhők hercegének, / ki viharban kering, a nyíl semmi neki, / a földön száműzött: akit maró gúny éget / s fölbuktatják, ha lép, katalmas szárnya" *(Az albatrosz).* Kiviláglik ebből a szövegből, hogy mondattanilag a szakasz egésze a hasonlóra (a madárra) vonatkozik? Az egyébként szépen zengő *Utazás*t ilyen sorpár ékteleníti: „Különös játszma ez, hol a cél félre ugrik, / s nem is fontos talán, hisz nem lelni sehol!" Pedig az eredeti ezt mondja: „És mert nincsen sehol, így bárhol lehet!" Nagy kölönbség. Van viszont Baudelaire-nek egy jellegzetes stílusalakzata, az egyszerű, mellérendelő fölsorolás, rendesen negatív jelentésű fő- és mellékneveké, melyeker Rónay György *Az Olvasóhoz* első soráról szólva „pörölycsapásoknak" nevezett: ezeket (nem épp előhangversben) Tornai József kötőjeles szerkezetekben oldja, illetve hígítja föl nemegyszer, váratlanul adys hamóniákat csempészve így a Baudelaire-i zenébe. „Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords, / Qui vit, s'agite et se tortille…" Tornai: „Ó, elnyomhatjuk-e a Lelkifurdalást, / ki bennünk él dúlva-forogva?" *(A helyrehozhatatlan)* Bizony más a „dúlva-forogva" stílushatása, mint az eredeti – eléggé semleges, szenvtelen – enumerációja. A *Balszerencse* hatodik sorában ezt olvasom: „gazverte temető-uton, félreeső [elszigetelt] temető felé (megy a szívem)", olvasom nyersen fordítva Baudelaire mondatát. A „börtöneink uralmának" az új magyar szövegben „unalom-börtön éj" felel, illetve szerintem nem felel meg. Ugyanebben a nagy versben *(Az utazás)*

a kiábrándult, grandiózus Baudelaire-katalógusban, világlátleletben így hangzik az egyik tétel: „La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide, / Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût ; / L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide, / Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout" nos, „a buta-gőgös" a „falánk, durva kéj-hőst(!)"-féle megoldások megint csak nem elégítenek ki. Persze, maradjunk józanok. Ilyesmit nem lehet lefordítani. „Esclave de l'esclave". Az ilyen művészi ítéletmondatoktól csettintünk élvezőn a nyelvünkkel, s megy el a kedvünk az élettől, mindenki életétől, beleértve a sajátunkat.

Lefordíthatatlan? No igen, mert a fenti önbirtokos szerkezet nem préselhető be magyarul egy alexandrinus félsorba. És itt, verstani vonatkozásban érezni még a legtöbb bizonytalanságot Tornai lelkiismeretes munkájában. Nem mintha nem alkalmazkodnék a magyarított francia ritmika elemi követelményeihez. De sajnos sok-sok vért veszítenek a versek, míg belegyömöszölődnek az adott keretekbe: nagyon örülünk, hogy a Szabó Lőrinc-i, „bosszút"-t Tornai végre „szorongás"-ra cseréli, Baudelaire egyik legnagyobb versében, a negyedik *Spleen*ben: ennek azonban csikorgó rímkényszer az ára a strófa kezdősorának végén. Ugyanígy tolakodhat be ez a képtelen ige a következő félsorba: „… s a zátony ránkdörög!" *(Az utazás).* Ezenfelül az esetek majdnem felében jambus áll a cezúra előtt meg a sorok végén: a baudelaire-i műgondhoz nemigen érnek föl ezek a szövegrészek. S még valamihez: nevezetesen a modern magyar versfordítás íratlan törvényeihez. Mert a műfordításnak, ha tetszik, ha nem, nem is csak az eredeti költőhöz és irányzathoz, s nem is csak a fordító saját egyéniségéhez kell a lehetőségek mértékéig hűnek maradnia, hanem folytatni kénytelen egy harmadik irodalomtörténeti sort, a nemzeti műfordítás hagyományát is: ha emez bizonyos ritmikai követelményeket már kvázi-kodifikált, akkor, sajnos, még az újító hűség nevében is bajos visszalépni tőlük. Abszurdum és önellentmondás, amit megkockáztatok, de ha az új fordító nem tudja baudelaire-i szinten elhelyezni a baudelaire-i fogalmat, akkor én a Szabó Lőrinc-i fogalomváltást érzem baudelaire-ibbnek, egyszerűen azért, mert így szoktatott a magyar versfordítás.

A kötet kiemelkedő értéke Tornai József bevezetője, megbízható a filológiai utószó és a gyűjtemény beosztása, de ez a kiadástörténeti, textológiai magyarázat túladagoltnak rémlik. Megint úgy tünteti föl *A rossz virágai*t, mint „a" magyar Baudelaire-t, mint valami „végleges" edíciót. Érdemes lett volna inkább az elemi helyesírási hibákat kigyomlálni az előszó francia szövegidézeteiből, a tartalommutató eredeti címeiből; vagy megszabadítani az előszót az elgondolkodtató megállapítástól, mely szerint „a párizsi kommün elbukik, a költő is ott van a barikádon…" Nyilván post mortem, sóhajtunk fel. Bár 1848 és különösen 1951 után a költő egy életre – sőt bizonnyal élete utánra is – megcsömörlött a forradalmaktól.

Mindenképpen köszönet illeti Tornai Józsefet heroikus munkájáért, azért, hogy azzal a nagy költővel szembesítette újra mai tétova líránkat, aki gyógyíthatatlanul

elégedetlen volt önmagával, s aki ebből az elégedetlenségből páratlan hatóerejű és kivételes teljességű költeményeket alkotott.

• *Magyar Napló*, IV. évf., 1992. márc. 6., 37–38.

A KÖLTÉSZET MEGBÍZHATÓSÁGA

Vas Istvánról
[1992]

Életművének külső körén találkoztam először Vas Istvánnal. Ahogy sihederkoromban kóstolgattam a világirodalmat – legfőképp a verseket meg a verses drámákat –, mindegyre az ő nevén akadt meg a szemem, mint fordítóén. Az övén meg Szabó Lőrincén. Akkor egy darabig úgy képzeltem, ők ketten felosztották egymás között a külföldi költészetet, s bizonyára méltók is voltak e feladatra: fordításaikat tehát eleve megbízhatóaknak tartottam. Mindmáig maradt valami e gyermeteg vakhitből: egy Vas István-fordítást hajlamos vagyok ab ovo szavahihetőnek fogadni el.

*

Nem is csalatkoztam. Milyen sokfelé kalauzolt! Ő nem, ő sem volt már önmutogató fordítóbűvész, hanem nagyon is alkalmazkodó, stílus- és formahű; nem félt elveszíteni, átöltöztetni énjét, amiként a széles spektrumú tájékozottságtól, befogadóképességtől sem félt. Magyarán: a műveltségtől. Pontos, nehézkes, aggályos, körmönfont, csapongó, vakmerő volt a műveltsége, mikor milyen változatra volt szüksége (vagy szükség, úgy egyáltalán). Sajátságosan irodalmi volt ez a kulturáltság, Vas István lételeme, szökellő, ha kíváncsiskodni, lelkiismeretes, pontos, ha magyarázni, megértetni, közvetíteni kellett. Irodalmi író volt életműve minden porcikájában, s tán ettől oly vonzó sokunknak, olyanoknak is, akik nála jóval, de még nálam is nemzedékkel fiatalabbak. Mit tehet ez az egy ember, s mit tehet mást a költő, író, írástudó mesterember, mint hogy „irodalmi" legyen? Még az a költő is az volt, de mennyire, aki e balul sikerült ítélettel marasztalta el Vas István egyik mesterét, Kosztolányit. „Milyen kevés élet, mennyi irodalom!" – sóhajt fel Vas mártír költőbarátja naplójának olvastán, de hát „átcsap az élet a meddő szavakon", s az ő lírája éppen a legperzselőbb, legtestiesebb, legkalandosabb élet és a legmohóbb, az örökké kielégíthetetlen ismeretvágy érintkezéséből születik; egy női test megpillantásának, az „örök város" meg a többi színhely, mondjuk Sárospatak meg újton-újra Budapest révületének, illetve egy váratlanul eltolt sormetszetnek, kiszámítottan

megbicsakló rímnek egyenlő súlya van benne, mindegyik élménnyé érik, s meganynyi jótékony esztétikai áramütéssel lepi meg az olvasót, aki az értelem hol önmardosó, hol már-már hedonista *aktusának* részesévé válhat.

Meglehet, azért kötöm tapasztaltabb, megállapodottabb, sajnos, hozzátehetném, állottabb fejjel legszorosabban fordítójuk költői, emberi alkatához az angol metafizikus poéták, legkivált John Donne hangnemét, esze és szeme járását. A „bolha"-vers meg az a „vetkező kedves" érzékiségtől és logikától csillog-villog magyarul. Pedig hát az apollinaire-i melankolikus hangaszálat sem igen lehet másképp akár csak elgondolni is nyelvünkön, de *például* – tengernyi példa közül – a *Tartuffe* vitriolos, vidítóan szellemes tragikumát sem.

Egy bensőbb körön kezdek azért rájönni végre már magam is, mennyire nem rangsorrend a koncentrikus körökbe való lépdelés – bújni kezdtem tanulmányait meg emlékiratait. Lapozzák föl (újra) *Az ismeretlen isten*t: mennyi fölismerés, milyen kevés elfogultság! – parafrazálhatnám tulajdon verssorát. Az ismeretlen istent – de Istent is, ne feledjük Vas István sohasem nagyhangú, magabiztos, de mindig jelen lévő metafizikumát! – érteni és értetni kívánja, miközben magyarázza Horatiust vagy Babitsot, vagy Petrit, vagy éppen műfordítói életműve kudarcairól ad tételes felsorolást egy későbbi, briliáns tanulmányban – tessék, most rám cáfol, ellenem bizonyít, dehát mindenféle ajnározástól idegenkedő lénye miért ne védhetné meg magát akár utólagos méltatóitól is –, tehát miközben bejárja, föltérképezi egy-egy költő alkatát, természetét, látnivaló, aközben érti meg igazán: nem eleve tud, prekoncepcióból, igehirdetésből vagy pártfogásból, hanem arra is a kifejtés során jön rá, amit érzékeny ízlése kezdettől sejtett már: ez is a műveltséghez tartozik. Meg az esszé tán leghitelesebb, leginkább teherbíró, időtálló változatához.

Önéletrajza az úgynevezett irodalmi életnek és személyes történelmének szerényen nagyigényű krónikája. Nagyigényű, mert hiszen az intim szférától, a szerelmi örömöktől és sanyarúságoktól, az üldözött lét megpróbáltatásaitól kezdve a kor szellemi közérzetéig, irodalmi vitákig, csoport- és jellemrajzokig tágítja megfigyelése körét; de szerény is, mert nem önigazoló hevület, melldöngető hencegés vagy éppen pózos önostorozás szólal meg benne, mint ahogy nemzetnevelő szózatokra sem nyitja száját, hanem az átélő tanú, a megfigyelő, értelmező tudat nemegyszer önironikus hangján beszél. „Nem emlékszem pontosan", „lehet, hogy nem is úgy volt"; efféle mondatok húzódnak végig a tanúságtételen. A *Saskeselyű*… számomra legérdekesebb fejezetei a harmadik nemzedék tagjairól adott, markánsan egyénített portrék, az „összejárások", a társasági élet keserédes leírásai; de bizony találónak vélem a Coriolanus (azaz Németh László)-portrét, s megfontolandónak, amit az Új Szellemi Fronttal kapcsolatban egyes írók hatalomtól való megigézettségéről mond.

*

Belső kör (vajon?): a költészete. Ehhez jutottam el legkésőbb. Talán azért, mert túl sokat hallottam józanságáról, racionalizmusáról? Egy biztos: póztalan költészet ez, legtöbbnyire csak kérdezve állít, csak reménykedve vagy óhajtó módban mutat perspektívát. A modern költészetben szinte anakronisztikus szenvedéllyel bízik az észben *(Óda az észhez!),* de modernül teszi, kétségek hálóján vergődve át, s – ismételjük – szenvedélyesen, vagyis keresőn, ahogyan a transzcendens igazságot is keresi. Tárgy- és stílusrepertoárja zavarbaejtően széles, változatos, de a végletek tudatos szembesítése szinte sohasem hiányzik verseiből. Tudatos és reflektált, önmegfigyelő költészet ez, mely tárgyi hűséggel követ végig egy cselekvési vagy gondolati-érzületi folyamatot, s mindenkor konklúzióra tör – ha megkérdőjelezi is a megoldást. Alapsugalmait, érzésgócait némelykor megrendítő (mert megrendítően elhelyezett) refrénsorokba foglalja: „az tudja, mi a test, aki árnyat ölel"; „a minden testnek útja". Mennyire jellemző az utóbbi – nagy hagyományú – motívum lelőhelyének, az *Ötven felé* című darabnak a személyes gyötrelmet, a mindennapi töredékepizódokat egyetemes vonatkozásrendszerbe tágító verslogikájára! Meg arra a rapszódiatípusra is, amely olyannyira a kezére áll. Éppúgy meg tud formálni azonban villanásnyi lényegiséget is, például a hátborzongató *Imádkozó sáská*ban; a természetbeli banális kegyetlenség s a hozzáfűződő értelmezés itt valamelyes Szabó Lőrinc-i hatástól sem érintetlen egységbe forr: „Isten remeke? Bűn volt? Mért csinált / *ilyen* remekművet?" – s a magyar előd mellett a blake-i kérdést is ott sejtjük a nyugtalanító antinómia hátterében: „aki a Bárányt, az csinált?" *(A tigris)*

Időskori költészete, ha szabad így mondani, a maga egészében maradandó értéke a magyar lírának. Sohasem volt merészebb földerítő, mint öreg fejjel írt verseiben. Mint semmilyen életkort, érzelmet, ez *utolsót* sem játszotta túl, de nem is igyekezett elfödni kihívó ifjonckodással. Ama bizonyos női testrész *költői* megéneklésére vállalkozó ama bizonyos verse, ez a modernül áhítatos *blason* is a testi, a természetes érzéki, a szenvedélyében is, mondhatni tárgyilagos rajongás pompásan egyensúlyozó bravúrja. S más darabjainak mélyen rezgő, Arany János-i melankóliával teli akkordjai is a megformált élmény, a stílusbiztonság, azaz egy jelentős költészet bizonyítékai.

*

Tudni kell még: leereszkedés nélkül, kollegiális figyelemmel fordult a kezdők, fiatalok felé, akik írásaikkal, fordításaikkal fölkeresték. Egy, még ma is fiatalnak mondható műfordító, aki sohasem találkozott személyesen Vas Istvánnal, több, jó néhány évvel ezelőtt kelt levelét is őrzi, melyekben antik időmértékes műfordítás-zsengéit dicséri, illetve javítgatja az idős mester.

*

Én csak háromszor-négyszer találkoztam vele. Egyszer azonban nem akármilyen, irodalmon kívüli helyszínen és alkalommal: hangversenyen, melyen Schubert VII. szimfóniáját is játszották. Olyasmit mondott nekem róla – fáj, hogy nem emlékszem pontosabban –, hogy ezt a művet igyekszik minden előadásban meghallgatni. Később olvastam már említett, *Ötven felé* című versében: „Hanem szünet után Schubert következett, / A hetedik, a C-dúr, / S az allegróból és az andantéból / Hirtelen összeállt / Az ami volt, az ifjúság."

A legtitokzatosabb, a legpontosabb, a legmakulátlanabb művek egyike segített akkor misztériumával a költőnek. Hiszem, hogy valami, a lényeg most is összeáll.

• *Magyar Napló,* 4. évf., 1992. jan. 10., 3–4.

1992. MÁJUS 9. – 80 ÉVE SZÜLETETT OTTLIK GÉZA

[1992]

Alig van jelentős írónk, aki az övénél csekélyebb terjedelmű életművet hagyott hátra. S persze még kevesebb, aki egy olyan regényt hordott ki, formált meg, amely mintha egész regényírói munkásságot sűrítene magába: ez a mű természetesen az *Iskola a határon* (1959).

Ha *Füst Milán* elmondhatta, hogy nincs életrajza, hogy valódi élettörténete a műveiben található, ugyanez érvényes *Ottlik Gézá*ra is. Már ezzel az elnagyolt, általános jellemzéssel paradoxonhoz értünk: nem csupán azért, mert a *Nyugat* harmadik nemzedékében számon tartott prózaíró, mindent összevéve, eléggé színes, azaz főként megpróbáltatásokban gazdag életet élt, hanem azért is, mert novellái azokat a helyzeteket, figurákat vetítik elénk, amelyek és akik körében a kezdettől író-becsvágyú szerző mozgott, s kivált, mert nagy regénye saját „tanulóéveinek" helyszínét idézi meg, ha megnevezhetetlenül is: a kőszegi katonai alreáliskolát. Mégis, a nyers valójukban, dokumentáris tényanyagukban átvett valóságdarabok és -összefüggések utolsó porcikájukig műalkotássá lényegülnek át, megformált, másodlagos – bár Ottlik szerint is: inkább elsődleges – világgá állnak össze. „Költészet és valóság" csak nagyon keveseknél fonódik így egymásba, olyan bonthatatlan modellrendszert és sokértelmű példázatot hozva létre, mint az ő magányos művészetében.

Különc is volt, megint csak úgy, akár Füst Milán. Bármennyire is hamisítatlan művésziség, irodalmiság különböztette meg jó néhány didaktikusabb, egyértelműen

tételes, a fikcióba külső célzatú befolyásolást csempésző pályatársától, kezdetben és végső fokon is civil volt az irodalomban: civil, éppen ő, akinek regénye a civil életet mindenestül a tapasztalathiány, a naivság, a lélektani tudatlanság metaforájaként állítja szembe a katonának készülők, kényszerítettek közösségével. Az egyetemen például matematika–fizika szakon szerzett diplomát, Fejér Lipót diákja volt: matematika-ismeretanyaga könyvének metaforikáján, szerkezeti kivitelezésén is nyomot hagyott. Nem csupán magánkedvtelése volt a bridzsjáték – irodalmi kritikái mellett –, bridzsversenyekről írt tudósításokat a londoni *Times*nak, idős korában pedig angol nyelvű bridzstankönyve is megjelent. No meg mindenestül, javíthatatlanul civil volt az úgynevezett irodalmi életben is: híres csökönyös önállóságáról, hajlíthatatlanságáról, szembenállásáról mindenfajta önkényuralommal. Nemigen lehetett nyilvánosan látni inasan, izmosan hórihorgas alakját, választékosan hanyag járását, még a nyolcvanas években sem, amikor nála mintegy harminc-negyven évvel fiatalabbak bámulták, forgatták, idézték áhítattal, lankadatlanul az *Iskola a határon*t. Esterházy híres, hóbortos és halálosan komoly gesztusa, a mű végső soron egyedüli méltó kommentárja, az, hogy egy oldalra írta le a regény teljes szövegét, csak leglátványosabb jele volt annak a kultusznak, mellyel nemzedékének több kiváló tagjával együtt hódolt ennek a regénynek. Az *Iskola…* megannyi kifejezése, helyszíne, motívuma lépten-nyomon felbukkan többük írásaiban.

Kultusz és csodálat ritkán fűződik méltóbb tárgyhoz. Az *Iskola…* a legnagyobb magyarul írott regények nem túlságosan hosszú sorába tartozik: s mint ilyen, rangjánál fogva eleve világirodalmi súlyú műalkotás. Értelmezése úgyszólván lezárhatatlan, csakis folyamatként képzelhető el. Egyik felötlő alapértéke rendkívüli homogenitásának, pregnáns összeforrottságának, illetőleg széttartó, eltérő dimenzióinak, rétegeinek, sokszoros jelentéssugalmainak feszült egységében áll. Egyfelől tárgyias részletezés, szinte fullasztóan torlódó ténysokaság, epizódhalmaz, másfelől szigorúan összetartozó, egymásnak felelgető motívumokkal dolgozó szerkesztés, fejlesztés; egyfelől gyermeki, kamaszkori nézőpont és indulatiság, másfelől bölcseleti felismerés; egyfelől hányaveti, nemritkán diákargót idéző élőbeszéd; másfelől átlelkesült, költőiségbe emelkedő hanghordozás: se szeri, se száma a termékeny ellentéteknek. Talán a számunkra hozzáférhető, befogadható egyetemes irodalomban is kevés epikus mű ötvöz ilyen szételemezhetetlen regényvegyületbe, elbeszélésegységbe csip-csup mindennapiságot, esetmegfigyelést és távlatos sorselemzést, létmagyarázatot.

Az „iskola" mint elszigetelt miliő, mikrotársadalom mindenfajta szociális szerveződés modelljévé válik – anélkül, hogy egy pillanatra is csinált jelképességbe csapna át. A diktatórikus fegyelem átfogó poklába a növendékek kisebb, saját elnyomó és szövetségi rendszerei illeszkednek, ismét csak kettős lényeggel, folytonosság és örökös átrendeződés alakzataival. De Ottlik műve annyira egyének, személyiségek

története is, mint társas viszonylatoké: megújított fejlődésregénynek is tekinthető, a középpontban Medve Gábor, másodsorban az elbeszélő Both Benedek figurájával. Fejlődéstörténetnek azonban mégis csak fenntartásokkal nevezhetjük az *Iskolá*t…, hiszen expressis verbis tagadja a fejlődést, illetve az ezt lehetővé tevő időt, kronológiát; minden egy időben van: Medve elvetélt szökése és Szeredy harminc évvel későbbi félrevonulása a világtól, az áldozat Öttevényi és a rémuralmat gyakorló Merényi pere, a Medve emlékeiben megjelenő Haris köz s a sohasem látott Trieszti-öböl, egy-egy komisz csínytevés meg a rá következő bosszú.

Az *Iskola a határon* lélegzetfojtóan izgalmas eseménysora bizonyos fajta keresztényi, misztikus bizonyossággal is áthatott sztoicizmus igazságára tanít. Tanít? Inkább figyelmeztet. A társas viszonyokba, még uralmi rendszerekbe sem igen lehet erőszakosan belenyúlni: „miként a matt fenyegetése ellen sem lehet úgy védekezni, hogy felborítjuk a sakktáblát, az igazság nehézágyúit sem lehet bevonszolni olyan törékeny szerkezetekbe, amilyen az emberi társadalmak." Tűrni, tűrve fejlődni és megérni: ezt a gyötrelmes iskolát kell kijárnia Medvének és társainak, gyötrelmeset, mert a megérés lemondást jelent arról, amiről „eredetileg szó volt": a lét közvetlen, mindenkori öröméről. Cserébe az a hallgatag megértés szövődik társak (sorstársak) között, amely már nincs ráutalva szavakra, gesztusokra, amely elfogadja saját magunk és a másik magányát egyaránt: a „néma gyereknek anyja sem érti a szavát" szólásnak megszenvedett cáfolata: „Tejsav vagy gyanta, valami kitermelődött izomlázból, sebekből, sárból, hóból, életünk gyalázatából és csodáiból: valami kenyérízű, ami nélkül már nehéz volna meglenni."

Medve Gábor, akinek a naplójára épül a regény, az elbeszélés idejében már halott. Hagyatékára ezt írta föl: „Kedves Bébé, azokat a részeket, amelyeket (igaznak – külön kihúzva) jónak találsz…" Miért e kihúzás, s e helyesbítés? Az életszemlélet igazsága s a művészi hitelesség Ottliknál egybevág: óvatos az igaz vagy igazságmondással, inkább csak jól ír. Íme, itt azonban nincs ellentét: ha jó a mű, a mondat, a megfigyelés, az átpillantás percből az időtlenségbe, személyesből a személytelenbe, igazak az igazságok is.

[*Eseménynaptár*, 1992/2.]

„KETTŐ KÜLÖN ÉS KETTŐ SZINTE EGY”

[1992]

(Samuel Beckett: *Előre vaknyugatnak*. Válogatott kispróza, szerk. Barkóczi András, Európa, 1989)

A regénytrilógia *(Molloy, Malone meghal, A megnevezhetetlen)* után végre a novellák is hozzáférhetővé váltak magyarul. Ez a mintaszerűen összeállított kötet félreérthetetlenül tanúsítja immár, hogy Beckett éppolyan súllyal van jelen a huszadik századi elbeszélő, mint drámairodalomban, s azt is, hogy ha föltárhatóbb és föltárulkozóbb, sőt, meglehet, legtökéletesebb művei a színpad számára készültek is, e drámai œuvre termőtalaja *eleve* a narratív próza volt; az epikai beszéd szükségszerű meghasadása, elszemélytelenedése kényszerítette ki a színpadi figurák életét.

Amidőn az értelmező néhány ilyen – gyanúsan igaz és jólfésült – megállapítást papírra vetett, mint magunk a fenti bekezdésben, akkor jön csak rá menthetetlenül: milyen bajos, képtelen, erőtlen az interpretáló nyelv, a fensőbbséges metanyelv ahhoz, hogy ezekről a megrázó, sejtetően monumentális roncsokról számot adjon. Elbeszélő, narráció, termőtalaj, figurák élete – különnemű, de egyaránt félrevezető fogalmak a Beckett-prózával, a becketti világviszonnyal kapcsolatban. Legkényesebb azonban a műfajelnevezés: csakugyan novellákat tartalmazna ez a kötet? Korántsem: legföljebb a hozzávetőleges időrendben összeállított gyűjtemény első két darabja ér el a történetmondás, az alakteremtés magabiztosságáig. A többi már (mintegy negyvenévnyi pályaszakaszt szegélyező forgácsok és tömbök) legföljebb ironikusan tekinthető történetnek (a *story*ként kiadott három hosszabb írás is), sokkal inkább „semmiszöveg”, „text for nothing” mindahány. Egyik-másik elmormolt, recitált prózaversként hat, s még a legkidolgozottabb darabok is (típusreprezentáló remekművüknek *Az elveszejtő*t tartanám) lebontanak, elfojtanak mindenféle történetet, azaz kifejlést.

Tudjuk, ez a folyamat már a *Murphy*vel megindult, a magyarul még nem olvasható *Watt* című regénnyel (1953), majd a később írt, de korábban megjelent trilógiával pedig úgyszólván *célt ért.* Mert hiszen a becketti írás- (és nyelv-) ellenes írásművészet oly radikális és következetes, hogy egy-egy tendencia, a sűrítés, elhagyás, csupaszítás egyik vagy másik módszere már induláskor önnön végső következtetéséig, következményéig hatol előre. Az időrendben úgymond utána keletkező művek mintegy variációk ugyanarra a nemlét-lehetőségre, ugyanarra az atematikus témára. A kiírt, leírt, megfogalmazott *Watt* vagy *Molloy* már magában foglalja, érleli a *Ping* vagy a *Nélküliség* dezorganizált nyelvtanát, kezdés és vég híján elhebegett, elpanaszolt konstrukcióját.

Mégis, először a személy, a hős kérdőjeleztetett meg. A Beckett-figurák intellektuális képességeiktől megfosztva, társadalmi szerepükből kiesve, testi, fiziológiai

létezésükbe kényszerültek, préselődtek, de a „történet" során még szerveik, végtagjaik is rendre cserbenhagyták őket, míg végül csaknem mozgás- és cselekvésképtelen, csupán beszélő lénnyé váltak. Az előbbeni „cserbenhagyás" azonban megint csak félrevezető szóhasználat, hiszen föltételezi a passzív-szenvedő figura valamilyen szubsztancialitását, öntörvényűségét. Márpedig effajta, akár külső erőre visszavezethető benső lényeg, én-menedék nincs Beckett lényei számára, akiket a regénybeli fiktív én minden birtokából, a regényíró által megvalósítható és az olvasó által azonosítható tulajdonából és tulajdonságából kivetkőztet egy párját ritkítóan éles és illúziótlan figyelem, nézőpont, hanghordozás. A szereplők végül már átolvadnak egymásba, nevük cserélődik, avagy el is tűnik a szövegből.

Mint ahogy eltűnik az egyéni létükért kezeskedő *narrátor* meghatározó, strukturáló, leíró magabiztossága is. Az „elbeszélő" szólam felolvad egy mormoló, kényszeres szóáradatban, amelynek nincs is valódi, azaz határozott alanya.

Ahogy végigpillantunk Beckett epikájának fejlődéstörténetén, azaz inkább e műfaj mozgásának és mozdulatlanságának kettős-egyetlen törvényű alakulásán, a nyelvi otthonosság, a beszédbeli bizalom elporladásának lehetünk tanúi. Ennek a lefokozódásnak az egyes fázisai a nyelvtani személyhasználatban is tükröződnek. Beckett a harmadik személyű – hagyományosan „mindentudó" – narratív bemutatással lép be az irodalomba, majd a trilógiában s az abból lehasadt, kimaradt elbeszélésszilánkokban, -töredékekben az első személyű magánbeszédhez folyamodik; még később, úgy a hatvanas évek közepétől, ismét a távolságtartó, távolabbról néző előadásmód uralkodik el műveiben. E két utóbbi pályaszakasz egymásra és egymásból következését fölfedező erővel dokumentálja a jelen kötet.

Megdöbbentő és felrázó olvasmányokkal találkozunk az *Előre vaknyugatnak* lapjain. Az a nyelvi ínség és szüntelen önkorlátozás, újabb és újabb hátralépés, melyről Takács Ferenc gondolatgazdag utószava is tájékoztat, s amely mellesleg épp az ellenkező utat választja, mint amelyen a szeretve tisztelt mester, Joyce haladt nyelvi bőségével és találékonyságával, végül is a reductio ad absurdum módján sűrű világtapasztalatot, szenvedésérzékelést és egyfajta nyelvalkotást közvetít. Kiszakadva, kitaszítva mindenféle biztonságot és *elhelyezkedést* nyújtó közegből, kiszolgáltatva egy könyörtelenül fürkésző tekintetnek, egy pepecselő, tébláboló jelenlétnek, mely a sajátjuk egyben, s ekképpen visszavetül – visszasújt – reájuk, a Beckett-figurák burleszk és pátosz határán, elemi élményként és riadalommal élik át, szenvedik el a létezést. Az egymástól elszakított, képtelen helyzetek, a pillanatról pillanatra előre araszoló megjelenítés olykor a filmforgatás, pillanatkép-rögzítés technikájára emlékeztet (lásd például a *Ping* szövegét). Beckett azonban ezt a módszert – mint ahogyan egynémely művelődéstörténeti, vallási vagy mitologikus utalását – sem engedi teret nyerni, magyarázó, értelmező kóddá teljesedni. Kínzó – s már-már kínos – következetessége ellenére tehát igazából a legmozgékonyabb, legváltozóbb, legmegfoghatatlanabb írók egyike.

A kötet darabjait – egyidejű tipológiai metszetre vetítve – két változatba sorakoztathatnók. Az egyikbe egy semleges, kívülálló, de végül mégiscsak mindent – azaz minden körülményt – ismerő, lejegyző, regisztráló tudat szabatos, lineáris fogalmazású leírásai tartoznak. A másikba meghatározhatatlan helyről és személyből fakadó, hol görcsös, kataton szó- és mondatismétlésekbe bicsakló, hol álomszerű, illetve lidércnyomásos ugrásokkal alakuló víziók illeszkednek. Kiváltképp az első típus sajátja az a „konstruktivista" szemlélet, mely előszeretettel ír le mértanian formált helyszíneket, terepeket, abszurdan pontosított időtartamviszonyokat, időzített hő- és fagyváltakozást, miközben az „ott lévők" ottléte és szerepe szorongatóan tisztázatlan marad. Ilyen mű a félelmes *Le Dépeupleur*, mely *Az elveszejtő* magyar címmel került a kötetbe. Az itt leírt hengeridom s a benne nyüzsgő, illetőleg valamely értelmetlen koreográfia szerint gépiesen mozgó és alig cselekvő „testek" egyszerre idézhetik egy kilátótorony, egy űrhajó vagy leginkább egy haláltáborbeli épület végállapotszerű életét. Rokon szöveg a *Halott a képzelet, képzeld* című. A szubjektívebb, szaggatottabb, látomásosabb változat példáiként az *Elég*, a *Ping*, a *Nélküliség* említhető, s ebből a típusból ágazik el a három utolsó írás, a címadó mű mellett a *Rosszul látom, rosszul mondom* meg a *Társaság*.

Ez a három kései szöveg immár a mondhatóság határán túlról szólva sejteti meg a rideg, szenvtelen beállítások enyhítő visszájaként Beckett takargatott részvétét lényei és elmúlásuk környezete, „az egész meghitt kacat" iránt. „Kettő külön és kettő szinte egy" – rémlik fel örökös szereppárosainak utolsó alakzata, „egy aggastyán és egy gyerek" *(Előre vaknyugatnak).* Töredék és látomás olyasféle egysége valósul meg ezekben a szövegekben, mint – mondjuk – Celan lírájában.

A fordítók heroikus feladatot vittek véghez. Nyelvek (francia és angol) és nyelvi rétegek közötti senkiföldjére kellett merészkedniük, pillanatonként rátapintani az alig kivehető illeszkedésekre és szakításpontokra szintagmák és mondatok határán. Nem csoda, hogy imitt-amott ellentétébe fordult egy-egy kijelentés értelme, esetleg csak azért, mert néhány szövegében Beckett nem teszi ki a vesszőket. Emeljük ki Barkóczi András, Tellér Gyula és Török Gábor teljesítményét, megkülönböztetett elismeréssel adózva Tellérnek két olyannyira elütő hangnemű remeklésért, mint *Az elveszejtő* meg a címadó mű, mely utóbbiban valósággal társalkotóvá nőtt, már az angol címbe foglalt szójáték bámulatos átmentésével is.

• *Nagyvilág,* 37. évf., 1992/5, 740–742.

SCHEIN GÁBOR: SZAVAK EMLÉKEZETE

[1992]

(HungAvia–Kráter, 1992)

Purián első kötet. Semmi magamutogatás, semmi tetszelgő stílromantika – sem neoavantgárd, sem posztmodern változatban. Verseinek teste a szó, de súlypontjuk: a csend. Mindkettőre szüksége van ahhoz, hogy amiként prózai ars poeticájában vallja, „a kimondás […] szakrális történését" celebrálja. Dísztelen látványok és szószerkezetek, jelentéktelenségükben jelentésteli helyzetek és mondatok villantanak föl egy-egy elemi tapasztalatot, melynek nem is tartalma, hanem épp a csendet súroló kimondhatósága alkotja az alighogy elkezdett, máris lezárult versek tétjét, lényegét. Nincs idő, múlás, folyamat, csak kiszigetelt, semmibe állított pillanatok. Fiatal – kezdő – költőnél ritka koncentráció tanúi lehetünk. A szűk térbe szorított sorokban, az ínség, szenvedés szakkifejezéseiben persze ott sejtjük Pilinszky, a versalkatot figyelembe véve inkább a késői Pilinszky hatását: de e hatás nem egyéniségfosztó befolyás. Lépten-nyomon művelődés-, kivált pedig vallástörténeti utalásokkal találkozunk: ó- és újszövetségi mozzanatok ígéretes egységével. A recenzens kiváltképp jólesően nyugtázza, milyen természetesen fonja egymásba a választott és űzetett nép meg a Kálváriára hajszolt Emberfia sorsjelképeit az ifjú költő, hogyan hall meg sófárfúvást és mond „et cum spiritu tuo"-t „fénytelen misében". *Zavartalanul*. Ehhez képest – most még – a türelmes bíráló hajlamos szemet hunyni egy-egy konvencionális hasonlat, csattanóra épülő verszárlat fölött. És sok szót kíván a költőnek, és a szavak után hosszú csöndet, hogy szavainak emlékezetük legyen.

• *Vigilia,* 57. évf., 1992/6, 479.

A KIÁBRÁNDULT HATALOMGYAKORLÁS MONOLÓGJA

[1992]

(Konrád György: *A városalapító,* Pesti Szalon, [1977] 1992)

Megjelent egy regény, szerzőjének második regénye, s a kötet egyszerre emlékeztető és bemutatkozás. A mű ugyanis egyszer már napvilágot látott, 1977-ben, az országos, illetőleg régiónyi tompultság mélypontján, a Konrádot itthon körülvevő hallgatást csak átmenetileg törve meg. Az annak idején kevesekhez eljutó könyvvel

persze foglalkozott a kritika, jórészt ideologikusan és elmarasztalóan, akárcsak korábban *A látogató*val. Az új kiadás azonban – kell-e mondani? – merőben más közegben mutatja meg a regényt; a szerzővel és a térséggel történtek háttérismeretei, az olvasás másfajta légköre óhatatlanul befolyásolja jelenlegi értelmezésünket. No meg a könyv még egy szempontból is premiernek számít: most olvasunk először integrális szöveget, melyben a „puha diktatúra" hol engedékeny, hol kőmerev cenzúrájától törölt részek is szerepelnek.

Fikciónk szerint Konrádnak csupán két művét ismerjük, első regényét, s emezt, a másodikat. Nem törekedünk tehát arra, hogy ez utóbbit elhelyezzük életműve fejlődéstörténetében. Úgy teszünk, mintha a regény új jelenség, eddig még föl nem tárt irodalmi tény volna. Ha egyik-másik megjegyzésünk mégis mai olvasatra vall, az a minden választott módszerben ott rejlő hézagosság, engedetlenség számlájára írható.

A városalapító egyszereplős regény, csakúgy, mint *A látogató*. Szemléletét, világmegjelenítését, elbeszélő formáját egyaránt ez a tény határozza meg. A fókuszban álló figura itt, a második regényben, még kevésbé cselekvő lény, mint az első gyámügyi hivatalnoka volt: az, emlékezhetünk, elment a mélyvilágba, és ott ragadt, majd visszatért nyomorúságos odisszeájából. *A városalapító* főépítésze, várostervezője nem változik, nem fejlődik, csupán elsorol és értelmez; jelenléte tudatműködés, olyan asszociációlánc, gondolat- és emléksorozat, amely egyszerre és elválaszthatatlanul nyilvánít ki mindvégig egyetlen személyiséget, és oldja föl szakadatlanul ezt az individuális egységet, illetőleg játszatja egybe a szerzői, auktoriális én tudásával, szólamával. Igazából nem is beszélhetünk a „regény főszereplőjéről", mert mindkét fogalom megkérdőjelezhető. Egyetlen lehetséges beszéd uralkodik a mű világán, minden egyes pórusára és pillanatára egyetlen nézőpontból nyílik kilátás: egy ideáltípushoz vagy inkább, mondhatnánk, ideálszerephez rendelt tudat önreprezentáló és önironikus nézőpontjából.

Már *A látogató* is szereptudatregény volt: az emberi elesettséggel hivatalból foglalkozó rossz lelkiismeret nyugtalanító példázata. A „városalapító" az elvonatkoztatás magasabb fokára lép: a pályaindító regény megrendítő esettanulmányai itt megritkulnak, az interszubjektív, a közvetlen emberi viszonylatok, találkozások tere még szűkebb lesz. A tervezőmérnök a vidéki város mindent ismerő szemlélője, térrendszerének teljhatalmú ki- és átalakítója, „gyakorolt és kieszelt közhelyeivel sérthetetlen jogon részvénytulajdonosa", a közép-európai történelem egy önkényesen kijelölt metszéspontjának a gazdája: fölébe emelkedő, fölülről látó hipertudata. Személyes köre csöppet sem fontosabb, mint a város megalázó, meghunyászkodó történetének kollektív érvényű krónikája. Elhalt felesége, apjával s a képmutató szocialista establishmenttel szembeszegülő fia mint magatartásmodell és mint eszmei álláspont létezik. A beszélő saját apja egy fokkal elevenebben, egyénítettebben lép elénk; nem véletlenül, hiszen egyrészt a haldoklás és a halál döbbenetét rója ki fiára, másrészt hivatásának előképe lesz: „Apám magántervező volt, ahhoz, hogy

másokról döntsön, neki pénze volt, nekem hivatalom." Másfelől azonban, érvelő hivatkozásban vagy látomásos megidézésben, ott nyüzsög a könyv lapjain a település természeti és politikai történelme, árvíz és karnevál, földrengés meg török dúlás, a nyilas őrjöngés lidércnyomásos jegyzőkönyv-részletrajzai meg az álpolgári és álszocialista konszolidáció életképei.

(Közbevetés: milyen biztos-bizonytalan kézzel operál a cenzúra. Emitt csak egy szószerkezettől kíméli meg az olvasót, amott egy akkortájt nem hősi, nem szalonképes életrajzi motívumtól, megint másutt egész gondolatmenettől, még később nagy ívű felsorolástól. Ez az utóbbi, a „nem akarom a várost" anaforikus ismétlődésétől tagolt óriásmondat – a posványos gazdasági és erkölcsi viszonyok szorongató számbavétele – nélkül ráadásul kis híján értelmetlenné válik a rákövetkező ellenmondat, az „olyan várost akarok", amely persze benne maradhatott – anno.)

Némelyik egykorú kritika tudatfolyamregénynek nevezte *A városalapító*t. Joggal, hogyha dramatizáltságát és egyik-másik kompozíciós eljárását tekintjük. Ennek a tudatfolyamnak azonban gondolati, társadalomelméleti közlendője van: a fiktív látványok közé fogalmi fejtegetések illeszkednek. A jelzett kettősség valójában az eszszéregény szubjektivizált, vizionalizált megvalósulásának mutatja Konrád György művét. Ennek a műnek gondolati pillére az a tétel, hogy „papok, katonák, polgárok után" – e József Attila-sorra rá is játszik az elbeszélő – az „irányító tervezők egyeduralma" jött el, a tervező (dialektikus, utópikus, diktatórikus) uralma a tények és embertársai, a tömeg, sőt: a politikusok felett. A hivatalviselő értelmiséginek az esetlegest törvényszerűvé maszkírozó-erőltető testületi hatalmaskodása. Nos, azt, hogy „Istentelen frigy van közötted, / Ész és rosszakarat", már Vörösmarty fájdalmasan tudta, a helyzet morális buktatóit pedig Konrádnál ez a mondat összegzi: „Tervezőként a többieket helyzetük foglyának látom, s kivonom felelősségük alól, magamat viszont sose tudom egészen kötve, s nem mentesülhetek az önkínzástól, amellyel szabadságomért fizetek." A nevezetes Konrád–Szelényi-könyv alaptétele jelenik meg itt egyéni lelkiismereti vallomásban, önmeghatározó és önnön szerepét kíméletlenül firtató számvetésben. Magunk nem véljük illetékesnek magunkat, hogy e tétel igazára vonatkozóan állást foglaljunk. Mindenesetre „itt és most" kevésbé vagyunk meggyőződve róla, hogy az értelmiség – persze itt a technikai, adminisztratív értelmiségről van szó – valóban kénye-kedvére rendezné be a világot tetszése szerint bánva a politikusokkal. A manipulátor legalábbis maga is manipulált, a függés kölcsönös, amiként ezt némely szövegrészekben Konrád látlelete is hangsúlyozza.

A tervező, maga a tervezés sorsmetafora és egzisztenciális jelkép egyúttal. Ha *A látogató* jelentéshorizontján a csaló rabbi tökéletesen *odaillő* példázata villant föl, a második opuszt át- meg átszövik a transzcendens hivatkozások Isten, az ördög, Mózes, Krisztus példája tolul fel a beszélő eszméletében mint alkotó-formáló-beavatkozó munkájának részleges, átmeneti analogonjai. Természetesen velejéig ironikus hivatkozások ezek, teremtő (tervező) akarat állításai és kétségbevonásai,

mindamellett ablakot nyitnak egy olyan szférára (különösen a záró fejezel bújtatott, travesztiába fordított lsten-megszólítására gondolok), amely előtt *A látogató* még csukva maradt.

A városalapító szövegformálása két retorikai, stilisztikai, hangnemi réteg kifejezőeszközeit mozgósítja. Az egyik az aforisztikus, szentenciózus kijelentésekben összegeződő gondolati, diszkurzív logikai szövegegységek rétege: a velős összefoglaló formulák legtöbbnyire egy közkeletű igazság viszonylagosságát, egy magasrendűnek elfogadott társadalmi hittétel érvénytelenségét, egy értékellentétpár megfordíthatóságát példázzák. Ez a stílusréteg tehát a kiábrándultság, illúziótlanság hordozója. A szöveg másik tömbje, rétege látomásokat, erősen metaforizált látványelemeket vonultat fel, zsúfolt, torlódó egymás utánban. (A két réteget különben egyaránt jellemzi a szigorúan, pontosan megépített, többnyire hosszan tartó, sokfelé elágazó konrádi mondat.) Ezek a vizionáló epizódok térben, időben cikázva általában ugyancsak mindenféle viszony katasztrofális (eschatologikus?) megfordulását, a „mundus inversus" képleteit vetítik elénk. A két tömb, a kétféle réteg mégsem talál egymásra eléggé. Olvasás közben én legalábbis rendszerint vártam, hogy egyik szövegtípust váltsa föl a másik, nyilván ízlésemből következően a túlságosan is „szürrealizált", vagy, ha úgy tetszik, barokkosan túlhajszolt képsorokat a tárgyilagos, logikai izgalmakat kínáló gondolati részek.

Mint a „látogató", a „városalapító" szintetikus személyisége is egy áttekinthetetlen, azaz csak önkényesen formalizálva áttekinthető kollektivitással, egy elvont társadalmi „nagyszerkezettel" néz szembe. Ebből a nem „par excellence" regényszerű konfliktusból (apropó: mi is az a regényszerű?) a fentebb említett stíluskettősséget is magyarázó dualitás következik: a tervező erőszakos, azaz magára erőltetett racionalitása kifelé egy kaotikus világba, befelé kezelhetetlen, zabolátlan mélytudati tartalmakba ütközik. Ennek az illogikus, prelogikus világnak jelei az agresszív ösztönöknek a regényen végigvonuló, keserves megnyilvánulásai, valamint az egyszerre démonikusnak és pitiánernek ábrázolt szexualitás.

A mű szemléletét, világértelmezését sem nevezhetjük koherensnek. A beszélő én hallatlan szuggesztivitással előadott meghasonlottságával, kegyetlenül puritán iróniájával nemigen egyeztethetők össze a – mondjuk – utópikus részek, a már említett „olyan várost akarok" tiráda vagy a lezáró szilveszteri (karneváli) tabló. Az önfeledt baloldaliságnak, a forradalmi antirendnek ezek a hitvallásai különös módon időhöz kötöttebbnek tűnnek föl ma, mint a megkérgesedett egykori rendszer józan, kritikai leírásai.

Úgy rémlik: *A városalapító* mindeme okokból nem képes olyan szerves egységgé formálódni, mint *A látogató*, noha radikálisabban mond le a narratív próza, a történetmondás rögzült eljárásmódjairól, mint elődje. Az a poétikailag megtestesülő összjelentés, átfogó jelképesség, az az egységesítő „szemantikai gesztus" elmosódottabb benne, amely *A látogató* fő erőssége volt. Föltehetjük persze a kérdést,

vajon nem igazolta-e már éppen eléggé a félmúlt és a jelen idő magyar epikája a szerkezet nyitottságának elvét és gyakorlatát. Itt azonban visszakanyarodhatunk kezdő megállapításainkhoz a fókuszban álló egységes és világának fölérendelt tudatról: ez a domináns tudat és végső soron „mindentudó" beszéde a mű erősebb koherenciáját kívánná meg.

• *Kortárs,* 36. évf., 1992/12, 106–108.

FRANCIA ROMANTIKA

[1992–1994?]

Madame de Staël, Marceline Desbordes-Valmore, Lamartine, Vigny, Hugo, Dumas, Mérimée, George Sand, Musset, T. Gautier, Louise Ackermann

Madame de Staël (1766–1817) – francia romantika, kismesterek

Neckernek, XVI. Lajos pénzügyminiszterének volt a leánya. Nagyvilági családba született, nagyvilági életet is élt: svéd diplomata férjét elhagyva „romantikus szerelmeknek" áldozott, melyeket a házasságon kívüli szexualitás dicsőítésével (*Delphine*, 1802) vagy Itália lírai felfedezésével (*Corinne*, 1807) töltött meg. Találóan írja Szerb Antal, hogy Staël szerelmeinek mások állítottak maradandóbb emléket: így Benjamin Constant (1767–1830) *Adolphe*-ja (1816), melyben az írónővel való szakítani nem tudás lélekrajza tölti ki az egyik legelső romantikus lélektani regény kereteit. Közel két évszázad távlatából úgy tűnik, Mme de Staël mesterkélt, erőszakos, de íróilag ambiciózus életet élt: J. J. Rousseau rajongója volt, akiről huszonkét évesen már könyvet is írt *(Lettres sur les ouvrages et le caractère de J. J. Rousseau),* Napóleon eltorzított és később íróilag üldözött szerelmese, az író- és művészvilág egyik meghatározó egyénisége a 19. század eleji Nyugat-Európában. Tevékenysége és hatása már csak azért sem korlátozódott hazájára, mert politikai tevékenysége miatt szinte folytonos száműzetésben élt, Weimar, Berlin, Róma, Bécs, Stockholm voltak állomáshelyei, de megfordult Moszkvában és Szentpétervárott is.

Útjain nem annyira az irodalmat, mint az irodalmi életet szemlélte. Társasági lény volt, ahol feltűnő öltözködésével, rámenősségével maradandó hatást váltott ki. Megszokta, hogy róla beszéljenek. Műveivel az irodalomnak „mint kulturfunkciónak" az útját egyengette, melyet elsősorban a szenvedélyek rajzából vezetett le (*De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations,* Lausanne, 1796). A „romantika előfutárának" tekintett másik korai művében (*De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, I–II., 1799) az irodalom-

szociológia alapjait kezdte építgetni; ennek folytatása a Napóleon által előbb elkobzott, majd 1813-ben Londonban kiadott Németországról *(De l'Allemagne).*

Mme de Staël hosszú évekig folytatott előtanulmányokat ehhez a művéhez. Németországi útjára elkísérte Benjamin Constant, a lassan távolodó szerelmes, a Staël-gyermekek „nevelőapja". Az írónő Schillerrel, Goethével társalkodott, Schlegellel kísértette magát Itáliába, de a halott Herderért rajongott. Ez a mű valóban utat nyitott – legalábbis a folytonosan elzárkózásra hajlamos francia szellem előtt. A forradalmi és feszült indulattól terhes Franciaországból a nyugodtnak, patriarchálisnak festett Németországba, irodalmi beszélgetések világába kalauzolja olvasóját. A német filozófia, a német klasszika titkát kereste, közben azonban nem felejtve és felejtetve, hogy Európa szellemi felpezsdítésében mégiscsak hazája vitte a főszerepet.

Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859) – francia romantika, kismesterek

Költészetét már kezdettől lelkesen üdvözölték a Muse française köréhez tartozó pályatársai, élete mégis a keserű megpróbáltatások sorozata volt. Már gyermekfővel fellépett vándorló színi társulatokban, majd énekesként és ismét prózai színésznőként szerepelt, miközben sokszor ért meg ínséges napokat. Gyermekei közül háromnak halálát kellett elszenvednie, míg végül csaknem társtalanul halt meg. Hányatott sorsa, sorssá tett társadalmon kívülisége közelebb áll az 1830-as nemzedék, a Petit Cénacle tagjainak kiábrándult bohémségéhez, mint az első nemzedék rendezett, nyilvánosság előtt zajló életéhez.

Lírája mégis az eszményállítás pátoszában fogant, s idegen tőle mindenfajta kiábrándultság. Bensőséges áhítat hatja át természet- és emberszemléletét, személyhez szóló és Istent invokáló verseit egyaránt. Már 1817-es első kötetét két olyan műfaj, két olyan hangnem uralja, mely mindvégig meghatározza majd lírai megszólalását: az elégia és a dal, mégpedig a kettő áthatva egymást, vagy kölcsönhatásba lépve egymással. Elégikus ihletét a dal egyneműsége, közvetlenebb kifejezése, dalszerű beszédhelyzetét az elvesztett boldogság feletti elégikus panasz színezi. Lírája mindenestül élménykifejezés, néhány nagy érzés páratlanul sokhangú, változatos kimondása, megvallása. Beszéde mindig bensőséges, tárgyához való alapviszonya igenlő, harmonikus. Mindez elsősorban Lamartine-nal rokonítja.

Fő témái a gyermekkor világa, a szerelmi szenvedély egész skálája, a hozzátartozói halálát sirató gyász, végül a keresztényi hit. Múltidézése az emlékezet kultuszával forr össze. Az emlék, emlékezés jó néhányszor önálló létezőként, szimbolikus lényegiségként jelenik meg verseiben. Szerelmi lírája az ujjongó odaadástól, a keserű reménytelenségig szólaltatja meg egy örökké vibráló érzékenység összes húrjait. Tipikus dramaturgiai helyzete a várakozás, melyben remény és rettegés szélsőségei

váltakoznak. Ebben és a következő két csoportban egyaránt domináns jegy a közvetlen beszédszerűség s a megszólítás megannyi változata. Gyermekeit idéző verseiben különösen érvényesül az intimitás, a kicsinyítő, közelítő beállítás, szemléletének e fő sajátossága. A személyes gyász fájdalmát a halál utáni élet lelkesült reményébe oldja, s ez hevíti igen szép, imára és dicséretre hangolt vallásos verseit is.

Még lírája önértékénél is fontosabb hatása, mely messze túlterjed a romantikán. Egyik előfutára volt a század második felében kibontakozó szimbolizmusnak. Különösen az irányzat impresszionisztikus válfaját, elsősorban Verlaine oldott, románcos hangvételét előlegezte. Néhány verse sor- és strófaépítésében, nem annyira retorikus, mint inkább hangulati, zenei elvű, ekhós ismétléseiben a megtévesztésig eltalálja már a későbbi mester hangját.

Alphonse de Lamartine (1790–1869) – francia romantika

Az első, érzületben és világlátásban romantikus költő, az első romantikus nemzedék legkorábban fellépő tagja Alphonse de Lamartine. Korai példája annak a költő- és irodalmártípusnak, akinek életében az alkotás megfér a hivatásszerű politikai tevékenységgel, a diplomáciai szolgálattal, mintegy a 20. századi francia irodalom néhány kimagasló alkotóját (Malraux, Claudel stb.) előlegezve ezzel a kettős élethivatással.

Első gyűjteménye, a *Költői elmélkedések* (*Méditations poétiques*, 1820) főként vallomásos, énföltáró tematikájával, beszédhelyzeteivel keltett maradandó sikert. A késő klasszicista, elvontan racionalizált embereszmény uralma után Lamartine ütötte meg először a benső személyesség hangját a francia költészetben. Szubjektivitása azonban messze van egyes romantikusoknak, esetenként példaképeinek harcosan öntudatos fellépésétől, énkultuszától. Alapszólama inkább a panasz, a rezignációba hajló csöndes elégikusság. Szokás is a romantikus elégia megteremtőjét látni benne, aki ezzel egyszersmind a klasszicista műfaji normák követője is. Költészete romantikus temperamentum, érzésvilág, eszmeiség és posztklasszikus retorika, versépítkezés kettősségével jellemezhető, mely olykor a kifejezés hitelét is kikezdi.

Első korszakában, 1820–1830 között mindenekelőtt az érzelmek költője. Híres önjellemzése szerint ő adta a Múzsának először „héthúrú lant helyett a férfiszív rostjait". Emocionalizmusa azonban mélyebb is, többértelmű is, mint például Musset-é. Közvetlen hatást az önkifejezés szubjektív lélektani szintje tesz, amely a kortársakat is legelőbb ragadta meg: „emögött egy ember van" – jelentette ki kötete olvastán Talleyrand. Az életrajza iránt érdeklődő történészek bőven találtak élményanyagot a fordulatos Lamartine-életrajzban: a szabados szenvedélyektől befolyásolt ifjútól a félig még gyermeklány, s gyermekkorban elhunyt nápolyi

Antoniella, majd az ugyancsak fiatalon elhalt Julie Charles szerelmeséig, s később a rendezett családban felelősséggel élő férfi anyagi küszködéséig. Élménytörténeti háttér az első kötetnek szinte valamennyi verséhez illeszthető. A fiatal Lamartine affektivitása azonban nemcsak a külső átélésből, hanem a belülről ható érzékenységből is származik. Ha legtöbb versében a költői én szemlélődőként jelenik meg, akkor ez a kontempláció benső együttlét, együttérzés a dolgokkal, emberekkel, de talán legfőképpen a természeti világgal. Szenzibilitásnak nevezhetjük ezt a hangoltságot, mely nem annyira cselekvő, ható mivoltában, mint inkább befogadóként, elszenvedőként vesz részt a természet egyetemes életében. Legjellegzetesebb ilyenmű verseit *(Magány, A völgy)* veszteségérzet, de egyben megbékülés hatja át, a múltba helyezett eszmény megvalósíthatatlansága bánatot szül, de belenyugvásra int természet és ember harmóniája, e példaadó eleven környezet. Az elégikus szemléletű tájpoézisből nő ki legismertebb verse, *A tó (Le lac),* de drámai kidolgozása révén el is különül a típus statikusabb darabjaitól. Míg a többi vers némileg időtlenített közegben játszódik, legföljebb a természet ciklikus idejét jelenítve meg, *A tó* immár az emberi életidő lefolyásának rendeli alá a természetidézést. A romantika egyik alaptapasztalatát, az idő folyamatos áramlását, mely az eksztatikus élményt lehetővé teszi, végsőkig fokozza, de egyszersmind pontszerű elszigeteltségre kárhoztatja, dramatizált versbeszéddel, kérdések és felkiáltások feszített dikciójával fogalmazza meg:

Így tehát, mindig új partok felé csatázván,
mert éjünk örök, és út nincs visszafele,
horgonyt nem vethetünk az idő óceánján
egyetlen napra se?
[…]
Állj meg, szárnyas idő! Órák, gyönyörű percek,
ne, óh ne fussatok!
Hadd élvezzük a gyors gyönyört, amit a legszebb,
legjobb napunk adott!

(Szabó Lőrinc fordítása)

Az egyszeri, pillanatnyi boldogság elvesztésének végérvényes tragikumát az utolsó strófákban egy szubjektív érzelmi aktus oldja fel: a felfokozott óhajtás, a vágy állítja vissza a megbomlott harmóniát, segít átlépni a mulandóságból az állandóságba. Ez a kibontakozás itt csak úgy jöhet létre, hogy az otthontalan emléket a vers alanya a környező tájba helyezi, vetíti ki, s ha nem is állító bizonyossággal, de óhajtó modalitással átmenti a természet megújuló életébe. Ez a távlat zárul be reménytelenül Hugo későbbi hasonló ihletésű versében, az *Olympio* siralmában. *A tó* voltaképpen kivételes darab Lamartine életművében, mert a vágy teljesültét e versben nem se-

gíti transzcendens erő, mint ahogy maga a vágy maga sem metafizikai bizonyosságra irányul. Végső törekvése azonban a lamartine-i emocionalitásnak éppen az, hogy a racionális világmegismeréssel szemben, inkább annak kudarca után, az istenhit, a gondviseléshit, a spirituális halhatatlanséghit forrása legyen. A lélektani, illetve esztétikai funkción túl – „aki mindent le akar festeni, annak mindent át kell éreznie", írta – a világkép motiválásában teljesül ki tehát a lamartine-i érzéskultusz.

Már a kései Friedrich Schlegel is a religiozitás költőjeként üdvözölte a *Méditations* alkotóját, s ezen mindenekfölött lelkesült, vágytól emelt, tehát erősen emotív színezetű vallásosságot értett. Schlegel Byron „démonian lelkesült" költészetével állítja szembe Lamartine himnikus, „hívő érzületű, keresztényien szép" líráját, még ha e nemes szellemiség esztétikai megjelenését, különösen a *Méditations*-t követő Lamartine-kötetben, sajnálatosan erőtlennek látta is. Byron szellemével csakugyan megküzdött a francia költő. *Az ember* című költemény Byronhoz intézett beszéd, amely az ember teremtménysorsa, függősége, halandósága ellen lázadó káini lelket igyekszik meggyőzni az Isten előtti alázat, a földi szenvedés előtti meghajlás erényéről. Feltárul azonban a lamartine-i hit előtörténete is, amely a kételkedés, s ennélfogva a byroni hatás korszaka volt. Ezt az életrajzilag is bemérhető váltást – Lamartine 1820-ban „tért meg" – egyetlen gondolkodásfolyamatba sűríti *A halhatatlanság*. A lírai én képviselte keresztény eszkatológiával szemben föltűnik az epikureus anyagelvűség világmagyarázata is, hogy azután a szubjektum a lélek érzelmi szükségletével, a „szív érveivel" védje meg magát:

Ó, ti föld bölcsei, mástól várjatok érvet;
Csak tévedhessek én: szeretek, hadd reméljek;
Zavar s homály borul gyarló eszünk fölé.
Hallgat az értelem; a szó az ösztöné.

(Bárdos László fordítása)

Az *Újabb költői elmélkedések* (*Nouvelles méditations poétiques,* 1823) elégikus hangja csakugyan az első kötet folytatásaként hat. Az 1830-as években viszont tematikája, forma- és műfajkészlete egyaránt módosul. Ez a változás részint politikai szerepvállalásával, részint világképe alakulásával magyarázható. 1831-ben kezdődik politikai pályafutása, s bár ez az év még képviselői kudarcot hoz számára, evangéliumi színezetű liberalizmusával mind tevékenyebben fordul a társadalmi együttélés gondjai felé. Új tájékozódásával párhuzamosan visszaszorul művében a tiszta alanyiság, hogy mindinkább történetbölcseleti érdeklődésnek adja át a helyét. Korábbi természetlírája pedig egy panteisztikus vitalizmus egyetemes eszméjébe fordul.

A lamartine-i költészetnek ez a két vonulata a harmincas években, tehát voltaképpen utolsó lírai korszakában, néhány nagyszabású műben teljesül be. A kétfajta

szellemi irányultság alapján persze nem különíthetjük el mereven egyes műveit, hiszen ezek az eszmeterületek már csak a romantika szerves egységben látó világ- és emberfelfogása következtében sem válnak el, s egyazon művön belül is át- meg áthatják egymást. Mégis, ha a természetpoézis elsősorban a *Költői és vallásos harmóniák* (*Harmonies poétiques et religieuses*, 1830) című kötet verseiben, a történelmi gondolat inkább az epikus művekben, a *Jocelyn*ben (1836) s az *Egy angyal bukásá*ban (1838) ölt határozott alakot.

A lírai darabok gyűjteményén már a kortársak kitapintották a vallásos világkép bizonyos változásait. Sainte-Beuve egyenesen úgy fogalmazott, hogy „a legkatolikusabb költőn erőt vesz a szkepticizmus". Későbbi értelmezők racionalizált hitről, keresztényi racionalizmusról beszélnek. Való igaz, hogy egyes darabokba a kétely, főként az isteni eszme emberi megvalósítása iránti kétely hangjai keverednek, s embertömegek értelmetlen szenvedése láttán feltör a vádló panasz szava is. Igaz az is, hogy a gondviselésbe vetett hit nemegyszer az ésszerű, megtervezhető társadalmi fejlődés programjává alakul. De – legalábbis történeti távlatból nézve – semmiképp sem beszélhetünk gyökeres fordulatról, netán a felvilágosodás deisztikus istenképének felújulásáról Lamartine költészetében. Himnikus, áhítatos hangnemű ez a líra továbbra is, sőt pátoszát még fokozza a természet mély titkainak átélése; az élet mindenhatóságának érzete, az a természetmetafizika, amely *A tölgy* című versében révült-ámuló panteizmusba emelkedik. Nem véletlenül mondták már claudelinek is ezt a himnuszt; a mi számunkra azonban fontosabb egy közeli párhuzam, nevezetesen a költemény meglepően hugói hangvétele. Az ilyen művekben korántsem a ráció uralkodik, sokkal inkább a szókratészi „bölcs tudatlanság", mely ezúttal ámulat az élet titokzatossága előtt.

A kötet verstechnikai vonatkozásban is gazdagítja Lamartine kifejezési skáláját: bámulatos, a francia líra történetében addig ismeretlen változatossággal illeszti egymáshoz a különböző terjedelmű sorokat, építi föl a legszokatlanabb rím- és stófaszerkezeteket. Ez a ritmikai teremtő erő s ez a virtuozitás szintén Hugóra emlékeztet, azazhogy inkább Hugót előzi.

Az évtized két óriás méretű költeménye Lamartine eredeti terve szerint összefügg, egyazon eposzi mű két részlete, vagy a *Jocelyn* alcíme szerint, „epizódja". Már 1821-től foglalkoztatta egy egyetemes eposz terve, amely a romantika emberiségköltemányeinek módján, történetét részben mitikus, részben bibliai motívumokból fejlesztve, az ember lelki, szellemi útját beszélné el a bukástól az istenséghez való fölemelkedésig. A gigantikus terv töredék maradt, s az elkészült részeket is inkább két külön műnek tekinthetjük. A kilenc „korszakra" osztott *Jocelyn* földközeli, evilági cselekménye voltaképpen önéletrajzi elemekből szőtt verses fejlődésregény, amelyet azonban szinte elfednek a költemény statikus részletei, ráérős leírások, elmélkedések folyondárai. Ifjú hőse köré saját gyermekkori környezetét, neveltetése falusi színterét rajzolja Lamartine. Házasulandó nővére megsegítésére Jocelyn el-

hagyja a szülői házat, szerzetes lesz, mígnem a forradalom zűrzavarában menekülnie kell a kolostorból, hogy hosszú bolyongás után egy elhagyott hegyi tájékon, a Sasok barlangjában üsse föl tanyáját. Szeretete, amely mindeddig csak emberbaráti ábrándozásban s a természet meghitt közegében talált tárgyat magának, idővel egy menekült katona leánya iránt érzett szerelemmé hevül. Laurence-t, akit haldokló apja a gondjaira bízott, sokáig fiúnak hiszi, s mikor valódi neme kiderül, Jocelynnek már el is kell hagynia. 1794-ben egy vérpadra ítélt püspök börtönében pappá szenteli. Hat évvel később a Bonapartét ünneplő Párizs forgatagában Jocelyn mégis viszontlátja elhagyott szerelmét, aki karjai közt hal meg.

A cselekmény valószerűtlen fordulatai azonban még csak töredékesen sem adnak képet az alapjában véve meditatív, részletező leírásokban bővelkedő liroepikus műről. A fejlődésrajz is, melyet az imént a német romantikából kedvelt fejlődésregényhez kötöttünk, inkább végtelen önvallomásban születik meg, mint eseménytörténet és lelki élet valóban epikus kölcsönhatásában. Két alapvonatkozását kell kiemelnünk ennek a naplóba oltott meditációnak: a természet az egyik, a történelem a másik.

A természetábrázolás körében Lamartine tájékozódásának egyik alapvonásaként megjelennek a védettség, a bensőség helyszínei: falusi ház, kolostor, emberi lakóhellyé tett barlang egyaránt azt a biztonságérzetet adja meg hősének, amely a határtalan térben és időben már-már elveszni látszott. Az elmélkedéshez szükséges összhangot éppúgy ebben az intimszférában találja meg Lamartine, mint egy eszményített, patriarkális színezetű társas életformát. Az intimszféra eszményében írta meg később, már költői apálya idején, utolsó jelentős versét, *A szőlőskert meg a ház*at (La Vigne et la maison-t, 1856). Ebből idézünk egy jellegzetes szakaszt, melynek előzményeként a családot magasztalta a vers:

Minden jó fiú átka nyomja
Az esztelent, ki káromolna!
Emberiség szerelmese
Anya helyett csüggjön az báván
Hideg, sztoikus délibábján,
Melynek nincs sója, se teje!

(Bárdos László fordítása)

A védettségből azonban ki kell lépni, a visszavonultságban gyűjtött erőt és tapasztalatot társadalmi cselekvésre kell váltani: ez a *Jocelyn*nek, s egyben Lamartine harmincas évekbeli lírájának legfőbb tanulsága. A lírai énregény hőse ezen a ponton szembesül a történelemmel, alkalmat adva a költőnek haladáseszméje kifejtésére.

A francia forradalom távoli eseménysora kezdetben csak a magánidill ellentéte: rombolás, zűrzavar képei társulnak hozzá. Ugyanígy később Párizs démoni forga-

tagához, melynek leírása a költeménynek talán legerőteljesebb részlete. Az idegenkedésen úrrá lesz azonban a gondviselés történelemirányító működésének hite: isteni szándék és értelem vezérli az emberi eseményeket, folyton magasabb rendű alkotásokra serkentve a véges észt. Örök érvényű rendszerek nincsenek a történelemben, így a forradalom, még pusztításaival együtt is, legitim vállalkozás volt. Mindamellett Lamartine látja a rossz, a bűn jelenlétét, de ezt az emberi szabadságból s az isteni terv tökéletlen végrehajtásából származtatja.

A *Jocelyn* realisztikus ábrázolásmódjával szemben *Az angyal bukása (La chute d'un ange)* mitikus és képzeletbeli világba vezet. Nagyszabású, bár itt-ott kimódolt látomásaival Chateaubriand útján jár, aki a keresztény csodás elem jogosultságát állította az eposzban. Hőse beleszeret egy földi nőbe, s ezért büntetésül le kell szállnia halandó emberek közé, osztoznia sorsukban, mígnem többszörös megpróbáltatások és újjászületések után visszanyerheti szellemi létét. A nagyarányú koncepcióból, mely voltaképp az emberi fölemelkedés szimbólumának tekinthető, csak a tragikus kifejletű első rész készült el.

A cselekmény közvetlenül az özönvíz előtt játszódik. A bukott angyal földi szerelme hányattatásait beszéli el: előbb a lány családja, egy törzsi nemzetség, majd a barbár óriások társadalma akarja elszakítani őket egymástól. A menekülés közben szomjan halt leány és két gyermekük fölött az emberré vált angyal keserűen átkozza el a földi életet.

A cselekmény magjának, az angyal bukásának, több előképe is van a korszakban, elsősorban Vigny *Éloá*ja, de távolabbi forrásra is utalhatunk. Az 1820-as években vált ismertté angol fordításban az apokrif *Hénokh* könyve, mely mindenekelőtt a zsidó apokaliptikus irodalom gyűjteménye. Elbeszélő részei között fontos hely jut földi nőkbe szerelmes, bukott angyaloknak. Lamartine művének egy másik motívuma, az óriások városa, szintén az apokrif műből ered, s egyben Káin alakjához kapcsolódik, mivel az óriások Káin fiai voltak. Lamartine egyedül itt, e művében kerül közel az emberlét tragikus ellentmondásához: az érzés, a szerelem, a szeretetben való megigazulás csak a halandó földi-emberi szférában lehetséges, az emberi együttélés viszont egyszersmind kárhozottság: felőrli vagy kiveti magából a magasabb rendű erkölcsi törvény követőit. A történet szintjén ugyanilyen feloldatlanul kerül szembe egymással az „őseredeti könyv töredékeinek" biblikus-keresztény kinyilatkoztatása és a gigászok barbár, alantas ösztönökre épült terrorbirodalma.

Az eposz morális tanítását a 8. „látomásba" foglalt betét fejti ki. Az „őseredeti könyv", mellyel egy Jehovát hívő aggastyán ismerteti meg a szerelmespárt, Lamartine hitbölcseletének foglalata. Részben panteista, részben pietista színezetű, a keresztény istenképet keleti misztikával vegyítő lírai gnómagyűjtemény ez, mely a mindenkiben közös erkölcsi érzésekre alapozza a természet s az emberi világot átfogó szeretet és irgalom parancsát.

A rossz jelenlétét itt is a gondviselés szempontjából oldja fel, költeményének elbeszélő részei azonban a bűn megrendült átéléséről tanúskodnak. Ami az óriások városában megtörténik és megtörténhet, arra nem ez a tanítás, hanem az angyal végső kétségbeesése válaszol.

A tizenöt „látomásra" tagolt költemény cselekménybonyolítása messze eltér a Jocelynétől. Ha ezt inkább monoton melankólia, szép és emelkedett érzések hatják át, *Az angyal bukása* egyrészt fantasztikus látványelemeket (repülő hajó), drasztikus fordulatokat, másrészt kegyetlen, már-már horror ízű jeleneteket halmoz. Az óriások kínzási mutatványait a máskor oly szelíd költő Sade márkin nevelkedett fantáziával jeleníti meg, míg a leírások szenvtelen hangjával a *Salammbô* íróját előlegezi.

Az angyal bukása egyébként még a *Jocelyn*nél is egyenetlenebb. Irdatlan terjedelme, lankasztó bőbeszédűsége mellett kritikusai főként amiatt marasztalták el kezdettől fogva, hogy velejéig romantikus eszméjét avítt, közhelyszerű, sok helyütt szinte üresen zörgő epigon klasszicista nyelven adja elő. Igaz, a képvelői közszereplés szüneteiben, kapkodó sietséggel készült a mű. Fogyatkozásai azonban magának a romantikus eposznak az ellentmondásairól is tanúskodnak.

Lamartine nyilvános politikai tevékenysége valamennyi nemzedéktársáét felülmúlta. Liberális, republikánus küldetéstudatát csak megerősítette 1832-ben, a Közel-Keleten tett útja. Vallási élményein kívül elsősorban az intim közösségi lét döntő tapasztalatával lett gazdagabb. Megvalósulva látta ott saját múltjából származó régi vágyát, az emberek jórészt természetadta együttélését, melyet még nem dúlt fel a nagyváros célszerűen megszervezett forgataga: ez a költő, akinek pedig mindene a haladás volt, éles civilizációkritikájával közvetlenül Rousseau-t folytatja. *Keleti utazás (Voyage en Orient)* című terjedelmes útirajza mindenesetre a romantikus orientalizmus egyik legfőbb alkotása.

Fontosabb prózai műveit egyébként is a közéleti munkálkodás hívta életre. Előbb ugyan még versben hirdette meg a költő felelősségérzetét népe iránt („Szégyen rá, ki dalol, míg tűz emészti Rómát", hangzik híres sora), 1847-ben megjelent műve, *A girondisták története (Histoire des Girondins),* mely Magyarországon is a politikai gondolkodók kedves olvasmánya lett, s Petőfi is merített belőle. A romantikus történetírás tanító, felvilágosító válfajához igazodott benne Lamartine: a kicsinyes merkantilista szellem s az indulatok táplálta lázadás okulására mutatta föl a nagy korszak számos alakjának magas erkölcsiségét, megfontolt mérsékletét az irányításban, hősiességét a veszélyben. A terrorra már csak személyes emlékei miatt is ellenszenvvel gondolt, hiszen családja jól jövedelmező kis birtok tulajdonosa volt, minthogy azonban viszonylag épen kerültek ki a megpróbáltatásokból, Lamartine az érdekegyesítés szószólójaként megbocsátást és nemzeti összefogást hirdethetett.

Ezekért az eszményekért szállt síkra 1848 februárjától, mint a Második Köztársaság tényleges irányítója. A békés reformok, a magántulajdont védő törvények híveként hamarosan szembekerült a radikálisokkal, elsősorban a Blanqui program-

ját valló vörös zászlós mozgalommal. A júniusi munkásellenes reakció felülkerekedése után befolyása, tekintélye rohamosan csökkent, mígnem 1848 decemberében, Louis Bonaparte elnökké választásakor politikai szereplése alól végképp kicsúszott a talaj. Csaknem három évtizedet élt még, de ez az anyagi, egzisztenciális hanyatlás időszaka volt: gazdagsága szétfolyt, irodalmi kényszermunkákból tudta csak, úgyahogy, fönntartani magát. Népnevelői célzattal kiadványsorozatokat indított: leghosszabb életű a *Cours familier de littérature* volt. Még 1849-ben jelentkezett két önéletrajzi regénnyel, a *Graziellá*val és a *Raphaël*lel. Különösen az első érdemel figyelmet a szeretetteljes ábrázolás miatt, amely egy szegény nápolyi halászcsalád életét mutatja be. Ebből a háttérből bontakozik ki a főhős, a francia nemes ifjú fájdalmas végű szerelme a család leányával, a romlatlanul tiszta Graziellával.

Az első nemzedék költői közül Lamartine-nal bánt legszigorúbban az utókor. Művei egy hosszú évszázadon át tankönyv- és antológiadarabok voltak inkább, mint élményszerző olvasmányok. A szélesebb versértő közönség ma is csak egy-két költeményét kedveli, ha az irodalomtörténészek érdeklődése megnőtt is újabban életműve iránt. Avulásának kétségtelenül fő oka a már említett eltérés, meg nem felelés romantikus élmény és – különösen hosszabb műveiben – késő klasszicista nyelv között. Emelkedetten bensőséges hangja, elégikus múltidézése, pátosszal telt természetáhítata és minden élőt átölelő részvéte mégis elsődleges költői értéket teremtett néhány lírai versében, nagylélegzetű költeményeinek egy-egy részletében.

Alfred de Vigny (1797–1863) – a francia romantika írói

A francia romantika írói, de még bölcselői között is kimagaslik gondolatiságával Alfred de Vigny (1797–1863) életműve. Minden műfajában szigorúbb önfegyelemmel alkotott, mint kortársai, sokkal kevesebbet is írt: összes verse mennyiségre csekély töredéke csupán Lamartine vagy Hugo költői munkásságának. Amit azonban a ritkább megszólalás adott, az a mindig megérlelt, egyénített gondolat, s csaknem mindig sűrített, erőteljes kifejezés volt.

Vigny olyan nemesi család sarjának született, melynek gazdasági helyzetét, történelmi fölényérzetét egyaránt aláásta a forradalom, a fiatal lélek csak annál dacosabban eszményítette rétege múltját. Idős apja, az ancien régime hajdani katonája, hősi emlékekkel oltotta be a gyermek képzeletét, neveltetése azonban igazából édesanyja kezében volt, aki életre szóló hatást tett fia érzelmi életére, szellemi egyéniségére. A nemesi hagyományt úgy adta át neki, mint a független, öntudatos, de egyszersmind mások iránti felelősséggel áthatott személyiség ideálját. Vigny ehhez az erkölcsiséghez, ha mélyebb és egyetemesebb eszmék jegyében is, de mindvégig tartotta magát. Meghatározó volt az anyai befolyás vallási téren is, de itt inkább az elutasításnak, mint ugyancsak tartós viselkedésmódnak a rögzítésében. A nagy-

részt korlátozó, fegyelmező, nem annyira hitelvű, mint inkább gyakorlati célzatú keresztényi nevelés egy életre ellenszenvet ültetett el a költőben mindenfajta autokratikus fensőbbség iránt, legyen az erkölcsi, bölcseleti vagy politikai természetű. A Bonaparte gimnázium diákjaként a harcias oktatás hatására Vigny is föllelkesült a császári haditetteken, bár családja s akkor ő maga is meggyőződéses királypárti volt. A Bourbon-restauráció alatt kezdődik katonai pályafutása, melyből a táborozások és a kaszárnya- élet emlékeit őrzi legtovább. Már ez idő tájt is olvasmányai foglalják le szellemét, 1822-ben első versgyűjteménye megjelenésével egyidejűleg pedig végképp az irodalom felé fordul. Eleinte egyik lelkes szervezője a romantikus nemzedéki mozgalomnak, s ebben a körben összebarátkozik Hugóval. Kettőjüket szövetségesekként tartja számon az irodalmi közvélemény. Vigny azonban, jóllehet Hugo Cromwell előszavát megelőzve egyengette a francia romantikus dráma útját Shakespeare-fordításokkal és elméleti fejtegetésekkel az évtized végére mindinkább visszahúzódik az irodalmi élet nyilvánosságától. Saját hajlamai, s egy betegeskedő angol arisztokrata nővel kötött házassága is a magányt jelölik ki életformájául. A harmincas években még fölkavarja egy színésznő iránt érzett szenvedélye, mely súlyos kiábrándulással végződik. Később egy-egy folytatás nélkül maradt politikai fellépés ragadja ki a remeteségből. Mind kevésbé. Vigny a szerény birtokon gazdálkodó, vidéki nemes, de sokkal inkább az elmélkedő, gondolkodó ember és alkotóművész életét éli, 1863-ban bekövetkezett haláláig.

Immár közhelyszámba megy, hogy Vigny a francia romantikusok között több szempontból is társtalan jelenség. Míg a többiek a vallomásos szubjektivitás hangján szólaltak meg, vagy lázasan hirdették a legkülönfélébb mítoszi vagy misztikus világmagyarázatokat, Vigny egyénifölötti érvényű, egyetemes igazságokat keresett, s bizalmatlan volt a rajongó hit állításaival szemben. Egyik-másik kortársának vallási buzgalmát a külsőségekért hevülő hódolatra vezette vissza. *Napló*jában olyan sűrűn fordul elő a fanatizmus bírálata, hogy azt hihetnők: voltaire-iánus bölcselőt olvasunk. A keresztény hitben különösen a túlvilághitben remény és félelem következményét látta, melyen az igényes, illúziótlan gondolkodásnak úrrá kell lennie. Mégis döntő tapasztalata volt és maradt a keresztény világmagyarázat, s a vallás kultikus energiáját, ha részben más területre irányítva is, mindvégig ébren tartotta magában. Abban is különbözik legtöbb nemzedéktársától, hogy a politikai közszereplés, a pártok és szövetkezések szelleme jobbára hidegen hagyja. Legföljebb egyszer-egyszer, s meghatározott cél érdekében szólal meg a fórumokon. Az evolúció hite már csak azért is kevésbé vert gyökeret benne, mint társaiban, mert olyan osztályhoz tartozott, amelyet elsodort a történelem fejlődésmenete. Szó sincs róla azonban, hogy reakciós lett volna; még a restauráció korának elszánt hagyományvédőitől is távol állt. Két forradalmat ért meg, mindkettővel rokonszenvezett: különösen 1830-ban mozgatták meg a demokratikus, liberális törekvések. Ekkoriban rá is hatott Lamennais szociális katolicizmusa. Igazából azonban egyik rendszer

sem volt kedvére. A megcsontosodott rend éppúgy taszította, mint a forradalmak vérontása és zűrzavara: „vajmi kevéssé hiszek a sebtiben létrehozott szervezetek áldásaiban, sokkal inkább a fokozatos jobbítások eredményeiben" – vallotta.

Korához, kora fő irányzatához is sok szállal kötődik persze. A romantikában megérlelődött lelki szükséglet hajtja őt is a kifejezésre: az egyéni élet megörökítésének vágya, csakhogy ez az élet nála elsősorban, nála leghatározottabban, szellemi élet: intellektuális és pszichikus szféra egysége, sosem billenve sem a száraz okoskodás, sem az indulatokban tobzódó idegélet meddő végleteibe. Eltökélten csakis lényeges dolgokról írt. Lényeges dolgokról még a tisztán személyes magánbeszéd elsődleges műfajában, a naplóban is. *Napló*ját egész érett férfikorában, haláláig vezette: tetszetős túlzással, mégsem egészen félrevezetően azt mondhatnánk, ez volt főműve. Nem napi érvényű közlésekből, hanem a mindenkori jelenséget eszmei távlatba állító elmélkedésekből áll, ezért a művek értelmezésébe is be kell építeni tanulságait. Annál is fontosabb ez, mert a *Napló* tájékoztat a művek érlelődéséről, mely legtöbbször a választott történet s a tanulságnak tekintett eszmemozzanat megfeleltetésének, egybehangolásának szakasza volt.

Mert Vigny minden jelentős verse gondolatot, eszmét jelenít meg, dramatizál. Témáját előszeretettel meríti a mitikus, történelmi vagy irodalmi hagyomány ismert, többszörösen feldolgozott történeteiből. Az elbeszélő részt mindig általánosító jelentésig, végkövetkeztetésig vezeti: „poème" néven ezt a típust viszonylag önálló műfajváltozatként rögzítette. Saját meghatározása szerint a költemény filozófiai gondolatot jelenít meg epikus vagy dramatikus formában. Vagy még kifejezőbben: „megérlelni egy filozófiai gondolatot, rátalálni arra az emberi cselekvésre, mely a leghatározottabban bizonyítja: egyszerű cselekvésbe tömöríteni, hogy belevésődjék az emlékezetbe, és szobrot, magasztos emlékművet adni az emberek képzeletének, ez legyen a célja ennek az egyszerre epikus és drámai költészetnek." Első kötete 1826-ban adott címe, *Antik és modern költemények* (Poèmes antiques et modernes), már egyetemes igényre vall, a ciklusokban pedig a „Misztikus könyv", „Antik könyv", „Modern könyv" verseiben az individuális tudat és a közösségi szellem történetének egy-egy örökérvényű pillanata, jelképes alaphelyzete tárul föl. A német vagy angol romantika misztériumának, drámai költeményének megfelelőjeként kialakul a ciklikus szerkezetű „emberiségköltemény", a természeti és erkölcsi lét értelmezése mitikus igényű példázatokban, célképzetes távlattal.

Vigny ez első korszakában világképének, sorsfelfogásának két lényegi összetevője mutatkozik meg teljes erővel. Az egyik metafizikai világ és erkölcsiség meghasonlásának tragikus tapasztalata. A teremtés tökéletlen mű volt, mert utat engedett a bűnnek: ez az alapgondolata az *Éloá*nak s *Az özönvíz*nek, a kötet legnagyobb méretű kompozícióinak. Az isteni világrend nemcsak megtűri a rosszat, de zsarnoki hatalomként cselekszi is Vigny özönvíz-értelmezésében. A költeményben ártatlanok is áldozatul esnek a büntetésnek, mert „aki szeretet nélkül teremtett, gyűlölet

nélkül veszejt el". Ez az autokratikus Isten-kép, melyet, láttuk, részben a családi hagyomány közvetített, hívja ki Vigny antiteisztikus lázadását. Belejátszott a válaszba a buzgón olvasott Byron hatása is: a teremtést tagadó Sátánról az ifjú francia is hőskölteményt tervezett, mígnem az *Éloa* című „misztériumban" a satanizmust jelentékenyen áthasonította. Az angyal bukásának apokrif eredetű motívumát még nagyobb mitikus térben, még végletesebb következményekkel játszatja le, mint későbbi művében Lamartine: a Krisztus könnycseppjéből életre kelt női angyal, az abszolút jóság megtestesítője, szánalomból meg akarja váltani Sátánt, de végül a bukott angyal fortélya kerekedik fölül, s a jó kárhozik el, méghozzá úgy, hogy még áldozatával sem tudja pillanatra sem boldoggá tenni kísértőjét. A jóság önfeláldozásának értelmetlensége, a megváltás kudarca mélyebben ivódott Vigny eszméletébe, mint legtöbb kortásáéba, még ha folytatást tervezett is az *Éloá*nak *Sátán üdvözülése* címen. A rossz működését tehát éppoly élesen látja, mint Hugo, de távol áll tőle az utóbbiban fel- feltörő erkölcsi relativizmus, mellyel a nagyság képében a bűnt is felmagasztalja. Vigny ábrázolása ítélkező, szemlélete a mindig éber moralistáé. Az ártatlanságot sújtja, nem gondviselőként, inkább vakvégzetként büntet a „Bibliai régiségek" alfejezetébe tartozó *Jefta leánya* című vers Istene is:

A bosszú Istene vagy, Uram, semmi kétség:
A jóra zúdítod a bűnös büntetését.

– kiált fel Fejta, megpillantva lányát, akit föl kell áldoznia. A gondviselést, a kegyelmet mindinkább a végzettel, az antik fátummal azonosítva Vigny azokhoz a nézetekhez közeledik, melyek a szabad akarat nevében szállnak szembe a kereszténység teológiai rendszerével. Ezt a kritikát legrendszeresebben Michelet fejtette ki.

Az 1826-os kötet nyitóverse az egyetemes erkölcsi diszharmóniát az egyes ember helyzetébe vetíti. A Mózes már az egyén, méghozzá a nagy, a kiemelkedő személyiség sorsát példázza. *Mózes (Moïse)* „az Isten embere", a prófétai küldetés beteljesülésekor, az ígéret földjének határán, ráeszmél magányára és boldogtalanságára. Tragikus közvetítőként földi és isteni világ között, mindkét régióban idegenül, a természet fölötti hatalom részeseként is az emberi közösség bensőségébe vágyik, de az emberek kivetik maguk közül:

Mihelyt a pásztoron átjárt lehelleted,
„Idegen ő nekünk" – szóltak az emberek;
[…]
Akkor a fekete ködoszlopba takartan
elöl mentem, dicsőn, szomorúan, s magamban,
s szóltam szívemben így: „Ezentúl mi legyen?"
Ölbe hajtani már túl súlyos a fejem,

s borzadást kelt kezem, ha másik kézre zárom,
hangomban sivatag és villám van a számon;
nem, nem szeretnek ők, nézd, mind csak megriad,
s ha tárom két karom, térdemhez hullanak,
Így éltem, így vagyok hatalmas és magányos,
az álmok álma már hadd karoljon magához!

(Nemes Nagy Ágnes fordítása)

Vigny Mózesében legtöbben a költő, az alkotó géniusz jelképét látták; jogos ez az értelmezés, de a hős szimbolikája ennél tágabb érvényű: kiterjed tudás és boldogság egymást kizáró kettősségére, a lét titkaiba behatoló ember szükségszerű magányára, prófétai elhivatottság és közösséget teremtő szeretet meghasonlására is.

A *Mózes* szerves formája, egységes tónusa inkább kivételnek számít az első kötet darabjai között. A korai Vigny verseibe még sok utánérzés, idegen ihletés vegyül. Nem az a baj, hogy történeteket vagy éppen nyelvi fordulatokat vesz át mintáiból: inkább az eltérő stílusminőségek lazítják fel a költeményt. *Éloá*ja néhány finom, cizellált hasonlatában, egy-egy túldíszített leírásában még nagyon is Chénier-t követi, lezárása viszont, Éloa és Sátán párbeszéde, már az érett Vignyre való, magvas drámai nyelven szól.

Vignyt a harmincas évekig nem elsősorban költészete tette ismertté, hanem első regénye a *Cinq-Mars*. Ő maga némi keserűséggel vette tudomásul az egyoldalú fogadtatást, s ettől fogva nőttön-nőtt benne a gyanakvás az írói népszerűséggel szemben. Nem vallott semmiféle programos bezárkózást, éppen ellenkezőleg: művével hatni akart, a költészetnek társadalmi szerepet tulajdonított, de úgy vélte, lényege szerint csak a gondolkodó elmék, a költőiségre fogékony szellemek asszimilálhatják művészetét. Ezért, bár történelmi regénye még szélesebb olvasóközönséget vesz célba, s részben közösségi vagy legalábbis rétegtudatra épít, többi regénye nyíltan is a magányban megérlelt gondolat alkotása, s befogadójától is töprengő kételyt, kritikai érzéket vár el.

A *Cinq-Mars, avagy az összeesküvés XIII. Lajos alatt* (1826) sikerét a megjelenés időpontja is elősegítette, hiszen a történelmi regény scotti hatásra éppen ebben az évtizedben hódított francia földön. A regény mégsem a skót mester példájához igazodik, még kevésbé, mint Hugo fél évtizeddel későbbi középkoridéző regényepopeiája. A *Cinq-Mars*, mely a francia birtokarisztokrácia és az erőszakosan központosító abszolút monarchia összeütközését jeleníti meg, s a 17. század harmadik évtizedébe vezet, habozás nélkül helyezi előtérbe a történelem főszereplőit, a királyt, Ausztriai Annát, s legfőképpen Richelieu bíborost. Vigny lemond tehát arról, hogy fiktív szereplőkkel, „közepes" hősökkel példázza a történelem mozgástörvényeit. Amit azonban így a művészi fantázia alakító munkája elveszít, azt éppen a reálisan létezett

figurák jellemzésében nyeri vissza. Bemutatásukban Vigny nem „ténybeli hitelességre, hanem az emberi természet megfigyelésének igazságára" tör. Ezt az esztétikai önigazolást az utólagos mű elejére illesztett *Gondolatok a művészet igazságáról* című értekezésben fogalmazza meg. A művészet minden jelenség, esemény, emberi jellem ideális lényegére összpontosít, eszmei és nem tárgyi valóját tárja föl. Ahogyan az igazságot az igaztól (a magyar versolvasó a „valódi" szavával helyettesítené ez utóbbit) elválasztja, abban ugyanaz a platonikus intellektualizmus nyilvánul meg, amelyre majd különösen kései költészetében figyelhettünk föl, s amely épp annyira vezet klasszicista, mint romantikus esztétikai következtetésekre. Romantikusan fogja föl viszont az eszmei igazság megismerését, tudatformáit, melyeket a közösségi, hagyománybeli, illetve egyéni, eredeti képzelet fikcióival azonosít.

Az eszmei indíttatás a regény összjelentését tekintve bizonyos tételességbe csap át, a jellemrajzot pedig jobbára végletesen egysíkú ábrázolásmódra kárhoztatja. A becsvágyó, hatalomra törő bíboros, a gyönge királyt befolyásoló agyafúrt manipulátor működése aláásta a francia nemzet fő értékhordozóját, a független nemesi osztályt, s így a centralizált monarchia voltaképpen a másfél száz év múlva bekövetkezett forradalmat – Vigny szemében a társadalmi értékrend összeomlását – készítette elő – ezt sugallja a regény. A fő történelmi figurák beállítása így meglehetősen önkényes, többségük szélsőséges tulajdonságokat, jóság és gonoszság végleteit testesíti meg. Igazából csak néhány monumentalizált szereplőre épül a regény, melyből már Scott is – Vigny naplójegyzete szerint – hiányolta a nép ábrázolását. Egyes későbbi értekezők már csak a történelmi regény szubjektivizálásának, pszichologizálásának negatív példáját láttak benne. Mégis, ami a műfaji normákhoz képest fogyatékosság, az az egyedi mű szempontjából érték is lehet. A kései olvasó is telitalálatnak érezheti például a hatalom manipulatív természetének szatirikus bemutatását. Összetettebb egyéni karaktert, sőt még a 20. században is eleven típust alkot az összeesküvő Cinq-Mars alakjában, akinek közösségi szerepvállalását nem annyira politikai eszme, mint inkább belső lélektani ok motiválja: a szerelme előtti dicsőség érdeke. A hősiesség akarati bizonyítása mellett így látszatcéllá válik annak objektív rendeltetése. A látszat, a szerepjátszás pedig a francia romantika egyik vissza-visszatérő konfliktushelyzete. Vigny személyiségeszménye is már-már készen áll a fiatal nemesben: Cinq-Mars nem menekül, inkább önként elébe megy végzetének.

E sikert aratott mű volt egyetlen cselekményelvű, történetelbeszélő regénye; harmincas években írt szépprózájával Vigny járatlanabb utakra indul. Elméleti rendszerek, gondolkodásformák, a világhoz való lelki, szellemi, erkölcsi viszonyulás alapváltozatai kötik le figyelmét, s az absztrakció szándéka újfajta kompozíciót hív életre a *Stellóban* (1832), majd a töredékes, s csak századunk elején kiadott *Daphné*ban (1837). – E két mű bölcseleti dialógus formáját ölti: Stellót, az idealista, érzékeny és érzelmi alkatú ifjú költőt vezeti, oktatja a rejtélyes Fekete Doktor, az elemző intellektus, a megfontolt kétkedés megtestesítője. Nem realisztikusan egyé-

nített jellemek, de nem is a cselekvésben megnyilvánuló szélsőséges erkölcsi típusok: a szemlélet, a reflexió hőseit rajzolta meg bennük Vigny, s módszere egyedülálló a francia romantikus epikában. A mű közvetlen gondolatközlésével az esszéregény 20. századi típusát vetíti előre.

A Stello alapkérdése a költő sorsa a társadalomban. Három történetben igazolja a Doktor tételét, mely szerint a költő mindenfajta politikai berendezkedésben megalázott pária: Gilbert éhhalála a francia abszolút monarchiának, Chatterton öngyilkossága a polgárosuló angol alkotmányos királyságnak, Chénier vértanúsága a forradalmi néphatalomnak költők és költészet iránti közönyét vagy épp ellenségességét példázza. Márpedig a költő társadalmi helyzete, tekintélye Vigny szemében az adott formáció lelki, szellemi, erkölcsi minőségének fokmérője: így, a költői sors révén kapcsolódik össze a Stellóban a magány, a kiválasztottság, mely az életmű egyik alaptémája, Vigny politikai szkepszisével, kiábrándultságával. Akár szellemi és erkölcsi frivolitásból, akár értékközömbös haszonelvűségből, akár népboldogító fanatizmusból fakad, a költő megvetése, a költő páriasorsa mindannyiszor egy egész politikai rendszert ítél el.

Az epizódok közül kettő érdemel különös figyelmet. A lélektelen célszerűség levegőjében fulladozó Chatterton tragédiáját Vigny színműben is megfogalmazta (1834). Ennek előszava s a darab kopár környezetrajza már előrevetíti a század utolsó harmadában elterjedő toposzt, az „átkozott költő" típusát, csak éppen az utódok bohémségkultusza nélkül. Maga a darab még a regénybeli epizódnál is élesebben veti föl az öngyilkosság dilemmáját, melyet az ifjú poéta az „ésszerű kivonulás" eszménye alapján dönt el. A gondolat forrása a sztoikus etika, s Vigny kereszténységgel szembeni polémiájába is beilleszkedik. – A harmadik történet a jakobinus terror irányítóit és áldozatait jeleníti meg, s beállítása jócskán eltér a legtöbb romantikus szerző heroizáló forradalomképétől. Vigny jellemzésében nem hősök, nem is szörnyetegek a népvezérek, hanem közepes figurák, akiket pusztán a kezükbe került hatalom, a gyilkolás ösztöne, az alattvalók félelme nagyít fel. Robespierre-je feszes, pedáns hivatalnokként ítél élet és halál fölött, Saint-Justje nemesen emelkedett utópiák nevében működteti a nyaktilót. Saint-Just eszméinek szarkasztikus ismertetésekor számol le Vigny a *Jefta leánya* után újból, tételesen is Joseph de Maistre, a „hamisító elme" dogmájával az ártatlanok szenvedéséről, mely arra volna hivatva, hogy a bűnösök vétkeitől váltsa meg az emberiséget. Ezenkívül nagy atmoszféarateremtő erővel ábrázolja a rémuralom mindennapjait, a halálraítéltek végsőkig megőrzött méltóságérzetét. A Fekete Doktor „receptje" végül örökös akcidenciaként marasztalja el a politikai cselekvést, nyilvánosságot, hatalmat, szembeállítva ezzel a költői lét szubsztancialitását, mely a szemlélet, a magány és a szellemi alkotás eredménye.

A Doktor elemző gondolkodását mint az igazsághoz vezető utat mutatja be Vigny: ebben is különbözik az uralkodó romantikus felfogástól. Legtöbb kortársa ugyanis

más tudáseszményt vallott: mint például Michelet rokonszenvvel hirdette, a nép szemlélete nem megkülönböztetéseken alapul, hanem szerves egységben látja a dolgokat. Vigny azonban akár a naiv, akár a dogmatikus vagy messianisztikus szintézisekkel szemben az analízist tartja a méltóbb gondolkodói módszernek.

Mégsem lesz monologikus a *Stello*, hiszen nemcsak a Doktor, hanem a címszereplő is az alkotót képviseli: csakhogy az előbbivel ellentétben Vigny érzelmi szubjektivitását s költői elhivatottságérzetét testesíti meg. Vitázó, de egymásra utalt, egymást kiegészítő lényük ezért a nagy alteregós szereplőpárok egyik korai változata. – A regény hajlékonyan szellemes nyelve egyedülálló a francia romantikus prózában. Iróniája a gondolkodó elme, a rendszerező értelem fölényéről tanúskodik a tények és adottságok fölött.

A *Daphné* a római birodalmat idézi föl, hőse Julianus Apostata a kereszténységgel szembeszálló, a görög-római vallást és műveltséget felújító császár, akinek hagyományébresztő, de egyben elszántan lázadó kísérlete később Ibsent s az ifjú Kosztolányit is megihlette. Vigny a keresztény hit és erkölcs kritikájának szánta a regényt, a politikai eszméket megkérdőjelező Stello után a vallásos hit megalapozatlanságát állítva, amivel ez utóbbit is vágyképzetből kinövő fikciónak tartotta. A tiszta gondolat hősének, Julianusnak azonban rá kell eszmélnie arra, hogy az emberek tömegeinek mindig szükségük van és lesz a hit látható formáira, jelképeire, cselekvő gyakorlatára.

A művészet és a gondolkodás magányos hősei után a társadalmi kivetettséget egy újabb típusban, a katonában írja le. A *Katonák szolgasága és nagysága (Servitude et grandeur militaires)* szakít az előző két regény állandó szereplőivel, de megtartja azok elbeszéléselvét, a gondolatot, tételt ábrázoló, példázatszerű történetet. Itt is három, önmagában is kerek novella követi egymást. Legfontosabb közülük az utolsó, Renaud kapitány története. Az ő életében a „nagyság" példáját mutatja be Vigny. A kapitány eleinte megbűvölten rajong Bonapartéért, mígnem akaratlan fültanúja lesz a császárnak készülő hadvezér meg a pápa beszélgetésének, melyben a nagy akarnok minden gyöngesége, unalom ellen magára erőltetett póza megmutatkozik. Renaud már nem hisz benne, de vállalja a szolgálatot, mint ahogy egy angol tábornok foglyaként vállalja adott szavát, s nem szökik meg. Hazakerülése után a császári háborúban tragikus véletlen folytán megöl egy orosz gyermeket, a lelkifurdalás hatására soha többé nem használja fegyverét, bár engedelmesen szolgál tovább. Az 1830-as forradalom napjaiban maga is véletlen baleset áldozata lesz, egy gyermek akaratlan lövése oltja ki életét. – Az elbeszélés drámai feszültsége és összefogottsága tán legjobb formájában mutatja Vigny epikus művészetét, tanulsága pedig a becsület eszményét hirdeti: mégpedig a rezignációba oltott, a külső megerősítéstől végképp elvonatkoztató becsületét. Renaud szavaival: „Kezdtem bensőmből becsülni magam, bízni önmagamban, már éreztem, hogy tisztul, alakul, teljesedik, erősödik jellemem. Ráébredtem, hogy az események mit sem számítanak, hogy a belső

ember minden, és magasan bíráim fölé helyeztem magamat". Ennek az öntörvényű lelkiismeretnek, méltóságérzetnek a végső mozgatóit foglalja össze az „honneur". Az elbeszéléshez fűzött zárszó alapján azt is meghatározhatjuk, miben tér el Vigny a lovagi eredetű nemesi magatartáseszménytől, mely oly ismerős a Corneille-drámák konfliktusából. Vignynél a Becsület, a „fölajzott lelkiismeret", a vallás helyébe lép: magába vonja a hit érzelmi energiáit, s az egyes tetteken túl eső céljával önmaga fölé emeli az embert. Nem közös, hagyományos normák írják elő, mint századokkal korábban, hanem egyéni döntés következménye, s így sajátos személyiségérték lesz.

A költő az 1830-as évtizedtől fogva ritkábban hallat magáról, az 1850-es évektől pedig alig ad közre verset. E mélyen érlelő, visszavonultságban töltött három évtized lírai alkotását az 1864-ben, halála után megjelent gyűjtemény összesíti, melynek Vigny-tervezte címe, „Filozófiai költemények" végül alcím lett, a kötet élére pedig kiadója, egyébként a költő szellemében járva el, a *Végzet-istennők* verscímet emelte. (*A Les Destinées*-t egy szóval lefordítani nem lehet. Egy-egy aspektusának Végzet-istennők, Sorsok, de általános fogalomként Végzet, Sors is megfeleltethető.)

Ebben az érett pályaszakaszban szervesen folytatódik a korábbi líra ihletése, szemlélete és ábrázolásmódja, olyannyira, hogy az egész lírai életmű egységes hatást tesz: aligha tagolják oly szembeötlő korszakhatárok, mint Hugo költészetét. Változás azonban Vignynél is megfigyelhető, mégpedig a fejlődés értelmében: az egyes darabok nyelve immár homogén, stílusidézetei indokoltak, inspirációja töretlen, összhatásuk eredménye pedig megragadóan egységes, egyenletes szintű kötet.

Világképének két lényeges sugallata, két határozott következtetése fokozódik föl az érett lírában: egyfelől a természeti s társadalmi lét tragikus, s erre egyedül adható válaszként a sztoikus hősiesség eszménye; másfelől a gondolat, az alkotó eszme, a lélek lényegét magába fogadó művészet kultusza.

Az első kötet metafizikai lázadása után mindinkább a gondviselés nélkül maradt ember létének törvényei foglalkoztatják Vignyt. A kötetet intonáló, címadó költemény súlyos léptű tercinái az emberiség mitikus történetének két szakaszát írják le: a Végzet istennőinek feltétlen uralmát megszakítja a Megváltó eljövetele, de az alávetettség nem szűnik meg: a Kegyelem döntése folytán a Végzet újra csak lesújt az emberiségre, mely azonban most már akarata révén harcba száll a fátummal. E drámai küzdelem szereplője lesz maga Jézus is, *Az Olajfák hegyén* című versben. Az Atyához szóló panaszában voltaképp a korábbi satanisztikus lázadó Vigny érveit szólaltatja meg, de immár a változtathatatlanság tragikus tudatával, a kereszthalál fenyegető előérzetével. Az emberben élő erkölcsi lényt a bűn, a hitre és megismerésre vágyó szellemet a kétely, a bizonytalanság súlya nyomasztja.

Nem nyújt igazi távlatot a természet szférája sem. Vignynél a természetnek Janus-arca van: egyfelől még befogadja a szellemi értékek híján működő ipari civilizációból menekülő embert, s nemesebb érzéseit, másfelől viszont már lélektelen erőként, az élők iránt közömbös, mechanikus törvényként jelenik meg: a rousseau-i nyomon

emberi érzelműnek ábrázolt térből dehumanizált közeggé válik *(Pásztorkunyhó).* Látnivaló, milyen messze kerül Vigny e ponton mind az idealizáló, mind a démonizáló természetszemlélettől, melyek külön-külön vagy Hugónál mintegy váltva egymást a legtöbb romantikus életmű lényegéhez tartoznak.

Az eszmélő embernek tehát egyedül kell szembenéznie sorsával. Természeti végzetét, a börtönlétet a halálraítélt rab pascali eredetű metaforájával érzékelteti a *Napló* egyik bejegyzése éppúgy, mint a verseskötet nyitódarabja. Érzelmi hangoltsága letörtség és háborgás, unalom és izgalom végletei között hányódik. Megadatott azonban számára a lehetőség, hogy belátásával, szellemi és erkölcsi bátorságával helytálljon a végzettel szemben.

Már láttuk, mint magasztosul fel utolsó regényében a Becsület étosza. A költemények hőseiből is az objektív léttörvények tökéletlensége, értékhiánya hívja ki a tökéletes, az értéktelített magatartást: az ember csak az adott rossz vállalásából, tudatosításából teremtheti meg az erkölcsi jót. Ez az értékvisszavétel, értékinverzió azonban csak az egyén hősi elszánásának műve lehet; nem alázat, hanem tragikus heroizmus eredménye. Megnyilvánulhat a vak politikai zsarnoksággal szemben, mint a cári börtönben sínylődő elítéltek „orosz történetében" *(Wanda),* de az „elrejtőző Isten" hallgatásával szemben is *(A némaság).* A Vigny-irodalom sztoikusnak nevezi e moralitást, s ez a jellemzés egybehangzik az alkotói önértelmezéssel: a *Napló* is, a művek is sűrűn hivatkoznak a sztoicizmusra. Vigny azonban csak azt emelte ki e gondolatrendszerből, amit vállalni tudott és akart: az öntudatos, öntörvényű individuum, a sors elviselésének eszményét igen, a gondviseléseszme s főleg a szenvedés lebecsülésének mintáját már nem. Naplójában nagy nyomatékkal idézi saját verssorát: „Szeretem az emberi szenvedés méltóságát". S mi más volna a kulcsszava talán legnagyobb, de mindenesetre legjellemzőbb versének, *A farkas halálának*? Részletezőn előadott, balladai atmoszférájú vadásztörténet, az énszereplő megrendült meditációja után hangzik fel a halálra sebesült anyafarkas emberi üzenete:

Hitvány, milyen puhány – így küzdöttem még eszemmel –,
mily szégyellni való nagy nevével is az ember!
Itthagyni életet, mindent, mi fájhatott,
ti tudtok már csupán, fenséges állatok!
Válaszképp arra, hogy mi volt a lét, a földi,
csupán a csend a nagy; és gyengeség a többi.
– Óh, hogy értettelek, bátor országfutó!
Szívemig ért szemed fénye, a kihunyó,
s azt mondta: „Ha erőd adja, tedd, hogy a lélek
érjen föl benned is töprengő, kínos éjek
végén a minden mindegy hős fokára, oda,
hol én, vadon szülöttje, elkezdtem valaha.

Nyögés, panasz, ima – ússzon a gyáva ebben.
Járd hosszú és nehéz utad te rendületlen,
amerre végzeted ösvénye kanyarul,
aztán szenvedj, mint én, és halj meg szótlanul.

(Illyés Gyula fordítása)

A tragikus számvetés, a drámai helytállás darabjai mellett a kötetben néhány vers – részleteiben vagy egészében – ódai, ünneplő hangot üt meg. A *Stellá*ban már láttuk, miként lesz egyedüli abszolút értékké a költészet. Utaltunk rá, hogy a romantika költői küldetéstudata Vignyban is élt. Jellemző, hogy legnagyobb lelkesedéssel, erőbedobással kezdeményezett politikai vállalkozása olyan törvényjavaslat kimunkálása volt, mely a szellemi tulajdonjog védelméről intézkedett volna: ennek kudarca mélyen elkeserítette. De a lírában nemcsak prófeciát látott, hanem mindinkább a lélek vallásos ekszтázisának, fölemelkedésének tárgyát és célját; más, főként német romantikusokkal együtt már éppúgy a költészetbe helyezi át a transzcendenciát, mint később, kidolgozott elmélettel a szimbolizmus esztétikája. A tengerbe vetett palack jelképében, a halált hozó áramlatról hírt adó tudományos leírásban, mely túléli alkotóját, ez a szakralitás kiterjed az emberi szellem, a gondolkodás minden megnyilvánulására. A tiszta, ideális tudás és képesség, mely a testi korlátok között csak tökéletlenül valósulhat meg, platonikus inspirációra vall: legszebb példázata *A fuvola* című vers a koldusról, aki silány hangszerén képtelen megszólaltatni a megálmodott dallamokat. A platonikus intellektualizmus pedig nyíltan a keresztény spiritualitás nyelvén szólal meg Vigny utolsó versében, a *L'Esprit pur*ban. A költő nemesi őseinek talmi dicsőségével szemben a benne élő, „látható Szentlélek" sugallatát magasztalja. Egy modern értelmezés szerint újfajta Szentháromságkép alakult ki a kései Vignyben: a büntető, uralkodó Atyától, s az elbukott, áldozatként szenvedő Fiútól a Szentlélek veszi át az istenség legfőbb jegyeit.

Bármelyik korszakáról, műfajáról szóltunk is eddig, újra meg újra beleütköztünk a Vigny-mű eszmei fogantatásába, példázatosságába. A Vigny gondolatiságáról adott pozitív jellemzések visszájaként nem kell-e fölvetnünk egy esetleges esztétikai fogyatkozás, az allegorikusság kérdését? Nem az allegória-e ennek az életműnek az alapformája, tehát az a jelképfajta, amellyel szemben éppen a romantikus esztétika emelte meg a szimbólum jelentőségét? A történet, a kép, a jelenség Vignynél többnyire a fogalomból, a gondolatból, az eszmemozzanatból nő ki, illetve szembetűnő, szerkezetileg is tagolt előbbiek hozzárendelése az utóbbiakhoz. A romantikusan felfogott szimbólumhoz mérve, mely kép és jelentés értelemfölötti, szerves és egyedi egységét teremti meg, didaktikusnak, magyarázónak, túlságosan racionálisnak látszhatnak Vigny példázatai. Kétségtelen az is: Vignyből hiányzik Hugo elementáris elsöprő látomásbősége, sodró beszédorgiája. De teremthet magas esztétikai

értéket az allegorikus alkotásmód, a gondolati indíttatás is, mint erre korunkban Gadamer figyelmeztetett. Különösen, ha a gondolat oly egyénített, annyira átélt, s a bizonyítás szenvedélye oly fokra emelkedik, mint Vigny művészetében.

Filológiailag kimutatható hatásánál fontosabb költői szemléletének, problematikájának tovább élése. A szimbolizmushoz vezető szálakról már szóltunk, de nemzedékéből őt fogadták be leginkább a parnasszisták is, s Baudelaire „spleen és ideál" közötti vergődése, viaskodása az unalom, az üres idő rémképével szintén visszhangzik Vignyre. Az objektív ábrázolás, a szereplíra módszere pedig sokakban és sokfelé folytatódik. Századának második felében lesz csak igazán reprezentatív kifejezésmóddá az a lírába oltott drámai monológ, melynek Vigny töprengő, kérdező hősei oly meggyőző, oly erőteljes korai változatát nyújtják.

Victor Hugo (1802–1885) – „Fények és árnyak" egy életműben és utána. Személyes kordokumentum Victor Hugóról – francia romantika

Victor Hugo kétségtelenül a francia romantika legnagyobb alkotó egyénisége, életműve hazájában az irányzat legteljesebb megnyilatkozása, még ha gondolati önállóságban Vigny, a lélek mélyvilági titkainak fölfedésében Nerval túltesz is rajta. Hugót a 20. század fenntartásokkal és mintegy rossz lelkiismerettel nevezi a „legnagyobbnak": s ebben a viszonyulásban a tárgyi, tartalmi értékelés meg annak korlátozó ellenszólama egyenlően fontos. Mi sem érthetőbb, mint ez a kísértő idegenkedés: Hugo sűrítetten fogadta magába és nyomasztó magabiztossággal hirdette, sugározta ki mindazt, ami a rákövetkező korok emberének gyanús lett századából: az önmitizálást, a titáni én kultuszát, az aggálytalan termékenységet, a személyes és történelmi megváltás bizonyosságát, illeszkedésének hitét, a szónoki, kinyilatkoztató költészeteszményt – mindazt, amiért százada ünnepelte. De nemcsak a történeti tudat változékonysága, hanem az életmű összetettsége, mi több, szövevényessége magyarázza, hogy az idegenkedés koronként, például a mi jelenünkben is felfokozott érdeklődésbe vált át, s a nyitottabb, változott nézőpontú befogadás fölfigyel immár a felsorolt tulajdonságok ellentéteire is: az ént éppen felnagyításával vagy megsokszorozásával mármár kiküszöbölő kozmikus tárgyiasságra, a hatvan évig ontott műáradatban utólag, de még előre tervező céltudatossággal is tömböket, medreket vájó, megfeleléshálókat szerkesztő művészi akaratra, a pozitív világviszony alatt munkáló létirtózatra, a prófétai szót minduntalan keresztező intim vagy megszállottan vizionáló lírai beszédre. Ez az életmű tömbszerű egység, de egyszersmind százfelé folytatódó, százféle ösztönzést adó, nyitott rendszer is. Ellenzőinek éppúgy tartogat érveket, mint rajongóinak. Ezért, hogy értelmezése óhatatlanul az ellentétek, az antinómiák beszéde lesz: mégpedig a saját maga által megfogalmazott antitéziselvnél akárhányszor lényegesebb tartalommal, tágabb érvénnyel.

Szembefeszülő erők, széttartó indíttatások színtere volt már gyermekkora is. Apja a forradalom katonája, majd Napóleon főtisztje, Nápolyban, majd Spanyolországban a francia hatalom megbízottja. Gyermekkora nagyobb része anyja mellett telik, aki királypárti, legitimista szellemben neveli, lakásán pedig a kis Victor majdani keresztapját, a császár ellen konspiráló tábornokot rejtegeti. Monarchikus meggyőződése ellenére felvilágosult deizmust plántált fiába, a mag azonban csak később hajtott ki: az ifjú Hugo még a trón és oltár szentszövetségi egységére esküszik.

Victornak 1812-ben összeesküvő keresztapja kivégzését, tíz évvel később, házasságkötése után bátyja megőrülését kell tudomásul vennie. E megpróbáltatások ellenére is boldogan telnek gyermekévei a Feuillantines-kolostorkertre nyíló anyai házban, és kiváltságos megbecsülés fogadja irodalmi fellépését. Tizenhét évesen már Chateaubriand híve, majd hosszú évekig a restauráció bajnoka, a romantikus kezdemények heves ellenfele. Azután lassan politikai, esztétikai felfogása is módosul: a húszas években előbb a bonapartizmushoz, majd – egyelőre még óvatosan – a liberalizmushoz közeledik, s miután korai versesköteteibe, regényeibe mindinkább beépíti a tagadott irány eszközeit, 1827-ben a Cromwell-előszóban tételesen is romantikus irodalmi programot hirdet meg.

Közben az apa és a szintén hadviselt nagybácsi, valamint a restaurációs berendezkedést ellenző erők hatása is beérik: egy diplomáciai incidens nyomán, a drámaelőszó évében Hugo megírja ódáját a Vendôme téri oszlophoz, s ebben, egyelőre még a forradalmi előtörténet vállalása nélkül, a nemzeti dicsőség bajnokát és jelképét ünnepli a császárban. Már ekkor is meggyengül, de az 1830-as felkelés után végképp megdől royalista meggyőződése, az arisztokrácia történelmi hivatásába vetett hite, tradicionális katolicizmusa. Olyan liberalizmuseszményt tesz magáévá és hangol át érzelmi, patetikus bensőséggel, amely a hagyományra, avagy a célszerűségre hivatkozó társadalmak kivetettjeit, kárvallottjait, szenvedőit kívánja felemelni, elidegeníthetetlen személyes jogaihoz juttatni, s ezzel lehetővé teszi erkölcsi megtisztulásukat. Vallásos eszmélkedése ekkor, a harmincas években már nem független a pápai tekintéllyel szembeforduló Lamennais szociális részvétű és humanizáló katolicizmusától. Mégis, bár az évtized már kirajzolja Hugo társadalomképének minden maradandó összetevőjét, megedzi reformakaratát, ezek az erők csak jóval később, a történelmi megpróbáltatások idején fejtik ki majd hatásukat: egyelőre lappanganak inkább. A legitimizmustól távolodva Hugo most még a polgárkirályság, a „demokratikus királyság" felé tájékozódik: utat talál a királyi családhoz éppúgy, mint a főrendiházba s az Akadémiába. Politikai közszereplése egy időre az alkotástól is elvonja. A negyvenes évek mindamellett a felkészülés, az új tapasztalatok érlelésének ideje is: ekkor fog hozzá *A nyomorultak* ősváltozatához, s ekkor szenvedi el élete talán legfájóbb személyes veszteségét, Léopoldine nevű leánya halálát, aki 1843-ban fiatalon, férjével vízbe fulladt. Ebből a megrendülésből

fakad majd a száműzetés legfontosabb lírai gyűjteménye, a *Szemlélődések*. Addig azonban még Hugónak át kell vészelnie élete és pályája legnagyobb fordulóját: az 1848 és 1851 közötti zaklatott átmeneti időszakot, majd hazája elhagyását. Művészeti elveit ebben a pályaszakaszban a *Cromwell* előszava fejti ki legrendszeresebben, de e művészettörténeti alapozású kiáltvánnyal egybehangzik jó néhány egyéb műve, legyen az ars poetica-szerű költemény vagy regénybe illesztett elmélkedő betét (gondoljunk mindenekelőtt *A párizsi Notre-Dame* „Ez megöli amazt" című fejezetére). A történelmi darabhoz írt bevezetés természetesen a dráma klasszicista és romantikus válfajai közötti harcot dönti el az utóbbi javára; de mivel a drámát egyben a modern kor reprezentatív műfajának tekinti, a fejtegetés általános esztétikai érvénnyel is a romantika védő- és programbeszéde lesz. A gondolati anyag persze nem Hugo fölfedezése: elvi, értekező prózájának ekkor sem, később sem a rátalálásban, kezdeményezésben van az ereje, hanem a javarészt átvett koncepciók szuggesztív, sarkított, rögtönös meggyőzésre hangosított előadásában, kinyilatkoztatásában. A klasszicista dráma valószínűségigényének kritikáját, a shakespeare-i típusú, „természetközelibb" színjáték fensőbbségét messzebbről az idősebb Schlegel fivértől, közelebbről Stendhal *Racine és Shakespeare*-jéből, a spirituális elvű művészet korszakolását, a romantikának a keresztény bensőségből való származtatását Madame de Staëlból is meríthette. Azzal az erőltetett felosztással, mely három világkorszakot állapít meg, az ősállapotot, az antikvitást s a modern kort, s ezekhez az óda, az eposz, illetve a dráma műfaji uralmát rendeli hozzá, a művészet változandóságát, fejlődését, egyben az imitációelv, a példakövetés értelmetlenségét sugallja. Hugo gondolatmenete a német romantikusok azon fölismerésének felel meg, hogy nem annyira az egyes műnek, mint inkább az alkotónak, az alkotásnak kell utánoznia a természetet, mégpedig eszményítés, kiigazítás nélkül. A művészet értékelvét a szépségből a jellegzetesbe helyezve át polgárjogot ad a drámában a groteszknek: ez azonban nem tévesztendő össze a groteszknek azzal az értékrelatív, minőségvegyítő típusával, mely az utóbbi másfél évszázadban oly fontos szerephez jutott. Hugo számára a groteszk csupán a rútságot, a kisszerűséget, a nevetségest jelenti, amely statikus ellenpontként, nem pedig eleven kölcsönhatásban áll szemben a szépséggel, a jóval, az eszményivel. Ahogyan Quasimodo félállati ösztönisége mellett sóvár és gyengéd szerelmes, ahogyan Triboulet *(A király mulat)* gonosz udvaronc és szerető apa, az egyik poláris minőség csak külsőséges cselekményfordulatok révén, nem pedig pszichikai lényege szerint befolyásolja a másikat. A groteszk komikum, a klasszicista hely- és időegység felmondása, a jellegzetes figurák és helyszínek megjelenítése egyszersmind a műfaji jegyek és stílusok keveredéséhez vezet: nyelvi tanulságaival a Cromwell-előszó már meghirdeti a szavak egyenjogúsítását, melyet majd a száműzetésből, 1854-ből visszatekintve így igazol:

Vén szókra rákerült a frígiai sapka.
Nem kell a szók között többé se Kar, se Rend!
Vihart csináltam a tintásüvegbe lent…
Mondám: A gondolat szűz röpte megpihen
harmattól nedvesen a szón, akármilyen!
Csúfság! Litotes és syllepsis állt riadtan.
Én Aristoteles mezsgyéjén áthaladtam
s kimondtam, hogy a szó mind nagykorú, szabad.

(*Válasz egy vádiratra* – Gáspár Endre fordítása)

Az idézet társadalmi metaforikája azonban már közéleti harcok és döntések öntudatos vállalását jelzi; a fiatal Hugo költőeszménye, költőszerepe még individuálisabb mintákat követ. A művészi géniusz végzetét a *Keleti énekek* egyik költeményében, a *Mazeppá*ban allegorikusan ragadja meg: az alkotás magányos kínja az ára annak a győzelemnek, mely a zsenit környezete fölé emeli. A gyötrődő és örömittas, „dionüszoszi" típus mellett azonban a harmincas években megformál egy szemlélődő, derűt vagy melankóliát elsősorban a természetből átvevő, „apollói" alakmást is, akit Olympiónak nevez. Egyik sem igazodik még a demokrata, közösségi, pátoszában prófétikus művészideálhoz, mely a harmincas-negyvenes évek fordulóján rajzolódik ki előtte.

Költészetének érvényét, hatását már életében kikezdték a romantikára következő irányzatok, elsősorban a retorikától és prófétaságtól egyaránt idegenkedő szimbolizmus. Személyének, szerepének, valamint alkotó termékenységének erkölcsi kisugárzása azonban mindenkit elért, 20. századi utókora pedig egyre-másra fedezte föl lírájában a rákövetkező költői tendenciák kezdeményeit. Közben az érdeklődés homlokterébe mindinkább a száműzetés lírája került, korábbi költészetét inkább az intézményes Hugo-kultusz, például az iskola sajátította ki. Néhány évtizede újabb módosulás észlelhető: a kutatók újra fölfedezik az első két lírai évtized termését, nem tagadva, hogy a legmaradandóbb értékek zömmel az 1850-es években keletkeztek. Az 1840-ig megjelent verseskötetek jelentősége mégsem csupán abban áll, hogy több vonatkozásban is előkészítik, intonálják a száműzetés hatalmas lírai kiáradását, hanem ez utóbbitól különböző vonásaikban is. Közvetlenebb, primérebb, valamelyest naivabb líraiságuk olykor még izgalmasabb munkát ad az értelmezésnek, mint a későbbi patetikus, nyíltan eszmehirdető megnyilatkozások.

A pályakezdő évek versanyagában még igen kevés a maradandó érték. A királyhívő ifjú egyelőre még a monarchikus eszmények fáradhatatlan énekese, ódáit az udvari és politikai élet alkalmaira írja. Személyes témáit is konvencionális hangon adja elő: lírája ekkori kiforratlansága miatt, később azonban, amint érvényre jut sajátos alkata, kiérlelt látás- és reagálásmódjánál fogva is eltér Lamartine közvetlenebbül személyes ihletétől. Az *Ódák és balladák (Odes et ballade),* 1828-ban meg-

jelent gyűjteményében föltétlenül a második műfajcsoport rejt több érdekességet, s a romantikus hajlam is többször tör fel benne, mint az utóklasszikus szabályzatoknak megfelelő ódákban, noha érdekessége nemegyszer verselési bravúrokban merül ki, s műfajelképzelése sem fedi a drámaian sűrített német romantikus balladáét. A kötet legtöbbször emlegetett darabja mégis az *Óda a Vendôme téri oszlophoz*, ugyan nem költői minőségének köszönhetően, hanem nemzeti büszkeségének motivációja révén: innen számítják ugyanis Hugo bonapartizmusát s Bourbonkirályságtól való eltávolodását, mely végső soron elvezette köztársasági meggyőződéséhez. A Keletkultusznak Hugo a *Keleti énekek (Les Orientales)* című versgyűjteményével áldozott. A kötetről két erősen eltérő történeti értékelés alakult ki: a művészi szabadságot, a „tiszta" költőiséget hangsúlyozták egyesek, a görög szabadságharccal való közösségvállalás verseire hivatkoztak mások. Az előszó ezúttal, Hugónál szokatlan módon, valóban a „tiszta költészet" körébe vonja a keleti ihlet verseit, s a kötetet jellemző formai virtuozitás, sőt egyik-másik darab verstechnikai bravúrja is e szándékot igazolja *(A dzsinnek),* a leíró versekben megjelenített pompás, csillogó és érzéki látványvilág valóban a későbbi l'art pour l'art parnasszizmus előképének hat. Éppilyen fontos azonban a történelmi erőtér, a politikai forrongásokra reagáló drámai ellenszólam, mely itt csakugyan balladai feszültségű versekben hangzik fel *(Holdfény, A gyermek).* A spanyolországi jelenetek személyes, élményi áthatottsága is korlátozza a tiszta artisztikumot föltételező magyarázatok érvényét. Újabban a kötet pszichológiai indítékaira irányul az érdeklődés: Hugo, aki lírájában mindeddig tiszteletben tartotta a klasszicista mérsékletet, önleplezést, s tekintettel volt az európai kultúrától szentesített erkölcsi követelményekre, itt, e stilizált keretben jó néhányszor szóhoz juttatja tudatalattijának rémképeit, szorongásait, s az animális lét érzéki vonzással és taszítással egyaránt ható borzalmait.

Több értelmező is rámutat, hogy a tudattalan erők, de általában is az hugói lélek lényegi tartalmai akkor még inkább a regényeket táplálják. Nem mintha az *Izlandi Han* (1823), a *Bug Jargal* (1826), vagy akár a kétségtelenül töményebb, egyenletesebb kidolgozású *Egy halálraítélt utolsó napja* (1829) kiforrott, meggyőzően formált művek volnának: szerzőjük nem egy alapmotívuma, kulcsképzete azonban plasztikusabban formálódik meg bennük, mint egykorú verseiben. A két első mű cselekményidejét tekintve történelmi regénynek ígérkezik, ám a scotti minta ácsolatát csakhamar elsodorják egy akkortájt még népszerűbb műfajváltozat, az úgynevezett frenetikus regény vérestajtékos hullámai. Mert Nodier, ennek a rémregénytípusnak egyik legfőbb művelője, nem véletlenül dicsérte az *Izlandi Han*t: a lírai, érzelmi szólamot elnyomja a címszereplő emberi szörny gazságának kegyetlen megjelenítése, mint ahogyan a San Domingo-i rabszolgalázadást felidéző *Bug Jargal*ban is az ádáz törpe, Habibrah a legsikerültebb figura: a gonoszság eme végletes ábrázolatai még jó néhány alakváltozatban térnek vissza később az életműben. Az első regényalkotó periódust betetőző *A párizsi Notre-Dame*-ot még egy nagyobb lélegzetű novella

előzi meg. Az *Egy halálraítélt utolsó napja* is a rémirodalom hajtása, de részint tendenciája, részint összpontosító témakezelése révén hitelesebbnek hat, mint a korábbi regények. Határozottan cselekmény-, nem pedig jellemcentrikus mű: a főszereplő ezúttal még csak nem is hugói típus, valójában akárki lehetne; bűne is homályban marad, nemigen ismerünk meg belőle mást, mint ami halálos ítélete és kivégzése között zajlik le bensejében. A később írt előszó csak tételesen kifejti azt, amit a szorongó belső monológ minden mondata sugall: a társadalomnak nincs joga a törvény nevében kioltani egyetlen életet sem; mind magára maradott, mind családért felelős emberrel szemben igazságtalan, egyszersmind közveszélyes is a halálbüntetés. Ez a humanitárius vétó csak erősödni fog *A nyomorultak* szerzőjének pályája során mindvégig, s érvénye fokozatosan mindenfajta erőszakos büntetésre kiterjed. A történet két eleme is beépül majd a száműzetés nagyregényébe: a gályára szánt fegyencek elindításának fölkavaró képsora, valamint a társadalommélyi népnyelv, az argó fölfedezése. Művészi hatását azonban a halálfélelem átélt beszéde, hol tényszerű, hol lidérces végigkövetése adja, helyenként már-már dosztojevszkiji intenzitással. (Nem csoda, hogy *A félkegyelmű* szerzőjének egyik kedves olvasmánya volt.)

Hajszolt munka gyümölcse *A párizsi Notre-Dame (Notre-Dame de Paris)* című regény. Megírásába beleszólt a júliusi forradalom is, a könyv végül 1831 elejére készült el. A regény alakjai közül Quasimodo, a seregnyi fogyatékossággal sújtott harangozó alakja csigázza fel leginkább a mindenkori olvasó érdeklődését, de maga a labirintusként megjelenített gótikus székesegyház, a tobzódó színekkel festett középkor végi Párizs is Hugo legnépszerűbb fikciói közé tartozik. A regénynek számtalan feldolgozásból is jól ismert meséje eljutott a legszélesebb közönségrétegekhez, rémhistóriai fordulatai, külsőségesen komplikált, de valóban feszült konfliktusai révén mindig célba talál. Nem tagadhatja az igényesebb olvasó sem, hogy a mű Hugónak talán minden más regényénél egységesebb tónusú, megidéző ereje, atmoszférája, személyt, tömeget és miliőt összefogó, egyszerre naiv és túlfeszített jelképisége valóban igézetes, rabul ejtő, szorongató. A történetnek a „végzet" vezéreszméjéből való kibontása ugyan erőszakolt, de érthető: a scotti történeti regényből már az ifjú író hiányolta a költői, eposzi jelleget, saját múltidézését így akarja tehát egy ideális igazság alá rendelni. Nincs is sok köze a cselekménynek a 15. század történelméhez: inkább egy négyszereplős szerelmi bonyodalom és színpompás tömegjelenetek váltakozására épül. Az előtérben négy ember, a gyönyörű cigányleány és három imádója: a legösszetettebb alak közülük a fausti arcélű alkimista főesperes, aki aszkézisből eszelős testi vágyba esik. Nem egyénített jellem azonban egyik figura sem, hanem végletessé stilizált típus, köztük a legeredetibb hugói antitézis, az alaktalan létből alig kiemelkedett, félállati Quasimodo, aki szerelmében a legáldozatosabb cselekedetekre képes, de egyszersmind lázadni is tud gazdája, a lányon bosszút álló esperes ellen. Metonimikus megfeleltetés rendeli alakjához a rossz és elfajzott, de nemesebb indulatra is kapható párizsi aljanépet, mely ellen Quasimo-

do tévesztett, önmarcangoló harcba kezd. A harangozó ugyanis az öntudatra még nem ébredt, műveletlen és befolyásolható tömeg jelképe is, a tömegé, melyet Hugo ekkor is, később is mindvégig megkülönböztet a néptől. A kettő között azonban fejlődésbeli fokozatosságot lát, s ebben már megragadható a közbejött forradalom hatása, mely ha nem alakította is át gyökeresen az írói szemléletet, mindenesetre beolvasztotta a regénybe a korváltás, közép- és újkor egymásra következésének problémáját. Ezt fogalmazza meg az „Ez megöli amazt" című betétfejezet, melynek – megint csak sommásan egyértelmű – tanulsága szerint a közvetlen jelenvalóságban érvényesülő építészetet visszaszorítja a mindenkihez utat találó könyv, a műveltség egyetemes, demokratikus terjedésének fő eszköze. Később is nagymértékben erre, a tudás szélesebb körű, méltányosabb elosztására épül majd Hugo haladáshite.

Költészetének első csúcspontjait éri el az 1830-as években. Továbbra is tematikai és hangnemi folytonosságot teremt a kötetek egyes darabjai között, de az összefüggések immár többrétegűek, mint a pálya kezdetén. Az egész periódus lírai munkássága sok tekintetben homogénnek látszik, de ez nem egységességet, hanem jól kirajzolódó verstípusok, kifejezésváltozatok párhuzamos továbbvitelét jelenti. A pályaszakasz határozottan lezárul az évtized fordulóján, minthogy a következő időszak ritkuló termését már másféle élmények alakítják, s kötetbe is csak jóval később, újabb évtized múltán kerülnek.

A periódus első gyűjteménye az *Őszi lombok* (*Les Feuilles d'automne,*1831), az utolsó a *Fények és árnyak* (*Les Rayons et les Ombres,* 1840), alkotói közérzetére viszont a *Szürkületi énekek* (*Les Chants du crépuscule,* 1835) kötetcím a legtalálóbb. Bizonytalan politikai távlat, zűrzavaros társadalmi és erkölcsi viszonyok, céljuk vesztett emberi s honpolgári törekvések szövevényében találja magát a lélek; ennek megfelelően a fel-felhangzó közösségi buzdítások, mozgósító szónoklatok ellenére a lírai alapmagatartás a visszahúzódásé, a családi idillkeresésé, a poétizált természetkultuszé.

Élményanyagából és formakészletéből nagyjából négy verstípus alakul ki: az ódai, patetikus közösségi megnyilatkozás, a rezignált, szkeptikus társadalmi körkép, az idillire vagy melankolikusra hangolt személyes és családi vallomás, valamint az allegorikus, stilizált természet- és emberábrázolás válfajai, illetve kivált a legértékesebb darabokban, két vagy több ilyen típus vegyülékei.

Az első érvénye, hatásfoka korlátozott: bár az 1830. júliusi forradalom közvetlenül is visszhangra lel egyik versében, a sorjázó köteteknek nincs határozott politikai programjuk, mozgásirányuk: a költő radikalizmusa egyelőre tompul, s inkább a társadalmi bajok illúziótlan számbavétele lesz a célja. A bizakodás és biztatás hangsúlyait így fogja vissza a kételkedés; a kétféle érzelem külön-külön versekben, sőt kötetekben tematizálódik, az Hugóra oly jellemző, néha erőszakolt életműelv, az ellenpontosság törvénye szerint. Szerencsétlen bátyjának 1837-ben bekövetkezett halálára írt versében a gyermekkor derűs fénybe vont idilljét keserű látlelet követi

az érdekhajhász jelenről. Számos darabja emlékezésre épül: a családi eredet, kettős indíttatás legendáriumából fakad. A személyes mozzanatokat azonban csakhamar általános elmélkedésbe vezeti át, ez pedig nemegyszer elnagyoltan szentenciózus formulákban csapódik ki. Az epizodikus élethelyzet sorsélménnyé tágításának legépebb kompozíciója, legáthatóbb kijelentése az *Olympio siralma* című költemény, *A tó*nak, Lamartine versének ez a tragikusabb utódja. Az idő rombolása láttán az idősebb pályatárs még a természet őrző erejében bízott; Hugo szemében már kudarcot vall a szubjektív élmény minden kivetítése, az egyéni életérték a fenyegetett lélek mélyeibe szorul vissza:

Mikor fejünket az évek súlya lenyomja,
és bensőnkben nem él se hit, se cél, se vágy,
szívünk akár a sír behorpadt, régi dombja,
s alatta holtan egy egész álomvilág;

mikor töprengve száll lelkünk e feneketlen
szakadékba, ahol már mindent jég borít,
s mint a csatamezőn, számlálja ott meredten
fekvő holt kínjait, kihamvadt álmait;

s mint kutató, aki lámpát tart a magasban
– míg távol a való, meg a gúnyos világ
botorkál a sötét lejtőn, s eléri lassan
legbenső éjjele kihalt sivatagát;

s az éjben, hol nyoma sincs többé semmi fénynek,
s az út sem látható, amely tovább vezet,
íme, valami halk pihegést hall a lélek…
Te alszod álmod ott, ó, szent emlékezet!

(Kálnoky László fordítása)

Mégis, a legegyenletesebb versvonulat alighanem külső szemléletből, a természeti világ ihletéséből ered. A lírai beszélő romantikus módra inkább megszólítja, megidézi immár a természet erőit, mintsem leírja őket, az ódai beszédhelyzetet, s az allegorikus jelképhasználatot tápláló művelődéstörténeti utalások, stilizációk viszont klasszicisztikus keretbe fogják megnyilatkozásait. Ezzel a tárggyal is kettős viszonyra lép: hol a harmóniának, én és külvilág eggyé olvadásának színtere a természet (például a Vergiliushoz forduló versekben), hol baljós, szörnyeket rejtő vízi-ók kusza, keveredett tenyészete *(A. Dürernek).* Még ez utóbbi változatra is érvényes

azonban, hogy Hugo szemléletének és poétikájának a világ földerítése, megfejtése a célja: innen a diszkurzívan kibontható allegorikus párhuzamok felvetése *(A tehén).* Összhang és diszharmónia, béke és siralom antitézisét legteljesebben az *Amit a hegyen hallani* dramatizálja. Boldog természetet és vívódó-viaskodó emberiséget szembeállító, kettős leírásából néhány későbbi, kiemelkedő költemény majd a hiány és meghasonlás képeit örökíti tovább, terjeszti ki az egész teremtett világra.

Ha a líra Hugo kezén egyelőre inkább a bensőség hangszere lesz, másfél évtizednyi drámaírói tevékenységével a nyilvánosság felé fordul; látványos újításait, megdöbbentésre vagy bírálatra hivatott témáit is a színpad számára tartja fenn. Ekkori, színpadra került drámáit az utókor többé-kevésbé egybehangzóan életműve legromlandóbb részének tartja. Hugo valamennyi gyengéje, sokszor bombasztikus retorikája, hatásvadászó cselekményszövése és legfőképpen jellemzésbeli fogyatékosságai bántóan ütköznek ki darabjaiban, melyek a klasszicista dramaturgia konvenciói helyett nagyrészt a melodrámától kölcsönzik eszközeiket. Innen valók a bonyodalom külsőségei, a végzetes félreértések, a váratlan felismerések, az álruhás tettetések, a totális fordulatok, és persze a mindig végletes szenvedélyek patetikus elzengése, elszavalása. Drámáinak óriási hatása mégis érthető, az újraértékelésükre törekvő kísérletek mégis indokoltak. Hugo darabjaiból kibontakozik a francia romantikus drámaírás és színjátszás teljes színképe.

Az előszava mellett háttérbe mosódott *Cromwell* a shakespeare-i krónikás színmű igézetében született: a darabot irdatlan terjedelme miatt szerzője életében be sem mutatták. Hugo drámáinak egyik alapkérdését teszi föl, a hatalom dilemmáját: a tróndöntő vezér hosszas vívódás után visszautasítja a koronát, utolsó szavával mégis királyságra vágyik. Az angol hős mögött felsejlik így az Hugónak még fontosabb Napóleon alakja. Gyors egymásutánban készül el a *Marion de Lorme* és az *Hernani* (1830). Az első Hugo egyik legépebb, legjobban szerkesztett darabja: a franciák „nagy századába" helyezve saját kora két szociális és irodalmi típusát viszi színre: a kurtizánt, akit szerelme megnemesít és a rejtélyes származású, sorsában végzetét hordó byroni hőst. A darabot királyellenes éle miatt betiltják, mire Hugo megírja és bemutattatja az *Hernani*t, melynek előadásain az ifjú romantikusok szó szerint megütköznek az új irány ellenzőivel, hogy azután végigkísérjék diadalútján a szélsőséges fordulatokban bővelkedő, verselésében is merészen újító drámát. A történelmi színhely ezúttal a 17. századi Spanyolország: ugyanazon nő iránti szerelme állítja szembe egymással a nemesi származású rablóvezért, a leány idős gyámját és a királyt, akit a darab folyamán megválasztanak V. Károly császárrá. Hernani ismét byroni vágású hős, végzet embere, kettős életét a király elleni boszszúterv motiválja, a történet becsület és szerelem egyébként klasszicista ízű konfliktusát vadregényes fordulatokra váltja fel. A dráma időtálló értéke a szerelmi párbeszédek önfeledt lírája, s figyelemre méltó az a motívuma, mely Hugo ekkori

történetfelfogásához kapcsolódik: a császárrá emeltetés eseménye ez, melyet Károly nagy monológja szinte misztikus aurával vesz körül.

A költő ugyanis ekkor már a királyi, rendi hierarchiától és megosztottságtól elfordulva olyan összekapcsoló, egyetemesítő társadalmi struktúrát keres a múltban, mely közvetlenül fejlődhet át a népfelségbe: ezt az ígéretes modellt pedig egy időre a császári birodalomban véli megtalálni.

A jellembeli antitézis iskolapéldájaként szokás idézni *A király mulat* (*Le roi s'amuse,* 1832) című darab főszereplőjét, Triboulet-t, I. Ferenc udvari bolondját, aki féktelen gonoszságáért egyetlen tiszta érzésében, leánya iránti szeretetében bűnhődik. Az őt körülvevő udvari figurák, élükön a királlyal, éppoly romlottak, ezért nem csoda, hogy betiltották a darabot. A verses drámák sorát ezután három prózai színmű szakítja meg, a korábbi jellemtípusok és alaphelyzetek történelmi drapériák közé helyezett, végletesen melodramatikus, vérgőzös és ponyvaízű változatai. A *Tudor Mária* (*Marie Tudor,* 1833) például hősnőjében a vérszomjas zsarnok és a szerelmében porig alázkodó asszony elegyét mutatja be. Hugo színpadi művészete az évtized végén, az 1838-ban bemutatott *Ruy Blas*-ban ér delelőjére. A spanyol birodalom romlásának korába helyezett cselekmény hőse a nép fia, Ruy Blas, akit gazdája fortélyos bosszúterve lakájból főrenddé léptet elő, és e káprázat révén megnyilatkozhat vakmerő szerelme az udvarban magányosan senyvedő királyné iránt. Midőn a démoni főúr vissza akarná parancsolni korábbi helyzetébe, Ruy Blas fellázad, de a szeretett nőtől már csak haldokolva kaphatja meg a rangjára nem néző szerelem elégtételét. Ruy Blas egyrészt az öntudatra ébredő nép megszemélyesülése, aki hatalmas beszédben vágja a nemesek szemébe züllöttségüket; de másrészt a végzetszerűvé vált látszat, a valódivá élt szerep tragikus hőse, a francia romantika egyik fő sorsmotívumának hordozója (emlékezzünk Musset *Lorenzaccio*jára vagy Vigny *Cinq-Mars*ára). Alakja ezzel először személyesíti meg Hugo egyik kísértő témáját, a hatástalan prófétiát, a tehetetlen szó kínját. A darab kompozíciója a kalandos lovagdráma-fordulatok ellenére feszes és összefogott; első felvonását Hugo legjobb drámaexpozíciójának tartják.

1840 táján több alkalommal is jár a Rajna-vidéken, új ismereteket szerez a németségről; a legmélyebb benyomást persze a német romantikán átszűrődött lovagi középkor teszi rá. Az itt látott ódon várakból s a hozzájuk kapcsolódó mondákból áll össze majd utolsó színpadra szánt drámájának, a *Les Burgraves*-nak (A várgrófok) motívumanyaga, cselekménye. A megbocsátás új korszakát hozó Barbarossa Frigyes meg a barbár, kíméletlen várgrófok összecsapását mitikus túlzások hiteltelenítik (a legtöbb szereplő emberfölötti erejű aggastyán), a konfliktust megelőző szövevényes bosszútörténetek viszont ponyvaregénybe illenének: nem csoda, hogy a drámamonstrum megbukott. Ha az *Hernani* bemutatója a romantikus dráma fénykorának kezdőpontját, ez a bukás hasonló határozottsággal végpontját jelölte ki. A Rajnamenti barangolásokat levélformájú útinaplóban írta le, így csatlakozva a Chateau-

briand-tól kezdeményezett, majd Dumasnál, még később Nervalnál is folytatódó romantikus útleírás hagyományához. Az már csakis Hugóra vall, hogy az élmények hosszú sorát terjedelmes történelmi eszmefuttatással fejezi be, amelyben Európa jövendő fejlődésének alapfeltételét a francia és a német nemzet együttműködésében látja. *A Rajna* kiemelkedő szépírói teljesítménye azonban egy beillesztett elbeszélés, A szép Baldur és a szép Pécopin legendája. A népmesei elemeket, naiv hiedelmeket tudós magyarázatokkal, misztikus motívumokkal vegyítő történet fölfogható középkori legendák, de még inkább a német fantasztikus novellák paródiájának is – Hugo közvetlen szándéka nyilvánvalóan ez volt –, de egyszersmind e minták zseniális elsajátításának, újjáteremtésének is. A kalandvágyó ifjú lovagot vadászatra hívja az álruhás ördög, s megígéri neki, hogy másnap hajnalban hazavezeti hűséges felesége kastélyába. Hősünk éjszaka pokoli lovaglást él át, majd reggel ott találja magát imádott hölgyénél, aki mint vénséges anyóka jön elébe: az éjszakai lovaglás ugyanis száz évig tartott. Az alakok, események, stílusfajták és modorbeli rájátszások kábító bősége itt egységes szerzői kommentár nélkül, az időjáték fázisaihoz mindenkor igazodó ritmusban tör célja felé, különc csacskaságokból összerótt fejezetek szorongató, lidércnyomásos látomást fognak körül, a földkerekségen való évszázadnyi átlovaglás rémképét, melyben tér és idő útvesztőként, az emberi sors eltévedésként jelenik meg, a romantikus irodalmak hasonló jelentésű, legnagyobb műveinek kifejezőerejével.

A negyvenes évek mindeme művészi eredmények ellenére, az alkotó erő lappangásának évei. Közrejátszhatott ebben a költői stagnálásban az időszak irodalmi levegője is, mely mind kevésbé kedvezett a romantikának; Hugo magabízó következetességét ismerve mégis fontosabbnak ítélhetjük a személyiség ekkorra beérett igényét, tájékozódását, amely a politikai közszereplés területeire irányította lépteit. A főrendiház tagjaként Hugo immár abban a reményben fogalmazhatta meg elveit, hogy a gyakorlatban is elősegítheti a történelmi haladást. Bár napi politikai lépésekhez is hozzászólt, már ekkor érvényesítette alapgondolatát, mely szerint a politikai kérdéseket szociális kérdésekkel kell fölváltani. A népet, azaz a társadalom kisemmizettjeit, a nyomorban és tudatlanságban vergődőket föl kell emelni, ki kell művelni, a bűnbe tévedteknek meg kell bocsátani, és új útra vezetni őket – ezek irgalmasságon, részvéten, emberbaráti érzésen alapuló liberalizmusának alaptételei. A haladás föltételének ekkor még a polgáriasult monarchia vezetőinek belátó jóakaratát, intézményeinek megreformálását vélte. Az 1848 februárjában kitört forradalomban ezért jó ideig mérséklő szerepet játszott, szemben állt a radikálisokkal, szocialistákkal. A júniusi fordulat után azonban mind több szolidaritást vállalt velük, az eseményektől életre hívott lapja, a L'Événement, a baloldal szócsöve lett. Hugo ekkoriban minden erejét latba vetve harcolt LouisNapoléon Bonaparténak, a császár unokaöccsének elnökké választásáért – akinek hazatérését még a forradalom előtt ő maga is egyengette, mikor a Bonaparte-család emigráns tagjainak hazatele-

pülési jogáért szállt síkra. A herceg-elnök hatalmi manővereit, a polgári szabadságjogok ellen indított rohamait azután egyre szigorúbban kárhoztatja. Az 1851. decemberi államcsíny után pedig törvényen kívüli lesz hazájában.

Politikai föllépésére a kormányzati intézményekben való otthonosság és a pártokhoz nem tartozó, erkölcsi eszményeknek élő kívülállás kettőssége nyomta rá bélyegét. Magánéletét hasonló ellentmondás feszítette: megállapodott családfőnek könyvelte el környezete, a beavatottak azonban tudták, hogy 1833 óta egy színésznőhöz, Juliette Drouet-hez kötötte tartós szerelem: viszonyuk a száműzetés hosszú éveiben igazi összetartozássá, együttéléssé érik. Mindeközben a könnyen vágyra lobbanó Hugo egyéb kalandoktól sem tartóztatja meg magát: 1845-ben egy leleplezés börtönbe juttat egy férjes asszonyt, akkori választottját. Ez az eset, mely kínosan zavarta meg kezdődő politikai pályafutását, mély önvádat ültetett el lelkében. Összecsengett ez az érzés a társadalmi sikerek miatt amúgy is megnyilalló lelkifurdalásával, a félelemmel, hogy elvéti mélyebb hivatását, az elesettekért való önzetlen küzdelmet. Ezeket a viaskodásokat csak a száműzöttség sajátos, kivetett méltósága oldhatta föl, feszítő energiájuk pedig *A nyomorultak*ba is beleáradt.

Ami 1851 decembere után következik: a menekülés állomásai (először Brüsszel, 1852-től három éven át Jersey, majd egészen 1870-ig a La Manche-csatorna egy másik, Angliához tartozó szigete, Guernesey), a kezdeti kétségbeesés után a meg nem alkuvó száműzött prófétai állhatatossága, a köztársasági elvet, a demokratikus európai egységet, a humánus társadalmi létet kinyilatkoztató gesztusok, fellépések teszik Hugót igazán Hugóvá, s az új sorshelyzet ösztönzi alkotó erői páratlan kibontakozását is. Távolléte csak növelte szavainak és cselekedeteinek súlyát a császárságellenes franciák szemében: erőt merítettek minden egyezkedést elhárító következetességéből. 1870-ben tért haza, akkor, amikor megbukott a gyűlölt uralom, de veszélybe került Franciaország függetlensége is. Ekkor új erőre kap politikai tevékenysége, patriotizmusa, *A rettenetes év* (*L'Année terrible,* 1872) című verseskötet időszerű lírájának alapforrásai. A Kommün, majd a megtorlások idején egyaránt megbélyegzi a pusztító szélsőségeket, egy évre még vissza is vonul száműzetése szigetére. Visszatérése után a nemzet díszelnökének számít, tekintélyét a különben régtől fogva romantikaellenes irodalmi közgondolkodás sem igen kezdi ki. Fájdalmas családi veszteségei ellenére – feleségét, kedvesét, de még gyermekeit is túlélte – törhetetlen energiával alakítja életét, munkálkodik legendáján. Hozzátartozik ehhez a legendához az alkotás folytonosságának képzete, melyet a korábbi évtizedek bőséges termése segít fenntartani 1878 után is, amikorra pedig egy könnyebb agyvérzés már lényegében véget vetett írói tevékenységének. A kötetek azonban sorjáztak tovább még halála után is; a 20. században napvilágot láttak fontos dokumentum-, sőt verseskötetek is, újítva, igazolva vagy megkérdőjelezve a korábban rögzült Hugo-képet.

A száműzöttség első évtizedét a líra uralja. Kevés példa akad az egész világirodalomban a költői termékenység ilyen eruptív kitörésére, kitartó ihletettségére, felcsigázott szenvedélyére. Most fakadnak föl Hugóból az eltelt évtized lefojtott mondanivalói, most rendeződnek el korábban különálló versei, verscsírái. Mert nem csupán a gáttalan kiáradás, hanem a ciklusképzés, a kompozícióba építés, a szintézisigény évei is ezek. Az 1850-es évek kötetei voltaképp messze maguk mögött hagyják a romantika korábbi, közvetlenebb személyességét: a kisstruktúrákat tápláló egyéni élményeit a nagystruktúra okvetlenül egyetemes méretekre tágítja, általános jelentésben oldja föl.

Három fő tematikai vonulat kísérhető végig az évtized termésében: az aktuális politikai szatíra, az egyéni életsors fölidézése meg a történelmi múlt- és távlatértelmezés. Az elsőt a *Fenyítések (Les Châtiments),* a másodikat a *Szemlélődések (Les Contemplations),* a harmadikat pedig a *Századok legendája (La Légende des siècles)* reprezentálja. Igazából azonban a fő tájékozódási irány, az értelemadó szemléleti horizont minden kötetében metafizikai, lételméleti vonatkozású: maga Hugo is „apokaliptikusnak" nevezte ekkoriban versei jó részét. Ez a jelleg még tisztábban érvényesül két, töredékben maradt hosszú költeményben, melyek csak szerzőjük halála után láttak napvilágot: a *La Fin de Satan* (Sátán vége), illetve a *Dieu* (Isten) címűekben. Ezekből a mitikus-eszkatologikus, létbölcseleti tárgyú művekből ágaztak el azok a szintén terjedelmes alkotások, Hugo „filozófiai tetralógiájának" darabjai, melyek 1878 és 1880 között jelentek meg: *Le Pape* (A pápa), *La Pitié suprême* (A legfőbb könyörület), *L'Ane* (A szamár), *Religions et religion* (Vallások és vallás).

A felsorolt művek szövege legnagyobbrészt szintén az 1850-es években, elsősorban 1854 és 1860 között készült el. Hugo második nagy korszakának, az 1854 és 1878 közötti periódusnak így sajátos időrendje alakult ki: a megjelenés, a befogadás, a közönséghatás számos lírai kötet esetében jóval későbbi a megírás idejénél, ez az utólagos birtokbavétel azonban nem egyszerűen fáziskésést jelent, hozzá is adott valamit a művekhez. A megismerés időpillanata, történeti közege nemegyszer feldúsította, áthangolta egy-egy adott könyv jelentését, szinte egyidejű alkotássá avatta.

Az ostorozó politikai indulat, a dühös invektívába csapó szatíra és a nemzet megpróbáltatását éneklő jeremiád Agrippa d'Aubignè óta nem hallott skáláját szólaltatja meg a *Fenyítések*-kötet (első, titkos kiadása: 1853). A közállapotok minden bűnét lajstromba vevő, a császári rendszer minden hatalmasságán végigverő költői igazságtétel történeti távlatból már inkább csak egyes részleteiben hat meggyőző lírai hitellel. Igazuk van azoknak, akik szerint Hugo túllőtt a célon: grandiózus gyűlöletével inkább megnövelte a „kis Napóleon" alakját, s Lamartine véleménye is megfontolásra érdemes: „háromezer verssornyi gyűlölet, azért ez több a kelleténél". A kötet maradandóbb darabjai közé így azok sorakoznak, amelyek mélyebb ihletkörbe találnak utat: a Szabadság angyalát először megidéző *Stella*, a kisszerű utód

nagy ősének oroszországi visszavonulását festő *Bűnhődés* sivár hóesésbe burkolt tablója, vagy az hugói helytállást ellenállhatatlan retorikával kinyilatkoztató *Ultima verba:*

Veletek maradok, nemes és drága társak!
Velünk száműzve a Köztársaság lakik.
Én felmagasztalom mindazt, mit meggyaláznak,
és megbélyegzem azt, mi áldva áldatik!
[…]

A sziklás számüzést vállalom, és ha éltem
végéig tart is az, nem méricskélve le,
hogy hány tört meg, akit szilárdabbnak reméltem,
s hogy hány szökik, kinek maradni kellene.

Ha csak ezren leszünk, én itt leszek! Ha majd csak
százan – e Sullával én nem egyezkedek;
ha tíz marad csupán, tizedikül maradjak,
s ha nem marad csak egy, az az egy én legyek!

(Somlyó György fordítása)

A pályaszakasz egyetlen igazán lírai gyűjteménye a *Szemlélődések* (1856), az egész életmű kétségtelenül leggazdagabb s egyben legösszefogottabb verskötete. A lamartine-i „meditációkra" visszhangzik a „kontemplációk" sora, a személyes élettörténet építő, a természeti és isteni lét titkaiba behatolni vágyó lírai én megnyilatkozása. A kötetet életrajzi tengely mentén rendezi el Hugo: az első rész a *Hajdan,* a második a *Ma* címet viseli, a választóvonal pedig 1843, leánya elvesztésének éve. Lelki fejlődésrajzba transzponált lírai élettörténet tehát a *Szemlélődések*, amely az alkotásfolyamat tényeit is bátran alárendeli a fikció követelményeinek: újonnan írott verseket antedatálva élet és költészet, esemény és kifejezés egységének benyomását kelti. Az egyéni élet azonban a szemlélődésben egyfelől meghaladja, kihelyezi önmagát, másfelől magába vonja, átlelkesíti a külvilágot. Egyetemes én képződik meg tehát a korábbi, vallomásos én helyén, ezért kiálthat fel Hugo az előszóban olvasójához: „Esztelen, aki azt hiszed, hogy én nem vagyok te!"

A személyes sors, az egyéni tragédia tudata és a másokért szóló elhivatottságérzet adja Hugo szájába a száműzetés, majd a hazatelepülés időszakának sokatmondó önmeghatározását: a „solitaire – solidaire" hangnemi, vershelyzeti skálájából legemlékezetesebbek a természet bűvöletétől áthatott merengés szólamai *(A költő a mezőn sétálgat),* a szeretett lény halálának felkavaró élménye és a vesz-

teség elfogadásának rezignációja (*Villequier*-ben), egyáltalán, a személyesebb lenyomatú versek meghittsége, melankóliája. A kötetnek *A végtelenség partján* című záróciklusa azonban oly szorosan kapcsolódik a többi, alig későbbi versgyűjteményhez, hogy indokolt lesz ezekkel együtt megvizsgálni.

Sokat feszegették Hugo életrajzírói a nagy lírai évtized közepére eső okkultista megszállottság, az asztaltáncoltató szeánszok szerepét fejlődésében. A túlvilági révülettel párhuzamosan ismeri meg a költő – Alexandre Weil közvetítésével – a kabbala titkait is. Bizonyos, hogy ezek a misztikus felbuzdulások nem okai voltak a metafizikai líra megáradásának, hanem maguk is tünetei a természetfölötti világszint törvényeit firtató töprengésnek – a lélek eszelősségig korbácsolt megismerésvágyának. Hugo „apokalipszisei" mindenesetre a maguk módján végigküzdik magukat isteni és démonikus természet, emberi bűn és megtisztulás, történelmi elveszettség és haladás útvesztőin. A feladat roppant arányait jelzi az is, hogy e küzdelem legfőbb dokumentumai, a *Sátán vége* és az *Isten* című költemények töredékek maradtak, bár terjedelmük így is tíz- meg tízezer sorra rúg. Mivel a két mű mintegy fókuszként magába gyűjti a szomszédos kötetek, a *Szemlélődések* meg a *Századok legendája* azonos, de a verstömegben inkább eloszló problematikáját, érdemes lesz belőlük, elsősorban *A Sátán vége*ből kibontani az hugói világkép lényegét.

E hatalmas torzó nagyformájában a romantika műfajegyesítő törekvésével összhangban megférnek egymással az antik és a keresztény eposz reminiszcenciái, a misztériumdrámákra emlékeztető magán- és párbeszédek, a lírai, ódai betétek, hogy együttműködésükből végül is az „emberiség–Káin-költemény" transzcendensebb válfaja jöjjön létre. A cselekmény a „Földön kívül" és a „Földön" játszódik. Sátán, aki nemrég még Fényhozó volt, kárhozatra ítélten zuhan alá az űrben, mind mélyebb sötétségbe veszve; csak egy szárnytolla akad fenn egy sziklán. A földön a két mítoszkörből egybegyúrt démon, Isis-Lilith befolyására baljós átalakuláson megy át az első gyilkosság három eszköze: Káin ércszegéből pallos, botjából bitófa, kövéből börtön lesz. Az első Nimród Isten ellen lázadásában, a második Krisztus kereszthalálában tölti be rendeltetését; a harmadik a Bastille képében a francia forradalomig mutatott volna előre, de ez a rész már megíratlan maradt. A kárhozatba, rabságba süllyedt Föld felett a tollból életre kelt lény, a Szabadság Angyala könyörög Sátánnak: engedje útra, hadd segítsen az emberiségen. A költemény elkészült szövege Sátán szavával végződik: Menj.

A műből kifejthető Hugo létszemlélete és történetfelfogása egyaránt, de kiütköznek a világkép következetlenségei is. Sátán végső monológja a teremtés kettős eredetét állítja: „Az anyag homlokán ott van az én jelem" – mondja ki, s a testi, anyagi létezés itt is, más gondolati költemények tanúsága szerint is eleve bűnben fogant és bűnösséget örökít tovább. A világ eredendő dualizmusa, a rossz

aktív hatóerőként való megjelenítése kölcsönzi Hugo létszemléletének azt a manicheista vonást, amelyet értelmezői oly sokszor emlegettek. Az anyagi és erkölcsi rossz velejárója, metaforikus megfelelője a súly, a nehézkedés. A *Szemlélődések* legnagyobb méretű és jelentőségű „apokalipszise", az *Amit az árnyék ajka mond* című költemény szerint:

De megesett az első bűn, s ez egyben
az első súly is…
…Az anyag hát kolonc az eszményen, levonva
angyalt szatírhoz, és szűz szellemet baromba,
csúcsot mélységbe és szerelmet kéjbe ránt.
A nagy romjaiból építi a parányt.

(Rónay György fordítása)

A manicheista indíttatásokkal ellentétben viszont Hugo nemegyszer – az imént idézett darab elején is – a rossz Istentől való függését, másodlagosságát vallja, hasonlóan az ágostoni bölcselethez. Benne rejlik ez az ambivalencia Sátán alakjában is, akit nem egészen a „satanizmus" romantikus hagyománya szerint képzel el. Hugo értelmezésében Sátán az isteni szeretet száműzöttje: az abszolút lény iránti viszonzatlan, hiábavaló szeretetének keserve indítja arra, hogy bukásában bosszút esküdjön a jóság törvénye ellen. Bűne és szenvedése egy tőről fakad, a Szabadság Angyalának szavával: „A bűn: bűnhődés (ill. büntetés.)". Ez az egybekapcsolás pedig már határozottan keresztény szellemet sugall. Hugónál az igazi negatív lázadók, a gonoszság titánjai Káintól erednek: legfőbb képviselőjük Nimród, akit gyűlölet és hatalomvágy vezérel Isten ellen, de repülő szekerével hiába emelkedik mind magasabbra, a mennyei fénytől egyenlő távol marad. A bűnhődés lelki képletét hasonló jelenetezéssel, egyre fokozódó mozgás és kísértő változatlanság egymás mellé rendelésével érzékelteti *A lelkiismeret*. A *Századok legendájá*ba tartozó költemény szerint Káin hiába menekül az önvád bírói tekintete elől, a könyörtelen pillantás még a föld mélyén is reászegeződik.

Ezt az erkölcsi végállapotot a költői képzelet olykor lidércnyomásos erejű látomásokban eleveníti meg. A S*átán vég*ének is legáthatóbb részei közé tartozik a kárhozott angyal álmatlanságának leírása, de másutt a bűn, a kárhozat, a vezeklés gyötrelme kiterjed az egész élő és élettelen világra. Minden szenved, a kő, a föld, a fa, az állatok, egy hol lélekvándorlást látó, hol animizmusra hajló természetvízió szerint. Az előbbi szemléletfajta a *Szemlélődések* idézett nagy költeményét hatja át, az utóbbira idézzük *Az éj, az éj, az éj* című versét, mely 1854 táján íródhatott, de csak a *Századok legendája* harmadik, legkésőbbi sorozatában jelent meg, 1883-ban.

Mért reszket a bokor? S mért rí a fa oly árván?
Mi fáj nekik, mi fáj? Mért könnyezik a márvány
az éjbe mindenütt?
Mindegyikük talán egy bűnös, ősi Káin
s jaj, a fényt keresik ítélet éjszakáin,
könnyük van s nincs szemük.

Mi e roppant zsoltár és éneke e földnek,
melyet az ég is zeng és senki meg nem ölhet,
nem fojt el semmise?
A büszke hullám is csak ezt dübörgi karban,
a víz, a nád, a fű ezt zengi fölzavarva,
mi e bús gyászmise?

(Kosztolányi Dezső fordítása)

Hugo világképe azonban nemcsak a térmetszetben, hanem az idő síkján is dualista. A kárhozat látomásait hol egy-egy költeményén belül, hol kötetei rendjében az üdvösség képei követik. Az abszolút rossz fölidézése után az apokaliptikus jó világát jövendöli meg az *Amit az árnyék ajka mond* fináléja, még szakasz- és rímszerkezetében is elkülönülő új egységet kezdve a versbeszéd menetében.

Hugo istenképéről sokat vitatkoztak életművének kutatói, sokszor kifejtette és kifejezte ő maga is korántsem egységes nézetrendszerét. Világosan kiderül e megnyilatkozásokból, hogy a minden lét eredetét, célját és abszolút mértékét jelentő Istenben rendületlenül hitt; e hit jellegét azonban már csak meglehetősen különnemű vonásokkal lehet leírni. Deista istenkép éppúgy kifejthető írásaiból, mint a Gondviselésben jelen való erő elképzelése, panteisztikus eszméje pedig egy személyes Isten állandó feltételezésével vegyül. Legjobb darabjaiban, legjobb műrészleteiben ezeket a széttartó alkotóelemeket az abszolút lény állításának felfokozott akarata, perzselő vágya forrasztja össze. A felvilágosodás gondolatanyagából átvette azt a bírálatot, mely a dogmatikát a babonával azonosítja, ugyanonnan ered az az érvrendszer, mely a tételes vallást a vallások sokféleségével hitelteleníti *(Vallások és vallás).* Az 1870-es évek egyházjogi harcai újra felszították antiklerikalizmusát, *A pápa* című költemény, melyet jóval korábban írt, ebben a légkörben különös időszerűséggel hatott. Főszereplője, a pápa álmot lát, melyben *A nyomorultak* Myriel püspökének jóságára emlékeztető, irgalmas és jótékony cselekedeteket hajt végre, de amikor felébred, borzadva gondol vissza álombeli szerepére.

Hugo világtudatába beépül a felvilágosodás másik hagyatéka, az értelem megistenítése, s a 19. században kiteljesedő evolúcióelv is. A tudás terjedésétől, a megis-

merő értelem fejlődésétől várja az erkölcsi jó gyarapodását is a történelemben. Költői mitológiájában ekként győzi le Isis-Lilithet, aki a rosszakarattal párosult rejtélyességet testesítette meg, a Szabadság Angyala, az emberi felelősségtudat és ismeretvágy megjelenülése. Történetfelfogását a *Századok legendája* „kiseposzaiban" tárgyiasította, a mű átfogó koncepciója és egyes darabjainak tanulsága azonban némileg ellentmond egymásnak. A nagyszerkezet az emberiség fokozatos, ellenállhatatlan fejlődését hivatott bemutatni a földi üdvözülés felé, a világtörténeti korszakoknak megfelelő ciklusok legtöbb darabja viszont reménytelenül csendül ki. A világfejlődés értelmezésének fordulópontja e kötetek szellemében éppúgy a francia forradalom, miként a *Sátán vége* tervezetében. Az első sorozat (1859) *Huszadik század* című ciklusának két darabja, a *Nyílt tenger* és a *Nyílt ég* azonban megint csak az utópista mítosz átmenet nélküli kettősségére váltja át a haladás fokozatosságának elvét: a széttagolt, megkülönbözött, elbizakodott társadalom terméke, a hajó-Leviathan roncsként süllyed el, hogy azután égre szálljon a megváltó titanizmus, a nagyra törő erőit egyesítő emberiség gépmadara.

Hugo fejlődéshite végül is a felvilágosult észelvűségnek, a társadalmi tökéletesedés liberális eszményének patetizált, romantikus változata. Értelemkultusza mindazonáltal elválasztja irányzata más alkotóitól, különösen az angol romantikusoktól: tudás és harmónia, tapasztalat és boldogság viszályát, meghasonlását ő nem ismeri. Prófétizmusa, művészethívő igazságelve viszont érthetően szembeállította a pozitivizmussal. Költői világképének értelmezését megnehezíti, hogy végül is jó néhány eszmének hangot adott, s a tudattalan erők örvénylő irracionalitását éppúgy verssé formálta, mint az ész szabatos igazságait. A talán legdöntőbb eszmei ellentmondás is alighanem az egyenlőtlen esztétikai súlyeloszlásra vezethető vissza: a bűnállapotnak, a rossz működésének hallucinatív erejű kinyilatkoztatásával szemben a pusztán racionalisztikus, pedagógiai elvű megváltás hirdetése olykor lapos szentenciázásnak hat.

Hugo „emberiségkölteményének" összjelentése semmiképp sem nő ki szervesebben egyes részeiből, mint Lamartine angyaleposzában, a földrajzi és időbeli színezés, változatosság dolgában viszont a *Századok legendája* jóval gazdagabb, mint a *Jocelyn* vagy *Az angyal bukása*. Méltán tartozik leghíresebb költeményei közé *Az alvó Boáz*, az atmoszferikus sejtetés, a személyes élményből fakadó prófécia varázsos zeneiséggel szóló remeke.

S álmában álmodott Boáz egy deli tölgyet,
öléből nőtt ki az, s a kék égig hatolt,
nemzedék lánca nyúlt, kanyargott rajta följebb:
király dalolt alant, s fönt isten haldokolt.

És mormolta Boáz belső szóval a csöndben:
„Miként lehetne, hogy e tölgy tőlem fakad?
Éveim számjegye nyolcvanon túlhaladt,
és nincs nekem fiam, s nincs többé asszonyom sem.

Akivel háltam én, társam rég elhagyott,
Uram! s ágyam helyett ágyadat elfogadta;
és most is úgy vagyunk vegyülve és tapadva,
hogy ő még félig él, s én félhalott vagyok.

Nemzetet nemzenék? Higgyem hiedelemmel?
Hogy lenne gyermekem? Amikor fiatal
az ember, reggele még csupa diadal,
a nap az éjszaka öléből győztesen kel,

ámde reszket a vén, mint télben nyírfa-ág;
özvegy vagyok, magam, leszáll reám az este,
s úgy hajtom lelkemet a sír felé, repesve,
mint szomjazó barom a vízre homlokát."

(Nemes Nagy Ágnes fordítása)

Az Hugo-életmű alapelve, legfőbb mozgatója az enciklopédikus igény, az univerzális költészet, amely mindent a maga ellentétével együtt akar kifejezni. Az antitézis-elv kifejtésekor láttuk, hogy ez legtöbbször egyszerű szembeállítást, az ellentétek egymás mellé helyezését jelenti. Az apokaliptikus költészet antitézise az *Utcák és erdők dalai* című gyűjtemény (*Les Chansons des rues et des bois,* 1865) miként *A rettenetes évé A nagyapaság művészete* (*L'Art d'être grand-père,* 1877). A daloknak már versalkatuk is különbözik a himnikus strófákban vagy eposzi alexandrinus-folyamban sodródó „nagyköltészettől": dalszerűen perdülő, egyszerűen rímelt szakaszokat kapunk, s bennük zsáner- és hangulatképeket, olykor kupléba illő sikamlós anekdotákat. A *Paolo minora canamus* című vers a súlyos költészet valóságos palinódiája, álnaiv, kissé kellemkedő hangon, helyenként azonban jóízű humorral előadva. Ugyanebből a vénából kelnek életre a *Szabad színház (Théâtre en liberté)* tündérmeséből és tenyeres-talpas népiességből gyúrt darabjai, melyeket szerzőjük nem is szánt színpadra.

Az 1860-as évtized fő teljesítményei, a regények előtt még egy nem epikus prózát, a *William Shakespeare* című könyvtanulmányt kell említenünk. Az 1864-ben kiadott műnek csak mintegy harmada szól az angol drámaíróról, egészében inkább a művészet és a cselekvő, emberbaráti lelkiség, valamint a francia forradalomból eredt

népfelségelv apológiája abban a korban, amely már-már csak a kézzelfogható tényekre, az anyagi hasznot hajtó tudományokra esküszik, s amely önkényre és tömeges elnyomorodásra építette rendjét. Védőbeszéde és magasztalása egyben a külön világot alkotó, ihletett lángelméknek, melyek létrejöttét és egyre bővülő láncolatát a szerző szinte természeti törvénynek tekinti, a teremtő géniusz lényegét, működését azonban mindig az eredeti, nagy egyéniségekben ragadja meg. Bár az elméleti részek nagyjából megismétlik a Cromwell-előszó tételeit, a későbbi tanulmányban sokkal fontosabb a prófétikus elem: a művészetet immár a terjedő civilizáció, a haladás szószólójaként és hajtóerejeként írja le: arról viszont, hogy az eszményének tekintett, korlátokat nem ismerő géniusz ilyen társadalomjavító programot teljesítő munkálkodásra van hivatva, nemigen győz meg.

A könyv legfeltűnőbb ellentmondása már egyként érinti gondolati anyagát és stilisztikumát: míg egyes lapokon igen találó megfigyeléseket olvashatunk (például Hamlet, Othello figurájáról, Shakespeare cselekményszövéséről), máshol, a szöveg nyomasztóan nagyobb hányadában, az hugói verbalizmus példátlan parádéja zajlik: tulajdonnevek áradata és fontoskodva előrángatott történeti adatok ezrei kábítják el az olvasót. Céljuk legkevésbé sem az érvelés, a kifejtésen alapuló meggyőzés, hanem egy felcsigázott, látnoki kinyilatkoztatás hipnotikus átvitele a befogadóra.

Az életműnek *A párizsi Notre-Dame* mellett legismertebb darabja *A nyomorultak* (*Les Misérables,* 1862), a sokregiszterű, soktémájú hugói regényideál legnagyobb szabású megvalósulása, mely úgyszólván valamennyi, a korban érvényes regényalkotó módszer elemeit felhasználja. Részben történelmi regény: a cselekmény teljes ideje felöleli a század második évtizedétől az 1830-as forradalomig eltelt korszakot, megjelenítve és értelmezve a waterlooi vereség meg a Bourbon-ellenes fölkelés nemzeti eseményeit. Föltérképezi a restaurációs idők társadalmi típusait, erkölcsi viszonyait és szokásrendjét, ezzel a balzaci társadalmi regény eljárásmódjait is magába olvasztja. Cselekményvezetése, epizódfűzése a sue-i kalandtörténetnek, a folytatásos regény feszültségkeltésének köszönhet sokat. Egynémely fejezete (mindenekfelett a *Vihar egy koponyában*) arról tanúskodik, hogy Hugo elsajátította a lélektani ábrázolás, az elemző tudatleírás néhány eszközét, eljárását is. Mindezeket a rétegeket azonban két fő szemléleti meghatározottság tetőzi be: a társadalmi tendencia és a személyiség megigazulásának, a lélektani fejlődésnek eszkatologikus távlata. A kettő természetesen szorosan össze is függ egymással. A lét törvényeit fürkésző költészet egyik alapkijelentése (nincs örök kárhozat) vádló, tiltó hangneművé válik a regény jelentésében: Ne legyen örök kárhozat! Jean Valjean, a kenyérlopásért, majd szökéseiért végeérhetetlen gályarabságra ítélt fegyenc a formálissá, lélektelenné merevült társadalmi ítélkezés áldozata. Megalázott helyzetében, fejletlen öntudatával még nem fogalmazhatja meg azt a tiltakozást, azokat a követeléseket, amelyeket majd egy ifjabb nemzedék önt szavakba és tettekbe, az 1830-as forradalom hősi lendületében. Ezek az ideológiai fejtegetések nagyrészt az utópista

szocializmus hatására vallanak. A társadalomjavító eszmék és programok küldetése azonban nem mentheti fel a főszereplőt attól, hogy vívódások, visszaesések árán maga küzdjön meg lelki fölemelkedéséért, megtisztulásáért. A főcselekmény indulásakor, midőn újabb vétkeket követ el szabadulása után, Jean Valjean még antihős, aki betölti a szerepet, melyet a hatalom s a közvélemény személytelen kollektivitása rótt ki rá. Benső világán azonban fokról-fokra úrrá lesz a tökéletesedés sugallata, s ennek folyamatában lesz csak igazi hőssé. Az erkölcsi megigazulás stációit szerepváltások, álneves személycserék jelzik, s ezek természetesen vadregényes fordulatokat is kínálnak bőven, de lelki és társadalmi lét megkülönbözésének mélyebb jelentését is hordozzák. Elválaszthatatlan ettől a dilemmától a jótékonyságra épülő szerep feladásának kényszere is, ha a megérdemelt harmónia egy másik ember szabadságába kerülne: Madeleine úrként Jean Valjean ezért fedi fel kilétét a bíróság előtt. (Jókai Arany embere némiképp hasonló szerepválsággal küzd meg.) A társadalmi lét nyomásával Hugo így első renden a személyiség lelki, erkölcsi erőit helyezi szembe, s csak másodsorban a külső változtatást, a forradalmat. Világképe tehát az utópikus-messianisztikus jövendölések ellenére sem tisztán, sőt talán nem is döntően társadalmi. Egyes realista regényírók szemléletével ellentétben a szociális osztálykategóriákat nem igyekszik embertani különbségekké avatni, inkább azért élezi ki a társadalmi konfliktusokat, hogy végső soron minden alakja részesedhessék az emberi lényegből (Javert tépelődése és öngyilkossága). A főalak pályája az emberi rend dühös megtagadásával indul, majd elvezet a szeretet vállalásához, hogy a jóság végül maga is szenvedést okozzon annak, aki éli és gyakorolja: Jean Valjean útjának első szakasza Sátán, folytatása és kifejlete Krisztus sorsvonalát rajzolja ki.

A regény egyben zsúfolt hugói enciklopédia, a történések tér- és időbeli alkalmait, vonatkozásait derűre-borúra kihasználó értekezésekkel: az 1817-es év aprólékos krónikájával, a zárdák történetével, az argó, a párizsi csatornarendszer leírásával. A voltaképpeni elbeszélő kvalitásait a tömegjeleneteken kívül leginkább a zsánerszerű karakterrajzok jelzik, a leghíresebb Gavroche figurájával az élen s Thénardier-ék házatájának a ponyvaregénybe illő fordulatokkal együtt is vérbő megjelenítésével.

Felduzzasztott novellának szokták nevezni a természet végzetét megjelenítő *A tenger munkásai*t (Les Travailleurs de la mer, 1866). Méltán: a nagy erejű Gilliatt küzdelme a tengeren a megfeneklett roncshajóval azért, hogy elnyerje gazdája leányát, majd csalódása és öngyilkossága igen ösztövér cselekményt épít a terjedelmes regénybe. Hugo célja azonban minden más művénél inkább az emberi természet egybeolvasztása volt az elsődleges, elemi természettel, ezen keresztül pedig elsősorban száműzetése szigetvilágát akarta föltérképezni és látomássá sűríteni egyszerre. A módszer majdnem az olvashatatlanságig telezsúfolja a regényt a tengeri hajózás ismertetéseivel. A középpontban egy hőstettbe forduló munka menetének leírása áll, a hajó kimentése. Gilliatt az egyik fő hugói hőstípus, az egyszerű, elemi

ember megtestesülése, akit végsőkig fokozott, monomániás akarata a félállati létbe kényszerít vissza, de ezt az időleges visszafejlődést a cél emelkedettsége szent regresszióvá teszi. A regény igazi erőssége a gonosznak mint káosznak hallucinatív megidézése, akár a tengeri vihar, a polip, ez a formátlanságból testesült paradox szörny, az emberi lélek, melynek képmutatóként való lelepleződését ugyancsak természeti esemény módjára ábrázolja.

A következő regény, *A nevető ember* (*L'Homme qui rit,* 1869) anyagát tekintve heterogénabb, szerkezetében pedig esetlegesebb, formátlanabb, mint Hugo bármely más regénye. A magyarázó kitérések szövedéke itt már úgyszólván elborítja a cselekményt, a szereplők érzelmi, lélektani fejlődésmenetét. Hugo összes elbeszélő műve közül alighanem ebben van a legtöbb stílustörés, önkényes hangnemváltás, metafizikai példabeszédek és tárcaregény-fordulatok színegyvelege itt a legrikítóbb. Motívumkoncentráló, világképsugalló, látomássűrítő erejénél fogva mégis az életmű kiemelkedő darabja. Hugo majd minden „fantazmagóriája" jelen van az elrabolt és elcsúfított angol kisfiú történetében, aki a marcona, de jólelkű Ursusnál nevelkedik egy angyali lény, a vak Dea iránti átszellemült szerelemben, komédiásként mutogatja magát a köznép előtt, míg ki nem derül róla, hogy valójában lord, gazdag örökös. Egy gyönyörű hercegnő perverz sóvárgással elcsábítja, majd a méltóságtól s érzékiségtől megkísértett Gwynplaine kiábrándultan visszatér eszményi szerelmeséhez, de már csak a halálba követheti. A regény jelentése a főalakban összpontosul, aki az hugói antitézisek fokozhatatlan sűrítménye. Individuális szinten nagy lélek torz külsővel, társadalmi síkon pedig főúr a vásári pojáca szerepében. Ez utóbbi kettősség a lordok házában elhangzó hatalmas beszédében csap ki.

Az egész regény az angol feudális udvari jogrend és hierarchia szatírája, de itt, ebben a szózatban lesz személyessé, egyszersmind sorsjelképpé a társadalom páriáinak védelme. Ruy Blashoz hasonlóan Gwynplaine is a tehetetlenségre ítélt népképviseletet testesíti meg, de föllépése a kommunikálni képtelen próféta még groteszkebb, még gyötrelmesebb szerepváltozata: emberfölötti önfegyelemmel kordában tartott arcára végül ismét kiül a végleges vigyor, erre pedig közönsége kacagásban tör ki. A nevető ember monstruózus, kevert lénye ezenfölül Hugo létérzékelését is kifejezi: ő a világ, a teremtés paródiája, Sátán lázadásának, a „világarc eltorzításának" ártatlan, akaratlan hordozója.

Politikai hányattatásoktól és személyes keservektől menekülőben az idős költő még egy évre önkéntesen visszatért Guernesey szigetére. Itt készült el utolsó regénye, a *Kilencvenhárom* (*Quatre-vingt-treize,* 1874). Prózaepikai munkásságának ez a legösszefogottabb darabja: cselekményvezetése egységes, következetes, kitérők aligalig terhelik. A hőseit sújtó végzet oka, hordozója ezúttal a forradalmi terror és a vendée-i ellenforradalmi felkelés. Bár a jakobinus rendszer erőszakos megnyilvánulásai taszítják, az író határozottan a forradalmárok pártján áll, míg a királyhű

vidék zendülését is a parasztok tudatlanságára, történelmi vakságára vezeti vissza. A fehérek egyik vezérét, Lantenac márkit azonban éppolyan titáni jellemnek festi, mint a forradalmi vakhitben lobogó papot, Cimourdain-t és arisztokrata születésű neveltjét, Lantenac unokaöccsét, az ifjú Gauvain-t A két rokon a történet végén könyörületre váltja pártos rendíthetetlenségét, Cimourdain azonban büntetésül halálra ítélteti fiaként szeretett tanítványát, majd végez magával. A történelmi antagonizmusok eposzi hőseinek és tömegeinek útjába az elbeszélő olyan mellékszereplőket helyezett, akik nemcsak emberi minőség, hanem történetalakító szerep jelentőség dolgában is egyenlők amazokkal. Michelle Fléchard, akinek három kisgyermekét túszként tartják fogva a zendülők, az anyaság végletekig fokozott ösztönével, indulatával az elemi szenvedély primitív szentségét testesíti meg, mint korábban Esmeralda anyja vagy Gilliatt; Tellmarch, a „kódis" pedig egy romlatlan, természeti létezés rezonőrjeként a történelemszaggatta világ alatti ősegység nosztalgiájában egy végső megbékélés utópiájával enyhíti a kíméletlen összecsapásokat festő regény atmoszféráját.

Hugo nyelvi-stilisztikai repertoárja páratlanul széles és gazdag. A klasszicizmustól megszilárdított hierarchikus nyelvi eszmény helyébe olyan beszédet állított, mely a nyelv minden szintjét, rétegét mozgásba hozza, ütközteti, új meg új viszonylatokba állítja. Szó- és szólamkincsének hallatlan bőségét és hajlékony változatosságát keresztezi viszont szövegépítési módjának, retorikájának meglehetős merevsége, sematizáltsága. Ez a szónoki hanghordozás a romantikát követő irányzatok fülében egyre idegenebbül cseng, de végeredményben távol van a német vagy angol romantika közvetlenebbül lírai kifejezésformáitól is. Hugo költészete mutatja legnyilvánvalóbban, hogy a francia romantika nyelvszemlélet és poétika dolgában kevesebb újítást hozott, mint eszmei, ideológiai tekintetben. Hugo a klasszicista modellhez nagyon hasonlatosan szerkeszti meg szövegeit, sőt a stilisztikai elkülönítés sáncait lebontó nyelvi demokratizmusa ellenére, egy-egy adott beszédszakasz erejéig nem lép ki a választott hangnemből, nyelvi nézőpontból sem.

Romantikussá hangolja persze ezt a retorikát a kifejező akarat állandó megfeszítése, a folytonos fokozás, a felhalmozó, erősítő, kumulatív nyelvi alakzatok mozgósítása. Elég azonban az ihlet legcsekélyebb gyengülése, s ez a fokozás menten dagályos nagyotmondásba, fülsértő ágálásba csap át. Számtalanszor történik meg az is, hogy egy erőteljesen indított beszédegység hitelét lerontja a csattanó, a harsány berekesztés. Ezenkívül útját állta és állja Hugo befogadásának a rengeteg eszmekifejtés, tételismertetés, mely egész verseket, kötetrészeket tesz ki. Bármily emelkedettek is ezek a – főként társadalmi, emberbaráti – eszmék, megverselésük akárhányszor kongó frázisosságba, öblös igehirdetésbe, fárasztó szavalásba fullad.

A versbeszédnek, a verselésnek mégis vitathatatlanul egyik legnagyobb francia művésze, s nem ok nélkül vélték úgy sokan, hogy versnyelve rásugárzik prózájára

is, s olykor jótékonyan ellensúlyozza ennek tartalmi banalitását. Támadhat viszont olyan érzésünk is, hogy némely regényrészletének éppen azért izgalmasabb a nyelve, mert mentes a verses, rímes beszéd begyakorlott hangzataitól, olykori monotóniájától. Szövegformálásának azonban van egypár olyan eljárása, mely mindkét közegére jellemző. Ilyen a mellérendelő halmozás, felsorolás, melyet végül összefoglaló, általánosabb jelentésű szavakkal zár le (ez a kifejtés megint csak nem idegen a klasszicista retorikától); ugyanilyen gyakori az a módszere, hogy egy elvont tételt, egy fogalmi kijelentést képek sorozatában bont ki.

Ez utóbbi alakzat bizony jó néhányszor illusztratív szerepre kárhoztatja mégoly eleven, szemléletes képeit, s arra vall, hogy Hugo nagyszerű „képlátó" fantáziája sem igen lépett ki az allegorikus szemléletből. Pontosabban: félelmetes víziói nem annyira metaforikus, mint inkább allegorikus keretet töltenek ki, azazhogy feszegetnek zabolátlan erejükkel. Vannak persze merész, mégis evidenciaerejű metaforái: ezek azonban rendszerint részletfunkciót töltenek be, s csak ritkán hatják át bonyolultabb jelentéssel egy-egy mű egészét.

A kutatók újabban mégis e rejtettebb tartalmak nyomába szegődtek, s vizsgálódásaik figyelemre méltó eredményeket hoztak. Fény derült így Hugo úgynevezett „fantazmagóriáira", rögzült, de lefojtott tartalmakra utaló, sokszor mélylélektani értelmezést igénylő képi motívumaira, látomásos magánmitológiájára. Ide tartoznak az alaktalan, a szétszakított élőlények, a hiányos, töredékes vagy éppen túlterjedő, túlburjánzó szervezetek kényszerképzetei, a mélyvilági nyüzsgés, a labirintus (lásd a párizsi csatornarendszer leírását *A nyomorultak*ban) vagy épp az üres, nyirkos sötétség rémképei. Ez a kaotikus fantáziaanyag, mint jeleztük, mégsem rombolja le a világ értelmezhetőségének szilárdan kiépült, ha nem is mindig jól megalapozott hitét.

Hatását alig lehetne nyomon követni, mert bár kevesen vállalták nyíltan örökségét, életműve egyik-másik időszakában, műfajában, karakterjegyében majd minden irányzat és jelentős alkotó talált indíttatást. A parnasszisták a *Századok legendája* epikus lélegzetét s megannyi más költemény plasztikusan tárgyias leírásait tekintették mintának; a retorikaellenes szimbolizmus a deklamáló Hugo-lírától a rejtelmes összefüggésekre révedő, érzelmi árnyalatokban gazdag Hugo-versekhez menekült, amelyeket a posztumusz kiadások kifogyhatatlanul ontottak eléjük; az újkatolikus líra himnikus hangját örökölte; a szürrealisták frenetikus, groteszk nyelvi ötleteit, álmokat lejegyző verstöredékeit csodálták; az ellenállás költői nagy szatirikus és profetikus szólamába kapcsolódtak; az utóbbi évtizedeknek pedig szinte valamennyi irodalomtörténeti iskolája, elméleti módszere kipróbálta rajta eszköztárát. Nem csoda: ez a némely vonatkozásban nemcsak ma, hanem már saját idejében is anakronisztikus életmű végül is egy akaratból és képzeletből építkező művészi világteremtéssel hat a mindenkori olvasóra.

Id. Alexandre Dumas (1802–1870) – francia romantika

A romantikus regény és dráma populárisabb válfajának művelői közül kétségkívül az idősebb Alexandre Dumas-t (1802–1870) illeti meg az elsőség. Tömegek olvassák mindmáig, igaz, főképp csak mintegy fél tucat regényt százat is meghaladó termésből, és még olvasóinál is többen vannak, akik csak színpadi és filmfeldolgozásokból ismerik ezeket a műveket. Dumas-nak azonban végső fokon nem árt, hogy művei helyett azok származékait fogadja be a közönség minthogy szövegeit maga sem tekintette sérthetetleneknek. Regényeit amúgy sem egymaga írta: seregnyi társszerzővel dolgozott, a leghűbb és leginkább bevált munkatárs egy Maquet nevű szerző volt, a leghíresebb Dumas-regények ötletadója, sőt részbeni szerzője.

Regényes származásához híven (apja egy San Domingó-i ültetvényes és egy néger rabszolganő természetes fia, Napóleon tábornoka, majd kegyvesztett) Dumas egész élete hányatott, nyughatatlan volt, de szinte mindegyik kalandos vállalkozása sikerrel járt. Élete utolsó évtizedében Garibaldi harcát támogatta, még részt is vett a hadi eseményekben.

Drámaírással kezdte pályáját. A klasszicista hagyományokkal szemben shakespeare-i, scotti és kisebb mértékben schilleri hatásra fogalmazta színpadi műveit, de legfőbb forrása a melodráma volt. Történelmi környezetbe helyezte hőseit, de mint később regényeiben, a színművekben is inkább csak ürügy a historikum arra, hogy végletes jellemeket, látványos összecsapásokat és szenvedélyeket ábrázoljon. *Henri III et sa cour* (III. Henrik és udvara) című darabját 1829-ben mutatta be a nagyhírű Comédie-Française: ez az előadás volt a romantikus dráma első helyfoglalása, megelőzve az *Hernani* bemutatóját. A 16. században, Guise herceg és a Liga környezetében játszódó darab éppúgy a zabolátlan szenvedély és kegyetlenség megjelenítésével tűnik ki, mint a byroni hőst színre léptető *Antony* (1831). Emennek hőse a polgári házasság szentsége ellen lázad, de mikor a darab végén megöli szerelmét, tette minden látszat ellenére behódolás az uralkodó normák előtt, hiszen a fölfedeztetés után, a házasságtörő asszony jó hírnevének védelmében követi el.

A harmincas évek közepétől azonban Dumas elsősorban regényíró, azaz a rosszmájú, de korántsem alaptalan irodalmi közvélekedés szerint: egy regényüzem irányítója. Ha színpadi munkássága a melodrámából, regényírói módszere a tárcaregényből fakad. Lazán egymás mellé sorolt epizódok, melyeknek mindegyike egy következő fordulatra ajzza föl az olvasó kíváncsiságát, a couleur locale szolgálatába állított kitérők, s főként kalandok szemkápráztató sorozata: ezekből az elemekből ered a Dumas-regények lebilincselő hatása. A történelem továbbra is csak díszlet, mely előtt egyoldalúan rajzolt figurák mozognak, de a szerző atmoszféra-idéző leleménye elvitathatatlan. Legmegkapóbb regénye bizonnyal a *Les Trois Mousquetaires* (*A három testőr,* 1844), az elnyűhetetlen kamaszolvasmány, átlátszó jellemeivel és tekervényes kalandjaival, színes történelmi forgatagával, s mindenek felett a lovagi

erényként és bravúrok sorozataként bemutatott barátsággal, mely négy hősét összefűzi, s amely végül is a mindenkori barátság és segítőkészség mesés mintájává nő. Figuráinak lételeme az utazás, a vándorlás, a távolba igyekvő sietség, s ez Dumas-t részben a pikareszk regény örökösévé teszi. Még nagyobb ívű cselekményre, mesés-mitikus idő- és konfliktus-szemléletre épül a *Le Comte de Monte-Cristo* (*Monte-Cristo grófja,* 1844-45) című regény, melynek azonban jó néhány fejezetéből hiányzik *A három testőr* bővérű mesélőkedve. A bűnügyi elbeszélés, a bosszútörténet kellékeiből Jó és Rossz végletes erőinek megütközését építi fel, az igazságtalanságot megtorló igazságosztás végső diadalát. A kalandregény világát naivan mitikus, apokaliptikus dimenzióba tágítja az emberfölötti hős átváltozó képessége s az óriási arányokba nyúló cselekményidő is, mely mit sem enyhít a rendületlen bosszúvágyon.

Dumas père jelentősége tehát a romantika népszerűsítésében van. Lendületes mesélőkedve, vehemens képzelőereje saját alkatának és hőseinek szinte Rabelais-t idéző élethabzsolása a szélesebb, kevésbé igényes közönséghez is továbbította a romantika némely vívmányait.

Prosper Mérimée (1803–1870) – francia romantika

Csak némileg erőszakoltan illeszthető a romantikus vonulatba Prosper Mérimée (1803–1870) életműve, hiszen számos vonása – legszembetűnőbben már szűkszavú tömörsége, egész munkásságának mérsékelt terjedelme is – inkább a romantika ellenzőjének mutatja. Bármily nyilvánvaló is azonban, mely pontokon kezdi ki Mérimée a romantikus eszményeket, szemlélete és alkotásmódja ebből az irányzatból alakul ki, s még kritikája is jobbadán a romantika vértezetében lép föl.

Abban máris ellentéte volt a legtöbb romantikusnak, hogy egész pályáján előkelő idegenként mozgott az irodalmi életben, mint akit igazi hivatása más tevékenységhez köt. A kifinomult amatőr szerepében annál is meggyőzőbben hatott, mivel harmincegy éves korától élete végéig felelős állami beosztást töltött be: ő volt a történelmi emlékművek országos felügyelője. De már neveltetése és ifjúkori társas vonzalmai is a világfi, a kiábrándult, mégis mindenre kíváncsi, minden rendű kalandra kész „dandy" viselkedésmintáit építették ki benne. Apja 18. századi, közelebbről: voltaire-iánus szellemben nevelte, s ez az indíttatás csak tápot kapott Mérimée legjobb barátja, Stendhal közelétől. Ez az iskola csiszolta átható megfigyelőkészségét, elemző hajlamát, a történettel szemben érvényesített távolságtartását. De hathatott Mérimée-re idősebb barátja egyéniség- és akaratkultusza is. Az viszont már végképp Mérimée sajátja, ahogyan a felszíni szenvtelenség, a klasszikusan egyensúlyos előadásmód mögött és ellenére éreztetni tudja majd sebzett érzékeny-

ségét, majd zabolátlan szenvedélyességét, a törvényen kívüli életvitel iránti akaratlan vonzódását.

Végigpróbálta a romantika legkedveltebb műfajait, mígnem kikötött igazi, alkatához szabott epikus formájánál: a novellánál. A Jacquerie-ról, a francia középkor legnagyobb parasztlázadásáról írt lazán összefüggő jelenetsorozatot (1828), de már előbb, 1825-ben közzétette színdarabjait, Clara Gazul írói álnév alatt. A spanyol színésznő fikciója Mérimée egyik legfőbb hajlamából, inkognitóra való törekvéséből származott, a misztifikáció – egyébként ugyancsak romantikus – kísértéséből; ennek engedett *Guzla* című gyűjteményével is (1827). A szó a Gazul-név anagrammája, a kötet pedig „illiriai balladákat" tartalmaz: a játék még Puskint is megtévesztette, aki lefordított egynéhány költeményt a becses és ritka „leletből". A Gazul-féle gyűjtemény szellemes, ironikus színdarabjai után Mérimée a történelmi regény meghódítására vállalkozott. A 16. századi katolikus-protestáns háborúság korába helyezte *Chronique du règne de Charles IX* (magyar kiadásokban: Szent Bertalan éjszakája) című regénye cselekményét (1829). Hősválasztásában, az események súlypontozásában a scotti mintát követi: a nyilvános történelmi megrázkódtatások, maga a Szent Bertalan-éj is inkább csak a magánesemények hátterében jelenik meg. Mérimée meg is fogalmazta előszavában, hogy „anekdotákkal" jellemzi alakjait s a történelmi korszakot is. Ez a részletezés, a történet felaprózása természetesen módot ad a szerzőnek a helyi és históriai színezés megannyi leleményére. Előadásmódja kevésbé ünnepélyes, mint például Hugóé, s a lekerekített cselekményzárlatot is ironikus játékkal kerüli el: a hősök további sorsát az olvasónak kell kitalálnia. Az elbeszélő jól kivehetően az üldözött protestánsokkal érez együtt; a regény egyébként is a húszas évek liberális köreinek szellemét tükrözi, „IX. Károly korának krónikája" per analogiam X. Károly és a királypárti ultrák ellen irányul.

A regény után Mérimée végképp a novella felé fordult, legalábbis két alkotó évtized erejéig: élete utolsó harmadában, a Második Császárság idején, amikor Eugénia császárné bizalmasa volt, felhagyott az alkotással, s mindössze két novellát jelentetett meg.

Kisepikájának nem minden darabja nevezhető novellának. a *Colomba* (1841) vagy a *Carmen* (1847) kidolgozása például hosszabb elbeszélés vagy kisregény kompozíciójához közelít. Első ily nemű gyűjteménye, a jellemző című *Mosaïque* (*Mozaik,* 1833) viszont a par excellence novella alighanem első igazi megjelenése a francia irodalomban. Erősen összpontosító, kevés szereplőt mozgató, egyetlen konfliktust kiélező történetek ezek, a felkavaró eseményekről adott tárgyilagos tudósítás első remekei Mérimée œuvre-jében. Leghíresebb közülük a *Mateo Falcone* című, korzikai helyszínen játszódó novella. Az apa bosszútettét, aki árulás miatt saját fiát lövi agyon, minősítés nélkül hagyja az elbeszélő, a végletekig mozgósítva ezzel az olvasóban vitázó morális ítéleteket.

Itt, már ebben a sorozatban fölfedezhető Mérimée közvetett, eltávolító ábrázolásmódjának két alapvető módszere, melyek azután a további művekben mutatják meg igazi erejüket. Az egyik az, amellyel narrátor és témája közé a rendszerező megismerés, a tényregisztráló leírás, a tudományos tipizálás szűrőit iktatja. Elsősorban a néprajzi vonások, a helyi szokásrendszerek és a kevéssé ismert, Európában egzotikusnak számító nyelvek keltik föl figyelmét: szívesen választ ősiségbe zárkózó, a civilizációnak ellenszegülő szubkultúrákat. Innen a korzikai színhely vagy a cigány etnikum hangsúlyos jelenléte novelláiban, vagy akár a litván nyelv és társadalom közege a *Lokis*ban (1869). Maga a történet látszatra mintegy csak példaként járul a novella élén megadott általános tételhez, propozícióhoz. Ez az eljárás szerző, elbeszélő és szereplő viszonyait is befolyásolja: Mérimée-nél a középső többnyire részese a cselekménynek, maga is szereplő, meghatározott és korlátozott perspektívából lát és láttat. A szerzői szemlélet pedig – ez adja a második távolító módszert – nemegyszer iróniával ellenpontozza az események pátoszát.

Az ironikus érvénycsökkentés szerepe a fantasztikus novellákban a legnyomatékosabb. A *La Vénus d'Ille* (*Az ille-i Vénusz,* 1837) titokzatosan eleven, gyilkos szobra, a Lokis (litvánul: medve) medvévé átváltozó (esetleg visszaváltozó) és ugyancsak gyilkosságot elkövető Szémioth grófja a romantikusok lidércnyomásos képzeteit folytatják, de a mérimée-i narrátor egy-egy kommentáló megjegyzése elbizonytalanítja az olvasót, valóban fantasztikus-e a fikció, azaz hitelesnek beállított csodáról értesült-e. A csoda ugyanis ezekben a novellákban sohasem tesz szert a képzelet bizonyosságára.

Látásmódja azokban az elbeszéléseiben is ironikus, melyek közvetlenebb lélekelemzésre, a realista regényt idéző társadalmi típusrajzra összpontosítanak. Rendkívüli éleslátással, a kifejtett moralizálást mellőző moralistaként jeleníti meg a társas viszonylatokat mérgező álságot, képmutatást, a másik ember fennkölt elvekre hivatkozó, avagy gátlástalanul cinikus kihasználását a *La double méprise* (*Kettős félreértés,* 1833) meg az *Arsène Guillot* (1844) című elbeszélésekben. Az utóbbi, melyben egy szenteskedő arisztokrata hölgy kegyes pártfogásába vesz egy kóbor, lezüllött, de jóérzésű leányt, majd annak halálos ágya mellett elszereti tőle léha lovagját, az előkelő társaság berkeiben nagy felzúdulást keltett. Pedig a novella csak elbeszéli a történetet, erkölcsi minősítései éppen csak jelzések.

Megmarad az irónia *Colomba* (1840) és *Carmen* (1845) című hosszabb elbeszéléseiben is, noha az elementáris szenvedély bemutatása itt minden egyéb írói szándéknak fölébe nő. Az előbbi megint korzikai színterű bosszúhistória, de a sémákat immár messze elkerülő árnyalatos, pátosztalan és illúziótlan jellemfejlesztéssel. Hogyan sodorja, kényszeríti bele a családi bosszúba az archaikus népszokásokat vakbuzgóan követő leány, Colomba, bátyját, aki pallérozottabb elmével és erkölcscsel vonakodik a leszámolástól, erről szól az elbeszélés, mely látványos kalandokat termő helyszíne és közege ellenére ismét csak apró jelzésekkel dolgozik, az érzelmi

állapotok parányi elmozdulásait rögzíti. A szerzői viszonyulás sokrétűen differenciált, hiszen Colomba művészi őstehetség, népe alkotó energiáinak megtestesítője is. A mű befejezésénél felerősödő ironikus felhangoknak a *Carmen* végén a terjedelmes cigány nyelvi és néprajzi fejtegetés felel meg. Ez utóbbi mű azonban mindenekelőtt a sorsrontó, ellenállhatatlan szenvedély minden verbalizmustól mentes, szinte megbabonázottan tárgyilagos előadása. Bizet operája voltaképp az átlényegítés remeke, hiszen a Mérimée-novella éppen nem operás. Hogyan züllik csempésszé, banditává, törvényen kívülivé Don José tizedes, hogyan válik szerelme gyilkosává, halálraítéltté – ezt mutatja be a kettős narrátorral dolgozó, keretes felépítésű novella. Don Joséval éppúgy a társadalmi lesüllyedés, emberi hanyatlás stációit járatja végig szerelmi vágya, mint százegynéhány évvel korábban Des Grieux lovaggal Manon Lescaut szerelme. Carmen a törvényt és kötelmeket nem ismerő természeti létezés démonikus vonzású megtestesítője, aki féktelenségével végül saját vesztét is okozza. A spanyolos kolorit e műben a végzet-atmoszféra, egyszersmind újra az eltávolítás eszköze.[1]

Az ábrázolás, értékelés közvetettségével, az ironikus távolítás eljárásaival Mérimée művészete végső soron tagadja az emberi természet egyértelmű megismerhetőségét. Legtöbb novellájában kulcsmotívum az egyszer címbe is emelt félreértés: a figuráknak egymásról, de a szerzőnek hőseiről való tudása is nemcsak részleges, töredékes, de tévesztett is lehet műveiben. A félreértés maga veszély is a novellákban, de a társadalmi együttélés (és az elbeszélésfolyamat) alapföltétele is. Mérimée már nem bízik abban, ami a romantikus költők becsvágya volt: hogy föltárja világ és ember lényegi erőit, a végokok és a végcélok rendszerét. Ő már csak a részletek, a jelenségek, a cselekvésbeli megnyilvánulások krónikájára vállalkozik, ezt az empirikus anyagot viszont annál fegyelmezettebben, eltökéltebben jegyzi le. Mindeme vonásai, valamint a sorsába zárt embert szenvtelenül bemutató előadásmódja már Flaubert és Maupassant epikájának nyit utat.

George Sand (1804–1876) – francia romantika

A kor egyik főszereplője, azaz hősnője George Sand (eredeti nevén: Aurore Dupin (1804–1876). Hihetetlenül termékeny író volt, de egyénisége, viselkedése legalább annyira hatott, mint életműve – méghozzá külföldön, így nálunk is. Kezdetben, az 1830-as években az emancipált nő, az egyén erkölcsi lázadásának, a szerelem szabadságának hirdetője szólalt meg műveiben; a 48-as forradalom közeledtével szocialisztikus, messianisztikus társadalmi program telítette regényeit, ezzel egy

[1] Itt bizony még a (cigány) nyelvben való létről is írni kéne! [B. L.]

időben s a Második Császárság alatt a népies táj- és faluidill, a megbékélt és eszményítő parasztromantika hangjait fogta.

Családi eredete rendkívül kevert volt, főurak, sőt fejedelmek éppúgy megtalálhatók fölmenői között, mint nincstelen, máról holnapra élő egzisztenciák, s az írónőnek még a családban előfordult törvénytelen születések terhét is viselnie kellett. Talán innen is ered a talált gyermek, a törvénytelen leány és fiú vissza-visszatérő szereplőtípusa regényeiben. Gyermekkorát mindenesetre a Berry-vidék védett, meghitt nyugalmában, Nohant kastélyában töltötte, ahová majd szenvedélyei, kalandvágya csitultán, az 1850-es évtized elején költözik vissza, immár véglegesen.

Balul sikerült házassága után Párizsba költözésekor ismerkedett meg Jules Sandeau íróval, akivel közösen írtak egy regényt, s akinek töredékes nevét az addigi Dudevant báróné írói névnek választja. Ekkoriban, az 1830-as évek első felében alakítja ki magának azt a szerepet, mely legkivált bohém stílű, a „jó társaságot" megbotránkoztató külsőségeivel – szivarozással, nadrágviseléssel – keltett feltűnést Európa-szerte, s követőket is szép számmal vonzott az emancipációra törekvő nők közül. Első önállóan írt regénye az *Indiana* (1832), ezt követte, még ugyanabban az évben, a *Valentine*. Mindkettő a személyes élmények kivetítése, regényesített (és lirizált) önéletrajz, középpontjukban a házasság, a család megcsontosodott intézménye elleni lázadással, a férji önkény leleplezésével, s azzal a követeléssel, hogy a nő maga választhassa meg szerelme tárgyát. A másodikban ehhez az osztálykülönbségeket lebíró, a társadalmi válaszfalakat ledöntő szerelem és házasság eszménye járul. Korai pályaszakaszának legnagyobb hatású darabja a *Lélia* (1833) volt. A *Lélia* ízig-vérig romantikus regény, már műfaji szinkretizmusa okán is: bölcseleti számvetés, lírai kiáradás, végzetes sorsfordulatokat halmozó rémtörténet vegyül benne. Hőse titokzatos, démonikus, de tisztaságra vágyó nőalak, akinek szerelme három férfit ránt az örvénybe, míg végül ő maga is áldozatul esik egyikük gyilkos szenvedélyének. *Lélia* e regényben sohasem találja meg lelke nyugalmát, az 1839-es, átdolgozott változatra azonban már hatással voltak George Sand újdonsült barátainak eszméi, s itt a hősnő már megbékélten hal meg. A negyvenes évekre majd teljesen beérik néhány társadalmi reformer, elsősorban Pierre Leroux saint-simonista, keresztényi színezetű szocializmusának hatása az írónőre. Előbb azonban még a gáttalanul kiélt és a művészet magaslati levegőjébe emelt szerelmek sora következik, köztük a leghíresebb társakhoz, Musset-hez, majd Chopin-hez fűződő kapcsolat. Önfeledt örömet adó, de megrázkódtatásokkal is teljes tapasztalatok voltak ezek; az írónőben azt a meggyőződést érlelték meg, hogy a szerelem, az érzéki szenvedély nem nyújthat harmóniát, ezért ezt a felebaráti szeretetben, a társadalom elesettjei iránti részvétben és jóságban lehet csak megtalálni. E sűrű hatások és ellenhatások közepette írja meg egyik legsikerültebb regényét, a *Mauprat*-t (1837). A tulajdonképpeni cselekmény itt már a vad, alantas ösztönlény, Bernard Mauprat megtisztulása unokanővére, Edmée szerelme révén. Hozzájárul a fölemelkedéshez Patrience,

a paraszti bölcs példája és tanítása is, melyben a rousseau-i indíttatások már Lamennais és Leroux szociális kereszténységével és népkultuszával vegyülnek.

Pályája első szakaszán szenvedélyt és egyéni lázadást hirdetett George Sand, később jóságot és könyörületet, egyfajta filantróp társadalmi gyakorlatot. Közbülső, mondhatni, átmeneti korszaka a 40-es évekre terjedt, s ekkor lépett színre legnagyobb szabású, két részből álló regényével; a *Consuelo*val és a *La comtesse de Rudolstadt*tal (Rudolstadt grófné). Consuelo tüneményes tehetségű énekesnő, de életét és a velencei társaságba való befogadását több ellentmondás is nehezíti: spanyol, részben cigány származék, de a velencei stílus hibátlan értője, szerelemgyerek, csúnya leány, akit a tehetség és a jóság mégis valósággal gyönyörűvé varázsol, az opera csillogó világa éppúgy vonzza, mint az érzéki szerelem, de fokról-fokra megcsömörlik mindkettőtől, egyre inkább lelki, megnemesült vonzalomra vágyik, s a tetszés és siker közegéből a jószolgálat és társadalomjobbítás övezeteibe lép át. Látnivaló, hogy ismét önéletrajzi hősnővel van dolgunk, de sokkal erősebben tárgyiasítva, távolítva, egy történelmi időegység viszonylataiba beszőve, mint korábban. Hiszen Consuelo története a 18. század közepének története, méghozzá sok helyszínen zajló, egész Európára kiterjedő krónikája. A hősnő Velencéből Csehországba jut, majd Bécsbe, Poroszországba, s feltárulnak előtte fejedelmi paloták éppúgy, mint vidéki paplakok és összeesküvők föld alatti rejtekhelyei. Értelme és jósága választatja vele a szerencsétlen Albert grófot, aki huszita, Habsburg-ellenes nézeteket vall, és hazája Csehország felszabadításáért küzd; majd férje halála után Consuelo, immár Rudolstadt grófné, tagja lesz a Láthatatlanok misztikus szövetségének, s itt végképp az elnyomott ember felszabadításának szenteli erejét. Az első rész széles látókörű, de nemegyszer bizony araszolgatva haladó, pedánsul részletező föltérképezése a felvilágosodásba fejlődő Európának, típustana a legkülönbözőbb történelmi, hatalmi érdekeknek, jellemeknek és magatartásoknak, a második már nyíltan a misztikus beavattatás és a laicizált evangéliumi küldetés regénye. Az egész grandiózus körképet át- meg átszövi a zene témája, a zenei kifejezésnek, a zenei emberformálás lehetőségeinek sokrétű, átlelkesült bemutatása, főként terjedelmes párbeszédekben. Hogy azonban Consuelo a regény végén elveszíti hangját, az a művészetről való lemondás árán a szeretetbeli, gyakorlati cselekvés távlatát nyitja meg a hősnő előtt.

George Sand szívvel-lélekkel vetette bele magát az 1848-as forradalmi, demokratikus küzdelmekbe, de hamar csalódott az események alakulásában; ezek után pedig már végleg megtelepedett családi kastélyában, körülvéve a jóságos „nohant-i nagyasszonynak" kijáró tisztelettől és szeretettől. Ekkorra már témái és módszerei is megváltoztak; tájregényeket vagy inkább elbeszéléseket ír ezentúl, kisebb hatósugarú, mérsékeltebb hőfokú szenvedélyekről és konfliktusokról. Azután ez a forrás is lassacskán elapad, s George Sand már inkább csak írói múltjának s jelenbeli jótékonyságának megbecsültetését élvezheti. E Berryt idéző regényekkel az volt elsőd-

legesen a célja – az egész periódusra jellemző, hogy az írásműveknek mind nyíltabban, mind hangsúlyozottabban céljuk, tendenciájuk van –, hogy együttérzően, jóhiszeműen, szeretetteljesen mutassa be a parasztot, bevallottan is polemikus válaszként Balzac szigorú, leleplező parasztábrázolására. (Balzac egyébként, ha egyben-másban meg is rótta Sand-ot, mindig rokonszenvvel figyelte pályáját, éppúgy, mint a kései évtizedekben Flaubert.) A parasztok természetes jósága, a falusi, közös munkálkodás megbízhatóan ellenáll a veszélyes indulatoknak, a föl-fölrémlő igazságtalanságoknak, s a történet kifejletére erőt is vesz rajtuk. Az elbeszélő is új nézőpontot választ: többnyire valamely szemtanúra, a tájegység egy naiv tagjára ruházza át a történetmondás feladatát. Bizony nehéz ma már ezeket a regénykéket zavartalan átéléssel olvasni, annyira idealizáló és idilltermő a szemléletük, olyan sok romlatlan erényt, annyi szívjóságot hirdetnek a megjelenített figurákról és csoportjaikról. A legtöbb történet mégis, szükségszerűen, valamely konfliktussal indul, legtöbbször és leghitelesebben megint csak a „talált gyermeket", az árva, a félárva kis embert érő méltatlanság, kirekesztés motívumaival (*François le Champi*,1847; *La Petite Fadette*: A kis Fadette, 1849). Az utóbbi kisregényben a látszólag csúnya, rejtetten szép Fadette Consuelót folytatja, gyökeresen más közegben, de a külső-belső tulajdonságok naiv, szerzői megfeleltetésével. A Berry-vidéket idéző regények fojtottabb, balladisztikusabb példánya a *La Mare au Diable* (*Az ördög-mocsár,* 1846) s az erőteljes ábrázolást nyújtó *Les Maîtres sonneurs* (*A mesterdudások,* 1853).

Ez utóbbiban ismét egy zárt szervezet rejtélyekkel terhes légkörét érezteti, a vándorló dudások közösségéét, akiket a zene hatalma forraszt össze: közülük válik ki Joset, a kezdetben lenézett, páriaként kezelt őstehetség újabb megtestesülése.

Kiviláglik azonban egy olyan írói erény ezekből az elbeszélésekből, amelyben aligha osztozik bárki is George Sand kor- és pályatársai közül: a meseszövés, a mesemondás megkapó természetessége, önkéntelensége, annak az embernek a beszédhitele, aki hisz a meséjében – és a mesében. Ezt a képességet még a mindig kísértő, idillizáló vagy kenetes- épületes célzat sem képes tartósan lerontani.

George Sand kétségtelenül többet adott korának, mint utókorának. Amiért századának nagy elméi, alkotói figyeltek reá, azt ma már – jó ideje – az ő műveikben keressük: még a jóság, az irgalom, az emberi testvériség meggyőző művészi megszólaltatását is. Vagy éppen az *Új Héloïse* s *A társadalmi szerződés* írójának műveiben, aki Sand természetességkultuszának és az egyetemes testvériségért rajongó erkölcsérzetének legfőbb példája, ösztönzője volt. Méltatlanság volna azonban tagadnunk, hogy George Sand párját ritkító érzékenysége, bár mintákra néző, de kétségtelen kezdeményező ereje, s ha kellett, konok következetessége kipróbált fedezete volt egykorú, elsöprő hatásának.

Egykorú olvasói Lamartine, Hugo és Vigny életműve mellett emlegették, az utókor azonban hármójuk mögé utasította Alfred de Musset költészetét (1810–1857). Verseiben egy sebzett ifjú lélek csalódottsága szólal meg, panasza, mégpedig úgy, hogy a közvetlen érzelemkifejezés csak vajmi ritkán fordul mitikus vagy más módon jelképes beszédbe. Szubjektivitása, bensőségessége, sokat idézett és a naivabb olvasót annyira megbűvölő „szívhangjai" már ezáltal is különböznek Lamartine áttételesebb közlésmódjától, de elválasztja idősebb pályatársától könnyed játékossága, szellemesen csevegő modora is. Musset igazából nem tartotta magát romantikusnak: szórványos és javarészt csak polemikus ingertől hajtott esztétikai megnyilatkozásában gúnyosan csipkelődik a romantikusokkal. Olykor élveteg, olykor frivol játékossága csakugyan inkább későklasszikus, félig-meddig rokokó szellemnek mutatja, alkata, történelmi helyzettudata és egyedi sorsérzékelése, s néhány nagy témája viszont ízig-vérig romantikussá avatják.

Felmenői között arisztokratákat tarthatott számon, apja is íróember volt. Minden életrajz kiemeli, hogy gyermekkora dédelgető gondoskodásban telt. A kollégiumi évek után könnyelmű életre, szabados szórakozásokra adta fejét, a Lajos Fülöp-i idők aranyifjúsága vette körül. Ifjúságának libertinus szokásaiba később is vissza-visszaesett, bár mindjobban megcsömörlött a felelőtlen tobzódásoktól, melyek szétzilálták egy tisztább életről szőtt ábrándjait. A züllöttség, önsorsának és mások ártatlanságának a megrontása jó néhány művében ütközik egy romlatlan eszményi tisztaság ideáljával. A *Rolla*, ez az igazán lírai és meditatív fogantatású epikus költemény (1833) egy léhává, cinikussá vedlett nemesifjút mutat be, aki vagyona vesztén jobb érzései ellenére elcsábít egy naiv, tisztalelkű leányt, majd kalandja színhelyén öngyilkos lesz. A szerelmi odaadás és eggyéolvadás kölcsönös vágya mellett a művészi alkotói érdeklődés is ajzotta a költőnek George Sanddal való szerelmét, a század egyik nevezetes viszonyát, melyet hárman is megírtak: Musset *A század gyermekének vallomásai*ban (*La Confession d'un enfant du siècle,* 1836), Sand *A nő meg a férfi*ben (*Elle et Lui,* 1859), s végül az írónő egyoldalú beállítására válaszul a költő fivére, Paul de Musset *A férfi meg a nő (Lui et Elle)* címen, ugyanabban az évben. Musset George Sand oldalán járta be a nagy itáliai városokat; legtovább Velencében időztek. Másfél évig tartott viharos kapcsolatukra többszöri elválás és kibékülés után tett pontot 1835-ben a végleges szakítás. Viszonyuk felbomlását aligha volna jogos csupán George Sand – valóban elkövetett – hűtlenségének számlájára írni, hiszen legalább annyi része volt benne Musset izgága, féktelen, szélsőségesen gyanakvó természetének.

A *Rolla* meg a *Vallomások* az életrajzi vonatkozásokon túl egy társadalomfejlődési korszak erősen érzületi hangsúlyú szemléje, bírálata. E két műből rajzolódik ki legvilágosabban a „malgré lui" romantikus Musset világérzése, élethangulata.

Társadalom- és életfelfogása egyaránt minden idegszálával átérzett és végső magyarázó elvvé tett nemzedéki helyzetéből származik. Ez az életérzés bizonyos mértékig valóban sajátja volt az 1830-as évek ifjúságának, Musset azonban aránytalanul eltúlozta jelentőségét, egy ernyedt, függést kereső, szenvedélyeitől sodort lélek szükségletei szerint egyes-egyedül a kort okolva azért, hogy egyéni élete zsákutcába jutott. „Túl későn jöttem a vénhedt világba én" – mondja a *Rollá*ban, s a „század gyermeke" is úgy érzi: a napóleoni hőskorszak múltával nemzedéke egy kisszerűen haszonleső, eszmény nélküli időszakba nőtt bele, melyben legföljebb léha, hiábavaló virtuskodásokban pazarolhatja el életerejét. Ehhez a helyzettudathoz Musset új – illetve részben Byrontól átvett – szerepet alakít ki magának, a dandyét: előre igazolva mintegy ennek baudelaire-i meghatározását, mely szerint „a dandy állás (alkalmazás) nélküli Herkules". Szerepéhez azonban hozzátartozik az érzékenység is, a sebzettség, mely csalódásokból, elárultatásokból, női ingatagságból fakad. Ennek is tulajdonítható az a tény, hogy Musset költészete mindig az ifjú ember vallomásának hat, problematikáját, konfliktusforrásait annak a fiatalnak helyzete adja, akinek át kell lépnie a felnőttkorba, de aki lelkében, tudatában képtelen erre. Képtelen annál inkább, mivel nemcsak érzelme, értelme sem talál támaszra a világban: a *Rollá*ban egymás mellett fogalmazódik meg a vallási szkepszis, sőt hitetlenség, illetve a hitbeli élet rajongó magasztalása, igaz, most ez utóbbi is inkább csak érzületi, hangulati alapon. A komor végkifejlet elé pedig Voltaire elleni vádbeszédet iktat a költő: Chateaubriand nyomán a hitbeli biztonság, a magasabbrendű érzések és célok lerombolását olvasva a filozófus fejére. „A század gyermekének vallomása" pedig ma már inkább hat megilletődött természetfestése, szilaj szenvedélykultusza, mintsem felelősségáthárító korkritikája révén, de az *Adolphe*-ot, Benjamin Constant remekét idéző társas, kettős lélekelemzésből is kiváló fejezetekre futja.

Lírájának két irányba tartó különneműségét némileg zavartan vették tudomásul a kortársak. Nem csoda, hiszen csak bajosan lehetett egyeztetni, mondjuk *A hold balladája (Ballade à la Lune)* virtuóz, sziporkázó, gunyorosan, játékosan pasticheszerű futamait *Az éjszakák* sorozatának sirató módján zengő bánatával. A két szólam közül az első hangzott fel előbb: a *Velence* (*Venise,* 1828) mellett az említett holdballada (1829) és társaik frissen perdülő, hajlékonyan lejtő strófáikkal egyszerre adtak hangot meghitt romantikus motívumoknak és ezek csúfondáros paródiájának:

A hold a barna éjben
a torony sárgaszín
hegyében
ült, mint a pont az i-n.
(Tóth Árpád fordítása)

Dalok, románcok, színjátékba szőtt kuplék tarkítják még a későbbi évek termését is, gyakran spanyolos, olaszos kolorittal, szinte kivétel nélkül gáláns tematikával reprezentálva Musset könnyed, olvatag, majd frivol, majd negédes hangját. A harmincas évek második felére – életművének java részét egyébként ez az évtized termelte meg – beérik azonban egy másfajta érzéskör és írásmód: az önéletrajzi regényből ismert fájdalom vallomásos versei már ebből a vénából valók. Hol nosztalgikus, hol patetikus, múltba révedő, emlékeket bolygató elégikum árad az *Éjszakák*ból, melyek költő és Múzsa párbeszédére épülnek. Új meg új emlék- és jelenidejű hangulatképek verik fel a fájdalmat a költőben, mígnem a „vigasztaló" Múzsa elcsitítja a háborgó, tiltakozó panaszszót. Érzelmi meggyőzése elsősorban azon a belátáson nyugszik, hogy tulajdonképpen a szenvedés, a bánat teszi érett, kifejlett, gazdag személyiséggé az embert. A vigaszszóban a seb Musset-nél központi motívuma beavatást jelentő eszménnyé magasztosul:

Bármily nagy gondot is kell ifjan elviselned,
hagyd önként nőni azt, a szent sebet, amelyet
ejtettek szíveden fekete angyalok;
kit sújt nagy szenvedés, az lesz a legnagyobb.
De ha sebzett vagy is, költő, ne élj a hitben,
ahogy el kell fojtanod hangod örökre itt lenn.
Épp a legkeserűbb ének a legcsodásabb.
S van, mely örökkön él, bár tiszta zokogás csak.
(*Május éj,* Kálnoky László fordítása)

Érzelmi áthatottsága, mely az olvasónak a zavartalan beleélés lehetőségét nyújtja, helyenként megkapóvá, sőt egy-egy pillanatra megrendítővé teszi ezt a költészetet. Nehéz volna tagadni azonban a minduntalan kísértő érzelgősséget, a sírásban, a bánatban való narcisztikus tetszelgés romlékony anyagának jelenlétét a versekben. Elsősorban ezzel magyarázható, hogy az igényes olvasóközönség mindinkább elfordult Musset korábban oly népszerű lírájától.

Az életmű súlypontjának viszont már évtizedek óta drámáinak sorozata számít. Miután 1830-ban az Odéonban megbukott a *La Nuit vénitienne* (Velencei éjszaka) című darabja, Musset asztalfiókja számára kezdett színműveket írni, majd amikor elszánta magát kiadásukra, a kötetnek a „Látványosság a karosszékben" címet adta. Az 1840-es években már több sikerrel mutatták be egyik-másik darabját, a század végétől pedig mindmáig Musset a leggyakrabban játszott szerzők egyike hazája színpadán.

Drámái a romantikus színi irodalomnak úgyszólván teljes skáláját végigjátsszák: véres, „frenetikus" rémdráma (*La Coupe et les Lèvres* – A kehely és az ajkak), ábrándos, tündérmesét és humort elegyítő shakespeare-i komédia *(A quoi rêvent le*

jeunes filles – Miről álmodnak a lányok; e két verses darabját költeményei között jelentette meg), ismét csak shakespeare-i nyomdokon járó mozgalmas, történelmi jellemtragédia *(Lorenzaccio),* eszményi szerelmet és ármányt szembesítő lírai komédia (*Les Caprices de Marianna* – Marianne szeszélyei) mellett majdhogynem műfajt is alkotott; legeredetibb leleményének mindenesetre a comédie-proverbe-ek sorozatát tartják hívei. Ezek a játékok többnyire egy felvonásból állnak, s címük egy-egy közmondás; Szerelemmel nem jó játszani, Ne fogadj fel soha semmit, Egy ajtó legyen nyitva vagy csukva stb. A proverbe már a 18. századi drámairodalomban is ismert forma volt; akkor azonban a történet még találós kérdésként rejtette a közmondást, melyre csak a darab meghallgatása után lehetett rájönni, a színpadi beszéd pedig bővelkedett nyers, alantas fordulatokban. Musset megtisztította, a jellemvígjáték rangjára emelte a játéknemet, feldúsítva a proverbe-et hőseinek szellemes, ötletekben gazdag, a lelki történést finom utalásokkal sejtető társalgási nyelvével.

Egyéb darabjai közül a *Marianne szeszélyei*t és a *Lorenzaccio*t kell kiemelnünk (1834-ben, a már említett kötetben együtt jelentek meg). Mindkettő Musset egyik makacsul vissza-visszatérő motívumát, dilemmáját bontja ki: a személy megkettőződésének, a lélek hasadtságának kísértését és kockázatát. Az elsőül említett darabban a kettősség még két külön figurába vetül ki: Célio emelkedett lélek, érzékeny és bálványozó szerelmes, sóvárgása tárgyát, Marianne-t azonban léha, az életet könnyen vevő barátja, Octave hódítja el a férjétől. Célit a felbőszült férj megöleti, Octave megrendülten és kiüresedett lélekkel áll barátja sírjánál, nem hajtva Marianne szerelmes közeledésére sem. Célio és Octave lényegi összetartozását „egyszemélyűségét" a középkori szív és test vitáira emlékeztető dialógusaik is sejtetik. A duális személyiség legerőteljesebb drámai megjelenítése mégis a *Lorenzaccio,* melynek forrása egyébként George Sand-nak egy kéziratos történelmi színdarabja volt, *Összeesküvés 1537-ben* címen. A hat jelenetből álló, inkább csak ujjgyakorlatnak tekinthető képsorból Musset egymásba fonódó konfliktusokkal teljes, sűrű atmoszférájú drámát alkotott.

A 16. századbeli Firenzét nyüzsgő, mozgalmas, színtérként mutatja be a darab, amelynek szinte minden jelenete helyszínt vált. A Medici családból való Alessandro herceg véreskezű zsarnok, s egyben velejéig romlott, közveszélyes kéjenc, kit unokafivére, Lorenzo segít minden galádsága véghezvitelében. Lorenzót gyűlöli a város és különösen a köztársaságpárti összeesküvő Strozzi-család apraja-nagyja, csak az idős Filippo Strozzi bízik benne. Neki tárja fel a fiatalember jelleme rejtélyeit. Lorenzo a meghatározhatatlanság, a kétlelkűség legfőbb megtestesülése Musset œuvre-jében: neve, jelleme, de még neme is ambivalens (látszólagos gyávasága, női maskarái miatt nőnek is csúfolják). Lorenzacciónak hívják, megvetőleg kicsinyítve nevét. A legfontosabb azonban a jellem kettőssége. Lorenzo ugyanis pontosan ellentéte annak, aminek látszik, aki csak azért öltötte magára gyűlöletes

szerepét, hogy a hercegnek közelébe férkőzhessék, és alkalmas időpontban végezzen vele. Mindamellett egyre inkább érzi maga is, inkognitója nem képes megoltalmazni jobbik énjét a bűn fertőzetétől. A darab közepe táján, a III. felvonás 3. jelenetében megvallja Strozzinak: „A bűn ruha volt rajtam, de most már hozzánőtt a bőrömhöz". Lorenzo álcázott erénye, elrejtett szabadságvágya pszichikai és politikai vonatkozásban is a musset-i létezés kilátástalanságára mutat vissza. Az ifjú embernek előbbutóbb át kell lépnie a felnőttkorba, egybehangolnia jelleme kényszerűségből megkülönbözött látszatát és lényegét: mire azonban eljön a cselekvés órája, már a nemes indulatú, alkotásra és társadalomjavításra hivatott lényeg is menthetetlenül eltorzult Lorenzónak nem marad más hátra, mint hogy egy görcsösen elszánt, akarati tettel végleg igazolja, bizonyítsa önmagát. Az idézett jelenetben így vetíti előre tettét: „két nap múlva megidézem akaratom bírósága elé az embereket". A leszámolás, a merénylet mint önmegváltó cselekedet körvonalazódik e szavakban, s talán nem indokolatlanul halljuk tovább csengeni őket Malraux vagy Camus nem egy hősének szájából is. A felszabadító tett magányos is egyben: az 1830-as évtized dezillúziójának is hangot ad Lorenzo, amikor így beszél: „Így határoztam, hogy egyedül cselekszem… Az emberiségért munkálkodtam, igaz; de büszkeségem emberbaráti ábrándozásaim közepette is magányossá tett." Lorenzo balsejtelmei egyébként is beigazolódnak: a merényletre készülve hiába próbál szövetségeseket szerezni az addig oly békétlen lakosságból, a zsarnokölés után pedig vérdíjra áhítozó közemberek oltják ki életét. De a politikai reménytelenség legfőbb bizonyítéka, hogy bár Lorenzo fellépése megnyitotta az utat a köztársaság kikiáltásához, a nemesség újból uralkodót, méghozzá Medicit választ Firenze élére.

Musset-t 1852-ben beválasztják az Akadémiába, ekkorra már színpadi sikere is beérik. Fogyatkozó erejéből azonban már csak kevés és kevésbé fontos művekre telik. Ifjan írta meg maradandó műveit, az ifjúi érzékenység, szertelenség és csalódottság vallomásait.

Théophile Gautier (1811–1872) – kismesterek, francia romantika

Életművének és művészetfelfogásának súlypontja a romantika visszavonulása utáni periódusra esik. Átmeneti jelenség, aki a diadalmaskodó parnasszizmus, egyes vonásaiban pedig a szimbolizmus számára egyengette az utat. Ifjúkorában lelkesült hévvel hadakozott az *Hernani* csatáiban, vörös mellényével Hugo elismertetésének legnevezetesebb bajnoka volt. A harmincas években a különc, nyughatatlan, bátyjainál egyszerre kiábrándultabb és rajongóbb „frenetikus" költők szellemi szövetségének hangadója. Itt mélyül el barátsága Nervallal, akit még a Nagy Károly gimnáziumban ismert meg. Kalandozó természete beutaztatja vele majd egész Európát; a legáthatóbb élmények Spanyolországban érik. Gautier, aki apolitikus voltával is

elüt az idősebb romantikusoktól, könnyen megbékél a különféle rezsimekkel, a második császárság alatt némi irodalompolitikai befolyásra is szert tesz. Sohasem emelkedik azonban a kiváltságosok közé, haláláig fárasztó, s nemritkán méltatlan újságírói robotból tartja fenn magát. Ennek értékesebb és maradandóbb része irodalomtörténeti, irodalom- és művészetkritikai munkássága, valamint néhány útirajza.

Gautier stílus- és irányzattörténeti jelentősége nagyobb, mint műveinek önértéke. Azon alkotótípusba tartozik, mely elsősorban egy új mű és stílusfelfogás tudatosításával hat, a formálódó irányzat nagyobb alkotóit ösztönözve az új szemlélettel adekvát kifejezésre. Az új szemlélet az ő esetében hangsúlyozottan művészetközpontú volt, s ezt már- már jelszószerűen a l'art pour l'art kifejezéssel szokás jelölni.

Első verseskötetei még végletesen romantikusak. Félepikus költeményekben kárhozottak kínját, beteg lelkek tévelygését írja le, s főként hátborzongató haláljeleneteket fest: a rémregényekbe illő külsőségekben sataniszikus lázadás ölt alakot. Ez az utóbbi motívum azonban mindinkább visszaszorul, hogy már e korai pályaszakaszán a festői leírás, a helyi koloritra érzékeny tájábrázolás eszményének adja át a helyét. A Gautier-líra egy másik alapváltozata majd a következő évtized legfontosabb gyűjteményében, az *España*ban körvonalazódik (1845): a szerepformálás, a stílusjáték, a zsánerszerű megszólalás olykor drámai, olykor románcos, chansonra hangolt verseiben.

Míg lírája már e szakaszban is kerülte a homályt, rejtélyt, a nyelv sejtető többértelműségét – szemben barátja, Nerval kifejezésmódjával –, regényei és elbeszélései vegyes, olykor diszparát műfaji elemeikkel, az olvasói várakozást minduntalan kijátszó fordulataikkal éppen az irreális, fantasztikus romantika eszközeivel élnek. Gautier az elsők között ismertette meg a franciákkal Hoffmannt, s a német elbeszélő hatása alatt, de eredeti vénával fogalmazta meg érdekfeszítő kísértethistóriáit *(A múmia lába, Arria Marcella).* A *Les Jeunes-France* című csúfondáros regénye már 1833-ban bensőséges, de egyben ironikus krónikát ad az ifjú „rajongó" romantikusokról. Gautier hírnevét jórészt a *Maupin kisasszony* (1836) című regénye, annak is főként az előszava alapozta meg. Magában a regényben a sikamlósan erotikus kalandtörténetet a villódzó fantázia játéka és a természeti, illetve művészi szép magasztalása lelkesíti át. Gautier fáradhatatlan fantáziája igen messze esik egy Hugo vagy akár egy Lamartine grandiózus képzeletétől: sokkal inkább játékos, csapongó, s legfőképpen: különc, felhangolt elmejáték, mely kombinációkban olykor pezsdítően merész és találékony, egészében mégis könnyű és könnyed, nemegyszer a frivolitásig súlytalan. A *Maupin kisasszony* férfi-női szerepcserére, travesztiára épülő bonyodalma, stilizált arisztokrata környezete alkalmat ad pikáns, kifinomultan részletezett, rokokóízű leírásokra éppúgy, mint az androgüné mitikus motívumának

fölidézésére vagy – Az *Ahogy tetszik* előadásának beépítésén át – a „világ mint színház" toposzának ihletett megjelenítésére. Álkalandregény, ars poeticát sugalló „kosztümös" történet a népszerűvé vált *Fracasse kapitány (Le Capitaine Fracasse)* is: ez a regény csak 1861-ben jelent meg. Fordulatos meséje, egy ifjú nemes küzdelme szerelméért, egy vándortársulat közösségében játszódik, ismét csak a színháznak mint a való élet metaforikus fölfokozásának a közegében. Ugyanilyen fontos a 17. századi miliő, sok tárgyi részlet felvonultató újjáteremtése.

Az 1850-es évek Gautier-jához azonban a regények egy-két művészértelmező betétje, s főként a *Maupin kisasszony* előszava vezet át. Az előszó, mely jó néhány francia elődjéhez és utódjához hasonlóan egyszerre pamflet és kiáltvány, fiatalosan tiszteletlen hangon kel ki a polgári erkölcstan s a haladás, a fejlődés elvei ellen. De mivel szerzőjét a világ minden rendű dolgai csak a művészet szempontjából érdeklik, legfőbb célja az artisztikus szépség leválasztása mindenfajta politikai, utilitárius, sőt általános etikai elvről, eszméről, meggondolásról. Sarkítottan fogalmazva, egymást kizáró ellentétekként állítja szembe hasznos és szép jelenségkörét. A „művészet a művészetért" tételét, eszményét azonban hedonisztikus értelemben fejti ki Gautier: így a művészetnek mégis van célja, mégpedig önnön tökélye révén, a gyönyörszerzés, az alkotás, és a befogadás élvezete, mondhatni vitális öröme. Érthető, hogy ez a felfogás irányt mutatott a romantika küldetéstudatával meghasonlott parnasszistáknak, majd a későbbi periódus nagy költőinek, Baudelaire-nek és Mallarménak, de az is nyilvánvaló, hogy Baudelaire drámai szépség- és eszménykeresése vagy Mallarmé tragikus nyelvi aszkézise egyaránt mélyíti, meghaladja Gautier esztétizmusát.

E pályaszakasz maradandó alkotása az öt kiadást megért s mindannyiszor bővített *Émaux et Camées* (Zománcok és kámeák, először: 1852) című verseskötet. Széles műfaji, hangnemi skálán sorakozó darabjainak többsége olyan témákat mutat be, amelyeket a művészet már feldolgozott, amelyeknek már alakot öltött művészeti mintája van, így a költői alkotás a megmunkált, tökéllyé formált szépség átélésének, újraképzésének folyamata lehet. Legfőbb eszköze a leírás, mégpedig a szoborként mozdulatban, ragyogó fénybe állított test, tárgy vagy tájrészlet leírása. Nyelvi, formai eszménye a ritka, meglepő, de találó szavakból formált, világos szerkezetű mondat, a virtuóz ritmika, a gazdag rím, egyáltalán a hangzásréteg, a nyelvi felszín cizellált megmunkálása. Ezt az eszköztárt hiánytalanul átveszik a parnasszisták, noha például Leconte de Lisle mitologizmussal, negatív metafizikával áthatott állóképei alaposan eltérnek Gautier érzékies műtárgyverseitől, csiszolt miniatűrjeitől. A *Zománcok és kámeák* legjobb darabjai azonban vibráló, lélegző hanggal elevenítik az ünnepélyes tónust, így a méltán híres zárórovers, *A művészet*, szerzőjének valóságos költői névjegye. Ez az ars poetica-költemény mereven súlyos anyagneveit, lapidárisan megfogalmazott hitvallását hajlékony, sebesen illanó szó- és sorkapcsolatokban csendíti meg:

Úgy szebb a mű, ha büszke
formáját az erő
kiküzdte:
vers, márvány, drágakő.

[…]

Minden rom. A művészet
örök. A többi por.
A népet
túléli a szobor.
(Szabó Lőrinc fordítása)

Gautier irodalomszervező és értékeket tudatosító működéséhez hozzátartoznak vele egykorú vagy nála fiatalabb pályatársairól írt méltatásai (magyarul legismertebb az érzékeny Baudelaire-alakrajz), valamint az irodalomtörténeti hagyományt gazdagító fölfedezései: Villon és Rabelais-rajongása mellett ő emelt ki a feledésből olyan szabálytalan, zabolátlan, a klasszicizmuson kívül eső 17. századi költőket, mint Théophile de Viau, Saint-Amant vagy Scarron.

Louise Ackermann (1813–1890) – kismesterek, francia romantika

Élete kevéssé volt mozgalmas. Apjától voltaire-iánus szellemi hagyományt örökölt. Filozófiai tanulmányait Berlinben fejezte be, ahol kapcsolatba került néhány jelentékeny német bölcselővel, köztük Humboldttal. Protestáns lelkészhez ment nőül, majd két év múltán megözvegyült. Hosszú évtizedeket élt visszavonultan, nizzai házában.

Lírája még Vignyénél is kizárólagosabban gondolati költészet. Intellektuális igényességéhez, bátorságához, fegyelméhez kétség sem férhet, kifejezésmódja azonban jobbára túlságosan direkt, megjelenítése nem eléggé poétizált, szimbolizált. Helyenként mégis drámai erővel telik meg versbeszéde, különösen egymással szemben álló eszmék ábrázolásakor, vitázó gondolatsorok kifejtésekor. Tragikus heroizmusa, mely a magára s a világra eszmélő ember egyetlen méltó válasza a transzcendencia nélkül maradt létnek, Vignyvel rokonítja, de történelmi kiábrándultsága, vallási hitvesztése még nagyobb és véglegesebb. A pozitivizmus prakticista józansága, metafizikai közömbössége kísérti, de taszítja is: az észfölötti, túlvilági hit elvesztését, s egyben feszítő hiányát Baudelaire-rel egy időben éli át. Isten és gondviselés elleni lázadása itt-ott tételes ateizmusba és anyagelvűségbe csap át. Az

élet végességének érzete, tudatosult tragikuma izzítja föl a halandó szerelmi szenvedélyt, kétségbeesett életvágyat öntve egyik legszebb versének hősébe *(Szerelmes férfi szavai).*

[Nincs adat megjelenésről.]

UTÓSZÓ – TÓTH ÁRPÁD KÖLTEMÉNYEI ÉS VERSFORDÍTÁSAI

[1993]

Tóth Árpádot nehéz nem szeretni. Még az is megilletődötten, gyengéd és feltétel nélküli elismeréssel emlegeti alakját és költészetét, aki nemigen szánja rá magát, hogy nemes veretű, emelkedett hangú költészetének világába lépjen. Aki pedig hajlandó figyelni e tiszta hangra, e szépséget, harmóniát sugalló versbeszédre, azt alighanem hosszú időre bűvkörébe vonja ez a páratlanul egységes költészet.

Az aradi születésű, Debrecenben nevelkedő, a *Nyugat* első, nagy nemzedékének rajában induló Tóth Árpád lírai életműve attól olyan egységes, hogy minden rostjával és idegével egy ritka alkathoz, egy nemes lelkülethez, egy gyengéd kedélyvilághoz tapad. 1886. április 14-én született, abban a hónapban, melyet bájosán megszemélyesítve („Faun-bokájú vad suhanc") meg is énekelt. Sorsa, fájdalom, csöppet sem bizonyult méltónak a szép és szeszélyes hónap ígéreteihez. Bizonyos fejlődésbeli megkésettség, a csapásokkal és az élet alacsony, anyagi szükségleteivel szembeni tanácstalanság, tétovaság, energiátlan magaelengedés nyomta rá bélyegét Tóth Árpád életútjára. Ne essünk azonban abba a hibába, hogy alkatát jellemezve megfeledkezünk e csüggetegség oly nyomós okairól, életének végzetszerű adottságairól. A legfőbb talán ezek közül a betegség, a tüdővész, mely kora ifjúságától keserítette életét, folytonos figyelmet, lemondást és áldozatokat követelt, s végül le is gyűrte az amúgy sem erélyes, amúgy sem életerős költőt. A másik adottság már összetettebb, bonyolultabb tényező: ez nem más, mint az apa személye. Tóth Árpád apja szobrász-kézműves volt, tele ambícióval, nagyralátó tervekkel, s ezek a tervek bizony javarészt meghiúsultak. Erős egyénisége a kudarcokat nehezen viselte, sérelmeit olykor erőszakosan ontotta fiára, őrajta, illetve az ő révén kívánt elégtételt venni értük. A szelíd, gyámoltalan fiút egy életre megterhelte apja túlcsorduló életkedvének és kísértő sikertelenségének kettős emléke s az ellensúlyozó szerepre való képtelenség.

Tóth Árpád szinte észrevétlenül került bele az irodalmi élet áramába, csak bizonyos késedelemmel figyeltek föl rá nemzedéktársai, s ő maga sem tudta kellő határozottsággal képviselni és érvényesíteni tehetségét. Debrecenből 1905-ben Budapestre költözött, itt az egyetem bölcsészkarán magyar–német szakra járt, a záróvizsgától azonban visszariadt, így tulajdonképpen dolgavégezetlenül állt fel az egyetem padjaiból. 1911-ben, fölnevelő városában alakult ki úgy-ahogy az az életforma, melyet mindvégig vállalnia kellett: a kenyérkeresetet az újságírás, egy darabig még a házitanítóskodás nyújtotta számára, s közben, a robot szüneteiben adta át magát a versírásnak.

Első fészke a *Debreceni Nagy Újság,* majd 1918–19-ben Hatvany Lajos *Esztendője* volt, 1921-től élete végéig pedig Mikes Lajos *Est*-lapjainál dolgozott. Legfőbb és legigényesebb fóruma természetesen a *Nyugat* maradt. 1917-ben nősült meg, 1920-ban született leánya, Eszter, aki maga is költő lett. Évek óta a Tátrában, a szepességi Svedléren kezeltette baját: a kúra költségeit nagyrészt baráti pártfogója, Hatvany állta. 1928. november 7-én halt meg Tóth Árpád: a *Nyugat* első nemzedékének színe-java megrendültén intett neki búcsút.

Lírája, mondtuk, egységes egész. Mindenestül áthatja a szomorúság, a reményvesztettség, a vágyódó, de vágyáról nyomban le is mondó lelki ború hangulata, érzésállapota. Mégis tévedés volna megfeledkezni tónusának és tematikájának lassú elmozdulásáról. *Hajnali szerenád* (1913) című első kötete már kiforrott költészetet mutat be, de anyagán még ott érzik egyes mesterek és irányzatok túlzott mértékű, a modorosságig érvényesülő hatása. A mesterek nagyobb részben francia poéták, különösen a szimbolizmus másod-, harmadvonalába tartozó Albert Samain, kisebb mértékben a hódolva tisztelt Ady; de a Tóth Árpádhoz életkorban még közelebb álló Babits, Kosztolányi is hatott rá. Belőlük és rajtuk keresztül pedig mindenekelőtt a szimbolizmus irányzata érinti meg Tóth Árpádot, mégpedig a szimbolizmusnak az impresszionizmuson átszűrt, szecessziós nyelvbe öltöztetett változata. Rebbenő hangulatiság, az érzések dekoratív képekben való tárgyiasítása, megszemélyesítése és lassú, elidőző, gyönyörködő-dédelgető látványfestés jellemző ezekre a versekre s nagyobbrészt a *Lomha gályán* (1917) darabjaira is. Semmi aktivitás sincs ezekben a versekben, legföljebb az élet nyersebb, testies örömeire irányuló sóvárgás ki-kihagyó érverése: a versek tárgyi világa (egyébként jórészt nagyon is hétköznapi ez a világ: a költő által meglakott hónapos szobák bútorai s az esti utcák zegzugai alkotják) legtöbbnyire mozdulatlan, a verssorok elnyújtóznak, „lassú leütésekkel bólongó, monoton ritmusban" szólnak, mint Szabó Lőrinc írta. „Ez a vágy előre lemondott a küzdésről" – fogalmazta meg Babits a Tóth Árpád-i életérzést, amelyet pontosabban életidegenségnek nevezhetnénk. Nemcsak a köznapi, a hasznosságra törő és ösztönei parancsszavára sürgő-forgó élet válik idegenné a költő számára, hanem tulajdon léte, lénye, testének tagjai, mozdulatai is, miként arra Rónay György fölfigyelt. Ugyanabban a kietlen térben vesztegelnek, amelyet bejárni, átszelni is képte-

len a lankadt kedv és akarat: ebben az értelemben beszél Rónay a *Hajnali szerenád* betöltetlen belső tereiről. A jellegadó költői magatartás a szemlélődésé, amely mindenen, saját érzésein is kissé kívül marad. Ennek a szemlélődő hajlamnak felel meg a versépítkezés szintjén a részletek kiemelése, a leírásbeli „epizódok" megmunkálása. Babits lényeglátó jellemzése különösen a két első Tóth Árpád-kötetre érvényes: „Sorait nem a kezdet és cél lendülete diktálja, hanem a fantázia játékos gyönyöre rakja össze: ha volt valaha ötvösművésze a magyar versnek, ő az."

Való igaz: a *Kisvendéglőben,* az *Őszi alkonyat,* az *Ady Endrének,* de még a *Körúti hajnal* olvastán is inkább cizellált részletek véződnek be emlékezetünkbe, mint célratörő versegészek. E részletek igen könnyen át is úszhatnának egy másik versbe; inkább szerzőjük nyelvhasználatára vallanak a jellegzetes Tóth Árpád-i szavak is, mintsem egy-egy adott vers önálló erőterére. A „bús", a „ferde", az „anda", a „fáradt", a „bizarr" s más hasonló jelzők szerzőjük névjegyeiként személyesítik a verset, az élményt. Igen sok költemény tágas, téres, mégis szorongó beszédére illene ez a verscím: *Éjféli litánia.* A jellegzetes stílusalakzatok közé tartozik a részletesen kibontott, a hasonló és hasonlított közötti aprólékos megfeleltetésre épülő költői kép, metafora:

Szeptember szép szultánja, Ősz, pompás buja zsarnok,
Már vár a hódoló tál; a zöld és elviselt
Kaftánu bus tuja mind furcsa dervised,
Mind mélyen hajladoz, s halkan imázva mormog.

(Szeptemberi szonett)

Ilyesfajta összerakó, mozaikos megfeleltetéssel él *a Józanul és fantáziátlanul* című vers is. Kedvelt stíluseljárása még Tóth Árpádnak a szinesztézia, a különböző érzékleti területekről vett benyomások összekapcsolása; idézzük a *Körúti hajnal* oly híres sorait:

Csak a színek víg pacsirtái zengtek…
Egy kirakatban lila dalra kelt
Egy nyakkendő; […]

A tízes évek vége felé mégis változik a Tóth Árpád-i líra. A háború, majd a forradalmak s az összeomlás tapasztalatai, valóban nagy külföldi lírikusok (például Baudelaire) megismerése és fordítása szorosabbra vonja a versek kiterjedését, összpontosítja figyelmét. *Az Öröm illan* (1922) című gyűjteményben már fukarabban bánik a költő a díszekkel, az ellágyuló kitérésekkel, a tetszetős és tetszelgő leírásokkal. Az *Elégia egy rekettyebokorhoz* már nem is személyes panaszt szólaltat meg, hanem az „árva szörny", az ember, s a „testvér-emberek" egyetemes kálváriáját, s vörösmartys, ámde csillapultabb, enyhébb bánatú kicsengéssel az *„ember-utáni* csend"-et. Beérett,

megfogant a magyar költőeszmények példája is: Berzsenyit, Csokonait, Vajdát, Adyt, Babitsot köszöntő ódáin kívül e nagy költők mar nagyobb gondolati és formai fegyelmükkel is hatnak reá. Stílromantikája egyszerűsödik: lapozzuk fel az *Egy régi ház előtt* című verset, figyeljünk föl szívbe markolóan dísztelen zárómondatára: „Óh, jaj, mert nem bírom már." Vagy idézzük fel az *Isten oltó-kését:*

Pénzt, egészséget és sikert
Másoknak, Uram, többet adtál,
Nem kezdek érte mégse pert,
És nem mondom, hogy adósom maradtál.

Nyoma sincs itt a Tóth Árpád-i jelzőknek: kopár, számvető, összegző kijelentéssort olvasunk. Ezzel a verssel már utolsó verseskötetéhez értünk, mely híres és szép költeményéről kapta címét: *Lélektől lélekig.* Még letisztultabb formanyelv, még puritánabb, még meggyőzőbb életösszegzés, még diszkrétebb vallomásosság jellemző e kötetre. Természeti képei egy megpróbáltatásoktól terhes élet, s a testi-lelki hiányt szenvedőkkel vállalt sorsközösség valóban szimbolikus erejű megfogalmazásai *(Bazsalikom, Kaszáscsillag, Gyopár).* Emelkedett rezignáció hatja át e verseket, a *Kaszáscsillagot* a szembenézés, a hanyatlásban való önhűség és büszkeség sztoikus eszménye is telíti. Fölbukkannak a Tóth Árpádtól korábban idegen, a kissé Adyra emlékeztető hetyke dac, maró gúny, küzdő virtus magatartásformái *(Elég volt a vágta),* valamint népdalszerű fordulatok is (lásd a *Hívogató* című vers harmadik szakaszát). S a korábban oly terjedelmes, laza szövésű mondatokat olykor kihagyásos, hiányos szerkezetű kijelentések váltják fel:

Itt ülök újra. Csukva a spalét.
Pipára gyújtok. Villanyfény. Jó a lét.

(Hajó a dokkban)

Idő előtt lezárult, mégis befejezett egészként ható életművet hagyott hátra Tóth Árpád. Lírai munkásságához szorosan kapcsolódik elsőrangú műfordítói teljesítménye, melyhez káprázatos formaérzékenysége, no meg alapos, elmélyült világirodalmi tájékozottsága is hozzásegítette, és igen értékesnek bizonyult az utókor szemében kritikai tevékenysége is. Először Szabó Lőrinc adta közre összes verseit, 1934-ben; az a Szabó Lőrinc, aki nemzedékkel fiatalabb volt Tóth Árpádnál, mégis munkatársa az 1920-as évek elején: Babitscsal együtt fordították le Baudelaire *A romlás virágai* című verseskötetét.

Tóth Árpád is a *Nyugat* első nemzedékének újítói közé tartozott, csak éppen kevésbé küzdelmes, kevésbé drámai természetű lírát alkotott, mint nagy társai,

versvilága is jelentősen átláthatóbb, hangneme pedig egyöntetűbb, mint az övék. Azzal nyeri meg újra és újra rokonszenvünket és figyelmünket, hogy szelíd konoksággal egyetlen eszmény szolgálatába szegődik; azt dicséri és tanúsítja, ami túl van a „józan roboton", a „józan" dolgokon és „friss tülekedésen" *(Körúti hajnal, Jó éjszakái),* ami örök érvényű: a szépséget.

- *Tóth Árpád költeményei és versfordításai,* szerk. Lator László, A magyar költészet kincsestára 8., Budapest, Unikornis, 1993, 307–310.

KOLLÁZS

[1993]

Minden összefüggés
szándékolt és tudatos

Az ember húsz, húsz-egynéhány éves korában még túl sokat vár egy verstől, s túl hamar véli úgy, hogy ezt a sokat meg is kapta tőle. Harmincnyolc évesen már elhelyezi a legkedvesebb verseit is, visszavonatkoztatja szerzőjükre, irányzatukra, retorikai szerkezetükre: kordában tarja őket. Ahogy a sapkát takaros és takarékos mozdulattal csapja már a fejébe, a „medvesapót".

Az ember rábukkan – mondjuk húszévesen, kerekítve – egy Tyutcsev-versre. *Silentium* a címe, ez a latin szó felszólító módban értendő. Halvány fogalma sincs a költőről, mint ahogy általában a 19. századi orosz lírai költészetről is vajmi kevés. De ez a szöveg telibe találja.

Hallgass, bújj el, s titkold, tagadd
érzéseid, álmaidat!
Mint fénylő csillagmiriád
szállhatnak a lelkeden át,
érkezve s tűnve, mint az éj:
csodáld őket, és – ne beszélj!

A húszéves még gyanútlan, kiforratlan, nem olvasott Lippsről, Einfühlungról, ő csak lázasan odaadóan beleérez. Nem őt mondja-e ki ez a vers? Az első strófából különösen a felütés, az első két sor ragadja meg, mert oly kérlelhetetlen fölhívás szólal meg bennük; majd természetesen a refrén, melyből itt még – akkor még – nem tudhatja, hogy refrén. *Ne beszélj* – vagy: *szótlanul*, *hallgatag*, miként egy másik fordítás magyarítja? Szántszándékkal nem nézünk utána, nem kérdezzük meg kol-

légánktól, noha harmincnyolc évesen bízvást megtehetnénk. A titok sem maradhat már titok, hiszen fölkészült kollégáink vannak már ilyenkor, s megannyi „kézhezálló" *(Zuhandenes)* forrásmunka. Egyébként: lehet-e „nem beszélni", ha ennyire kimondatunk? Vagy akkor már ez a kimondás, leleplezés egyszer s mindenkorra érvényben marad? Az ember, húszévesen, véglete meghittje, jó ismerőse. Be nem áll a szája, illetve a fogcsikorgatásig szótlan marad. Tízpercenként zavarba esik előbbeni véglete miatt. Kapóra jön neki egy-egy ilyen lírai kinyilatkoztatás, mely átvállalja felelősségét. Később ismeri meg Vigny szótlanságát (egy jó nagy lélegzetű vers végén): „souffre comme moi, et meurs sans parler."

Szív hol s kinek nyílhatna meg?
Ki értheti az életed?
Ki érthetné, ki vagy, mi vagy?
Hazudik a kész gondolat!
Merítve sár a tiszta mély:
igyál belőle, s – ne beszélj!

Fjodor Tyutcsev 1803-ban született, az orjoli kormányzóságban. Ennek a közigazgatási tulajdonnévnek atmoszférája van. Az orosz regények légkörébe vonja az embert: nagy, sűrű történeteik ilyen epikus távlatot sejtető kormányzóságokban kezdődnek: azért csak *kezdődnek*, mert miután pontosan tájékoztatták az olvasót, aki immár várja a *mesét*, elszabadulnak, félresodorják kulisszáikat, s tértelen-időtlen kínba és boldogságba ragadnak szereplőt, olvasót egyaránt. Az embert idegekig csupaszítják egy-egy ilyen kormányzóságban.

De most nem regényekről folyik a szó, hanem egy nagy találkozásról. A találkozás megtörténhet úgy, mint itt, a jelen szövegben, szót szóba öltve, alanyhoz állítmányt kapcsolva, azaz (hasonlat!) lineárisan, ráérősen, előbb még csak előadásra várva, majd már az egyetemi szoba ajtaján is bekopogva: végül már Dosztojevszkijt fölolvasva egy igazán alkimista szemináriumon. Beavatottak közé telepedtél, tehát magad is, mostantól, kötelezve vagy. Megjegyzendő, egy ilyen többszörösen összetett mondat sodrában hall az ember arról a tanárától, hogy Szabó Lőrinc – a szóban forgó vers fordítója – nagy költő. Ez *akkor* újdonság volt az embernek. Tehát sorjáznak is a szavak, események, érintkezések, de adódnak távolságtartó, -tisztelő, olvasott találkozások is, melyek meg sem rezegtetik a levegőt. Például olvassa húsz- (huszonegy) évesen az ember egy könyvben, mely hol volt, hol nem volt, köd előtte, köd utána, mivel *anno* beitta a szomjazó föld, s amelynek ez volt a címe: *Orosz irodalom a 19. században* (lehet, hogy pontatlanul említem, de hát utánanézni is lehetetlen, meg most ne is akarjunk), hogy az ember „léténck börtönébe van zárva, mert a kész gondolat hazudik, mint egyik költeményben írja". Ő, a tanár is fölfigyelt

tehát Tyutcsevnek erre a versére! A célzástól a vers is, az értelmező is megnő, a húszéves örömittasan áll közöttük, szenvedélyében osztozva és igazolva.

Török Endrét, a tanárt, a „happy few" közvéleménye úgy tarja számon, mint a regényepika kutatóját, mint az elbeszélésbe zárt transzcendens, spirituális jelentés látnoki (látni tudó) megsejtőjét, magyarázóját. Igaz, szent igaz. Csakhogy: az ember, az, aki mi magunk vagyunk, másra is fölfigyelhet benne. Arra, hogy milyen biztos, érzékeny füle van a versre. Szerénytelenül pirulva hallhatta vissza az ember később, jóval később tulajdon verssorait Török Endrétől, azt éppen, hogy „holmi csillagok / cikáznak sanyarú asztali limlomjaim között." Szóval: lovaggá ütötten vállalhatta versét.

Tyutcsev 1821-ben végzett a moszkvai bölcsészkaron. Diplomáciai pályára lépett: müncheni tartózkodásának éveiben kötött barátságot Heinével, ekkoriban ismerkedett meg Schellingel is. 1838-ban meghal felesége, a bajor Eleonore. Majd újra megnősül, de a veszteség mindörökre a lelkére telepszik.

Veszteségeink. Ki értheti az életed, mely mások nélkül – adott esetben mindig *őnélküle* – folytatódik? Itt, ezen a ponton kezdjük ki a vers biztosnak látszó egyensúlyát. „Szótlanul", de részt veszünk egymás kifosztott életében. Nem bújunk össze, nem öleljük keblünkre a másikat. Csak épp magunkról tudjuk baját; hozzáfordulunk, meg feléje fordulunk.

Tanulj magadban élni! Egy
világ töltheti be szíved,
álom, varázs, szent pillanat –
de külső zajra elriad,
s megvakul, ha nap fénye kél:
figyelj dalára, s – ne beszélj!

Nos, a rajongó nem fogadja meg a jó szót. Ő beszél: egész élete nagy titkát s percről percre változó hangulatait, sorsdöntőként berobbanó és észrevétlenül lelépő eseményeket, vívódást és dilemmákat oszt meg az idősebbel, aki már nem tanára; minden beszélgetésre úgy készül, mint élete megoldására. Számtalan végső tisztázásban működnek együtt a meghallgatóval, aki szintén beszél: válaszol. Így halmozódik benne az idő, míg el nem ér harmincnyolcadik évéhez. A fejlődésregény kicsivel előrébb tart, hőse már nem én őfelsége, aki napjában ötször is odatelefonálhat Delphoiba; én-herceg, sőt csupán én-hűbéres immár, többet hallgat, pedig már nem esküszik szilenciumot.

Tanulj magadban élni! Egy
világ töltheti be szíved,
álom, varázs, szent pillanat –
de külső zajra elriad,
s megvakul, ha nap fénye kél:
figyelj dalára, s – ne beszélj!

Tyutcsevet, aki úgyszólván inkognitóban élte költői életét, többször kellett fölfedezni: ez a legnagyobb súllyal s immár végérvényesen a szimbolistáknak sikerült. Nemhiába írt róla Szolovjov. Rokonnak érezték létszemléletét, mely ősvilág és rendezett természet, káosz és kozmosz kibékíthetetlen, látomásokban és metaforákban mégis egybefoglalható dualitására épül. Közel áll hozzájuk Tyutcsev felfogása a lélekről is: ez álomban, önkívületi pillanatokban megsejtetheti összetartozását a természet szótlan, emberentúli erőivel. De hát nemcsak a lélek hordozhat titkos üdvösséget, hanem Oroszország is; „Oroszországban hinni kell!" – int Tyutcsev, s antihősünk húszéves korában még ettől a nemzetképtől is megittasult, kétkedőbb csak később lett vele szemben, mint egyébként minden beállított egész alakos nemzetképpel szemben.

Igen, tanulj. De az is egy viszonylat gyümölcse, hogy magadban tudsz élni.

> A civilizált ész gőgjével szemben a lélek tudomásul kell hogy vegye azt az elemi tapasztalatot, hogy az élet, amelyben az ember hurcolja magát, elrontott, méltatlan, jószerivel beteg élet. Valamiféle sújtottságban működik, mintha elátkozott lenne. …Az élet méltatlanságát nem lehet jóváhagyni, mert az egyet jelent a megsemmisüléssel. A tények szétszórtságából az ismeretek sokasága fölé, egy tudásig kellene eljutni, ahonnan minden, ami különváltnak látszik, egymásra mutat.

Török Endre szűkszavú és tágas körű (és tág köröket teremtő) munkásságában az irodalomtörténetnek („mily bitang ez a név!") már régen fölébe nőtt a bölcselő tanító, mondhatnánk úgy is, a bölcs kérdező: olyan irodalommal foglalkozván, mely már eleve a lét és a lehetséges emberi magatartásmódok leglényegéről szólott, saját úton és öntörvényűen jutott el 19. századi filozófiák, főként Schopenhauer és Kierkegaard, az orosz vallásbölcselők, majd az e századi egzisztencialista és kultúrkritikai irányzatok nyomán egy egységet óhajtó, metafizikai támpontú gondolati attitűdig, kérdezve is állító, axiomatikus szenvedéllyel kifejlő stílusig.

Az ember már harmincnyolc éves, és még mindig ő beszél – többet. Most is saját éveinek számát emlegeti, nem a mester-barátéit. Nem elég, hogy ezek is számosan vannak? Különben pedig az, hogy ő meg harmincnyolc éves, úgyis viszonyfogalom.

- *„…mennyire hátra van még az ember". Török Endre hetvenedik születésnapjára,* ELTE Bölcsészettudományi Kara, Budapest, 1993, 96–98.

UTÓSZÓ – KOSZTOLÁNYI KÉT REGÉNYÉRŐL *(PACSIRTA, ÉDES ANNA)*

[1993]

Kosztolányi azon ritka (a magyar irodalomban különösen ritka) alkotóművészek közé tartozik, akik egyformán nagyot alkottak a lírai költészetben és az elbeszélő műfajokban. Ő maga így elmélkedett a költő és a regényíró ihletének, módszereinek eltérő sajátosságairól:

> A költő ihlete pillanatokig vagy órákig tart, aztán ellobban, csak pörnyéje marad ott. Merőben különbözik ettől a regényíró ihlete. Az hosszú távra szól, gyakran évekre is kiterjed. Amíg a regényíró dolgozik, változik körülötte az élet, s a regényíró is változik az életben. A hőmérő süllyed és emelkedik, eső esik, hó hullik, kivirágzanak a fák, majd rekkenő kánikula következik, ő maga pedig soványodik vagy kövéredik, csalódik vagy megbetegszik. Munkájának mégis olyannak kell lennie – égaljnak, légkörnek, időjárásnak, világnézetnek, vérmérsékletnek –, mintha minden egyszerre, varázsütésre keletkezett volna. Ez az egység teszi remekművé a regényt. Ennek a pusztán képzelt világnak is éppoly csodálatos, változhatatlan törvényei vannak, mint annak a világnak, melyben élünk. (*Hogy születik a vers és a regény?,* 1931)

Kosztolányi pályáján a húszas évek első fele a regények megalkotásának időszaka. Mind a négy regénye ebben a fél évtizedben keletkezik. Ekkorra már a líra mellett másik vezető műfajává lett a novella: igaz, a legfőbb remeklések, az *Esti Kornél*, majd a *Tengerszem* történetei még hátra vannak. Mindenesetre már kialakította azt a feddhetetlen és sugallatos prózanyelvet, amelyből Babits megérezhette benne a „magyar próza nagyját". Alkotói arculatának sajátos kettősségére figyelhet föl, aki versnyelvét, lírai hangnemét összehasonlítja elbeszélő modorával hangütésével: az előbbi közismert virtuozitása, dús, olykor sziporkázó játékossága mellett feltűnő prózájának áttetsző egyszerűsége, dísztelensége, legnagyobbrészt kopár, tényrögzítő szenvtelensége, mely csak az igazán hangsúlyos mozzanatoknál gyarapszik érzelmi felhangokkal, ad hangot az írói állásfoglalásnak.

Ez az egyszerűség persze a végsőkig megmunkált, kidolgozott egyszerűség, egy immár tisztázott művész világkép hiteles hordozója. Kosztolányi regényteremtő időszakát történelmi megrázkódtatások és egyéni próbatételek, esetenként tévelygések előzték meg. A világháború, majd a forradalmak ígéretei és zűrzavara, majd Trianon sokkja, a századelőn még biztosnak vélt társadalmi és művészi értékek megrendülése nem csupán Kosztolányit, hanem pálya- és nemzedéktársait, például Babitsot és Móriczot is számvetésre, a társadalmi, politikai és egyéni, személyes

viszonylatok összegzésére indította. Ennek az összegzésnek a regény lehet a reprezentatív műfaja.

Kosztolányi regényei is bizonyos alapviszonyokat és alapkonfliktusokat jelenítenek meg. Számára a legfontosabb, hogy az elsőrendű emberi érték mindig is maga az egyedi ember, az egyszeri személyiség volt. Kora történelmi kataklizmái épp ennek az értéknek újfajta veszélyeztetettségére figyelmeztették: arra, hogy a mozdulatlan, idejétmúlttá vált társadalmi szerepek, valamint a történelmi korfordulók okozta kényszerű szerepváltások egyként színlelésre kényszerítik, életidegen viselkedésformákba dermesztik az egyént s az egyének kapcsolatait. Kosztolányi a *Pacsirtá*ban és az *Édes Anná*ban is olyan helyzeteket mutat be, melyekben az egyének szerepekbe zsugorodnak, lemondanak egymás megismeréséről, és mintegy használják, kihasználják egymást.

A *Pacsirta* könyv alakban 1924-ben jelent meg. Maga a szerző ezt a regényét szerette legjobban. Önkommentárja szerint a mű ötlete akkor támadt benne, „amikor megpillantottam egy szegény vénleány apró, feketésen csillámló, romlott fogait". A lírai indíttatáson túl mélyen húzódó személyes előtörténete is volt a *Pacsirtá*nak, Kosztolányi ugyanis tulajdon húgáról mintázta a „megszokhatatlan arcú", fájdalmasan csúnya, örökre pártában maradó Vajkay-leány történetét. A színhely is életrajzi vonatkozású, hiszen Sárszeg valójában a szülőváros, Szabadka stilizációja. A történet idejét aggályos (és némileg ironikus) pontossággal szabja ki az beszélő, 1899 szeptemberében, egy hét alatt játszódnak le az események. Még történelmi regényként is értelmezhetnénk a *Pacsirtá*t, e megközelítésnek azonban ellenáll a cselekménynek és a szereplők körének zártsága. Igazából nem is az egy hétre elutazó leány a mű fő figurája, hanem a szülők, Vajkay Ákos, „megyei levéltáros" és felesége. A regény fő tárgya az ő sajnálattól áthatott szeretetük leányuk iránt. Ez a szeretet nem szabadon megélt, őszintén kifejezett érzelem, hanem elhallgatásoktól terhelt, szabályozottan üres formaságokkal és szokásokkal rögzült féltés és ragaszkodás, mely végső soron mind a szülőket, mind Pacsirtát gúzsba köti, megnyomorítja. A mű legmélyebb jelentésrétege azt sugallja, hogy az emberek valóságos személyre szabott kapcsolati formák helyett inkább választják a csonkító és elnyomó színjátékot és hazugságot, sőt ragaszkodnak a bevált, begyakorolt életvitelhez. Ez utóbbit persze a közeg, a kisszerű vegetálásba merült Sárszeg is elvárja, erősíti. Sárszeg, ahol a nemesség már csak magasztos emlék, a valóság a hivatal, ahol a Széchenyi alapította, műveltségőrző kaszinó csupán mulatozásra szolgál. A kisváros lakóit, eseményeit is a leánya iránt táplált önkínzó szeretet torzító optikáján át szemléli Vajkay Ákos: Cifra Géza, az elmaradt kérő gyűlölete tárgya lesz, a vándortársulat dívájának, Orosz Olgának varázsa pedig a magányos Pacsirta kenetes közhelyekkel zsúfolt levelének kontrasztjaként gyötri meg az apát. Vajkay részegségében odavágja feleségének a kegyetlen szót, hogy „gyűlölik, utálják" Pacsirtát. Igaz volna? Éppúgy igaz, mint az, hogy szeretik. A tehetetlen szánalomtól mártírummá

váló, a gyűlölettel vegyülő szeretet regénye ez a remekmű, az ember magára erőszakolt kettősségeinek az előadásmód iróniája mellett tragikus színezetű, rejtve leleplező bemutatása. Pacsirta hazatér, az utolsó fejezetben Vajkayékat megint apának és anyának nevezi az elbeszélő, s a leány hiába tárja ki karját a Mária-kép felé.

Másféle kapcsolatot és a *Pacsirtá*étól különböző történelmi korszakot mutat be az *Édes Anna* (1926). A regény főcselekménye 1919 augusztusa és 1920 novembere között játszódik. Történelmi és szociológiai vonatkozásai elfedték mélyebb jelentésmozzanatait. Pedig az *Édes Anna* éppen attól oly megrendítően teljes regény, hogy a cselédprobléma közvetlen társadalomkritikáját elválaszthatatlanul fonja egybe a zsarnokoskodás, a kiszolgáltatottság, az önáltatás, az emberben megférő tudatos számítgatás, taktikázás és tudattalan indulatok leírásával, pontosabban sejtetésével, mély értelmű jelenetekben való dramatizálásával.

Vizy Kornél és még inkább Vizyné életének fő kérdésévé nagyítja föl a cseléd-szerzést, majd a cselédet nem is egészen szándékosan, de folyamatosan kihasználja, megalázza. Anna pedig ösztönös, animális létezésébe zárva képtelen másnak látszani, mint tökéletes cselédnek, holott ő „csak" – a maga szintjén – tökéletes ember, akinek elnyomottságában is több köze van a dolgokhoz, a tárgyakhoz is, a szerelemhez is, mint gazdáinak. Vizyné és Anna viszonyára mintegy átok nehezedik: szoros együttélésbe, egymás figyelésébe kényszerít két embert, akiknek egyébként semmi közük sincs egymáshoz. Anna a szegények társtalan türelmével, tűrésével fogad mindent, szótlan testvére az anyagnak, viselője sanyarú sorsának. „A szegény emberek kedélytelen atyafisága fűzte őket egybe, kiknek a vérségi kapcsolat vajmi keveset jelent, mert nincsenek kedves, közös emlékeik, csak egymás mellett élnek, folyton dolgozva, önmagukba zárva, áthatolhatatlanul, nagy távolságban" – írja az elbeszélő Annáról és Ficsorról. Ezzel a hallgatag, tevékeny tétlenséggel áll szemben Vizyné lármás, terméketlen hiperaktivitása, túlfűtöttsége, babonái és követelőzése.

A méltóságos asszony és cselédjének viszonya meg is maradhatna tévképzetekkel tarkított, feszült együttélés szintjén, ha Anna föld- és anyagközeli nyugalmát nem verné föl a szerelem, amelyet Patikárius Jancsi örökös sziporkázásával is üres, nagyzolásban is gyáva lénye hoz el számára. Az elhagyottságot megszenvedi, „mert ha nem is gondolt arra, ami volt, érezte, hogy az, ami volt, már nincsen": s miután Vizyné egyetlen komoly kérőjét is elmarja tőle, a végleges béketűrés ellentétébe, a véres és öntudatlan bosszúba csap át. Újra meg újra fölvetődik a kérdés az egyébként mindenki által nagyra értékelt regénnyel kapcsolatban, hogy vajon megfelelőképp indokolt-e a gyilkosság. Anélkül, hogy e termékeny kételyt el lehetne oszlatni, talán Édes Anna lényében ott rejlő talány, a neki meghagyott némaság tényére lehetne emlékeztetni, melynek a felszíni, szerepbeli „tökéletesség" nem megoldása, kifejeződése, csak elfedő látszata. „Higgye el: nem is olyan az a nagyon jó cseléd. Legyen olyan, mint a többi: jó is meg rossz is." – mondja Moviszter doktor Vizynének, s mintha ezek a szavak igazolódnának be Édes Anna pusztító tettével. „A lelki sze-

génység, a kifejezhetetlenség, dadogás, a lét alapjaihoz közeli nyers tapasztalás" (Balassa Péter) hordozója a cselédlény, s ebből a „szegénységből" végtelen üres és végletes indulat egyaránt fakadhat. „Az úr – cseléd viszony a jelenség, a kiszolgáltatottság a lényeg" – így határozza meg Németh G. Béla, s az *Édes Anna* mindenfajta átpolitizált célzatosságot és korhoz kötött tanító szándékot mellőzve e regény arra figyelmeztet, hogy e kiszolgáltatottság fő oka a másik embernek mint személynek szerepbe kényszerítése, célszerű vagy indulati kihasználása, mely mindenkor vétkes és veszélyes.

*

A *Pacsirta* szövegét a Szépirodalmi Könyvkiadó 1989-es kiadásából vettük, az *Édes Anna* sajtó alá rendezésekor a *Magyar Remekírók* sorozatban (Szépirodalmi Könyvkiadó) 1974-ben megjelent, Kosztolányi regényeit tartalmazó kötetére támaszkodtunk.

- Kosztolányi Dezső: *Pacsirta, Édes Anna*, szerk. Kerényi Ferenc, A Magyar Próza Klaszszikusai 4., Budapest, Unikornis, 1993.

VÁLTOZATTÖREDÉKEK A TISZTELETRE

[1993]

Tisztelet: egyike azoknak a szabályozottan pozitív csengésű szavaknak, amelyek fogalmi értékét és eleven gyakorlatát, pragmatikáját vajmi ritkán vizsgáljuk. Már pusztán a szó előtt is fejet hajtunk, s tiszteletlenségnek éreznők tudatos boncolgatását.

A tisztelet valamifajta alá-fölé rendeltséget tételez föl. Azt tiszteljük, akinek tekintélye van. Sokatmondó tény, hogy e morális képzetkörbe illeszkedő szavak eredetileg konkrét érzékelést jelöltek: a tekintély például a „tekint" származékszava. Magyar nyelvi adatunk önmagában még eléggé szegényes tanulsággal járna; megelőzi azonban a tisztelet latin szavának fejlődése, valamint ami utána következett, vagyis e latin szó átvétele, továbbélése jó néhány európai kultúrnyelvben. A *respectus* mögött a „visszatekint" jelentésű ige áll, mely természetesen és rövid úton dúsult fel a tekintetbevétel, a megbecsülés jelentésárnyalataival. S nem mondjuk-e azt tiszteletünk kifejezésére, hogy felnézünk valakire? Ennek a szóbokornak a jelentésfejlődése is bizonyítja, hogy legelvontabb, legbensőbb érzéstípusaink is testhelyze-

tekből, mozdulatokból látható-hallható megnyilvánulásokból szűrődtek le, váltak érthetővé a tudat, a megismerés számára. S bizony nem árt e sok kéztől illetett, bepárásodott, kifakult szavakat megmosni olykor ősi mozdulataink, ösztönös gesztusaink forrásvizében.

*

Tiszteld apádat és anyádat – hangzik fel a Dekalógus igéje. S az Úr parancsa az is, hogy szeresd Istenedet teljes szívedből… A posztbiblikus tudat fenn is akadhat e különbségtételen: miért ne furcsállhatnánk, hogy szüleinket, hozzánk közel álló társainkat tisztelnünk kell csupán, a szeretet pedig Istent illeti meg? Ez azonban csupán értetlen visszavetítés. Az ószövetségi nyelv nem pszichologizál – mint ahogy az újszövetségi sem –, érzelmi tartományaink, indulatrétegeink között nem úgy különböztet, nem ott húz határvonalat, ahogy és ahol *később* megszoktuk. A kimondhatatlan nevű iránti szeretet például tökéletesen megfér a félelem érzetével, aminthogy erről az istenfélelem fogalma is tanúskodik. Sőt, még a Mindenható is mintha félne, hiszen maga is szereti népét, márpedig aki szeret, az fél: az félti szeretetének tárgyát, vagyis féltékeny reá, s ez a számonkérő féltés elsőrendű isteni attribútum.

A szülőtisztelet legalista követelménynek látszik, de egzisztenciális szükségletre utal: hogy hosszú életű légy e földön. A tisztelet nem csupán annak szolgál, annak a járandósága, aki kapja, akinek kijár: legalább annyira, alighanem még inkább életbe vágó igénye, érdeke annak, aki meghajlik a tekintély előtt.

Ki kezeskedik a tekintélyért? Mi adja a tiszteletreméltóság fedezetét? Jézustól is megkérdezik, miféle hatalommal gyógyít, tanít, magyarázza a törvényt. Az ő tekintélye (exousia) megmagyarázhatatlan, csak annak nyilvánvaló, aki hisz: aki hisz őbenne. Hatalma különben sincs: amire így kérdeznek a farizeusok, amit az ennek megfelelő görög szóval illet az evangélista, az valójában meghatalmazást, megbízást, küldetést jelent. Jézus tanítványai – akiknek mestere, rabbija ő – már nem bölcsességéért, Istentől kapott tudásáért követik, hanem érte magáért: a mester-tanítvány kapcsolat megközelíthetetlen felsőfoka ez, de talán épp ezért ősmintája minden ilynemű kapcsolatnak.

*

Gyermekkorunkban olykor még félünk is attól, akit tisztelünk: szülőnktől, tanítónktól, a bölcsen és szervezetten fölénk rendelt tekintélyektől. Van ebben az érzékeny, majdnem megszakítatlan tisztelettudásban (lám, milyen informatív szóösszetétel!) nem jelentéktelen mértékben egyfajta szakrális őstapasztalat, kialakulatlan – mitikus színezetű – transzcendenciaélmény is, amely a szentség előtti hódolat és rémület archaikus kettősségéből forr ki. Létezik egy angol szó, az *awe*, amelyet legalább

két önálló szóval lehet csak visszaadni magyarul (de például franciául is): csodálat, tisztelet, illetve félelem, döbbenet jelentésnyalábjait fogja össze.

*

A felnőttkorban, pontosabban a kora ifjúság éveiben megszülető tiszteletről beszélek: arról, amelyiknek tárgyát már nem készen kapjuk, amelyik maga csatlakozik és ragaszkodik a kiválasztott személyhez. Lényeges tehát már a választás, még ha nem lép is ki egészen az önállótlanság bábállapotából. Mikor valakit ifjú fővel tisztelünk, kicsit még szülőhelyettest keresünk és találunk meg benne; de a helyettesítés már csakis részleges, sőt, ellenpontozó lehet. A felnőtté érés nem lebecsülendő teljesítménye éppen az, hogy nemegyszer mélyen sebző befolyásoltsággal, odaadással helyet adunk az eddigi autoritással szembeszegülő, annak ellentmondó új, választott tekintélynek.

A tisztelet persze nem vegytiszta érzés, nem is életkor függvénye; bár többnyire valóban a fiatalabbtól száll az idősebb felé, belévegyül az egykorúak közötti kapcsolatokba is: például a barátságba. Manapság talán kevésbé, s hogy így van, korántsem örvendetes. Milyen lélekemelő szellemi kaland Babits, Kosztolányi és Juhász Gyula igazán ifjúkori levelezését olvasni: megható és meggyőző tisztelettel lesik, várják egymás véleményét, óvakodva és mégis rajongva emeli mesterévé egyik a másikát, mihelyt kéziratot küldött neki, vagy véleményét kérdezte egy újonnan olvasott műről.

*

Mester és tanítvány: ebben a szereppárosban ölt testet legigazabban, amihez most közelítgetünk. A két elnevezés csupán szellemi, intellektuális szinten érvényes kapcsolatot sejtet, pedig ezt a viszonyt finom és bonyolult lélektani hajszálérrendszer hálózza be. A mindenkori tanítvány nemcsak szakmai eligazítást, okos szavakat vár a mindenkori mestertől, hanem személyes példát, szívesen tenném hozzá: példázatot. A mester azonkívül, hogy magas fokon érti, műveli és átadja egy tudományág, egy szakterület, egy művészi alkotó módszer titkait és ismeretanyagát, megtestesít, mondhatni emberközelbe hoz, hozzáférhetővé tesz egy magasrendű morális eszményt, egy kiváló, az átlagos viselkedés- és elviselésmódozatokból kiváló magatartást. Úgy gondolom, bármihez érthet a mester, verstanhoz, ellenponttechnikához, késő középkori viselkedésszabályokhoz, mélylélektanhoz vagy biokémiához, sajátos és izolált tárgyát okvetlenül beilleszti az emberi tudás, sőt, az emberi megismerés, úgyszintén egy körvonalazható, morális színezetű világviszony egészébe. Nem is éppen szavakkal, s nem is föltétlenül tudatosan; ellenkezőleg, az igazi tisztelet mintha fordítottan lenne arányos a mesteröntudattal, a mestergőggel. Tiszteletet javarészt éppen olyanok vívtak ki maguk iránt, akik saját porciójuknak számító tudományukra is rá mertek kérdezni, kételkedni mertek benne, a bölcsességet nem a tudás birtokában, hanem a tudatlanság pontos és kíméletlen föltérképezésében látták

(Szókratész). Van azonban egy képesség, amely sohasem téveszti el hatását fogékony fiatal lelkekre és agyakra, s ezt jobb szó híján ízlésnek nevezném. Az ízlés, mely a megismerés elemibb, személyközelibb rétegéhez tartozik, amely kevéssé racionalizálhatóan is pontos, sőt, szinte tévedhetetlen lehet, éppen arról gondoskodik, amire a tiszteletet érző és még tájékozatlan léleknek legfőbb szüksége van: a kusza egyvelegként magukat kínáló értékek és magatartásmódok szűréséről, igazság és hamisság, lényeges és lényegtelen megkülönböztetéséről. A mester segít abban, hogy a tanítvány tájékozódási és viszonyítási pontokat pillantson meg a világ zűrzavarában, végső soron tehát abban, hogy fölvázoljon magának valamifajta értékrendet. A dolog nem megy sebesülések nélkül. Aki tanítvány, aki már eljutott odáig, hogy méltó tekintélyt képes tisztelni – hiszen most csak erről a típusról beszélünk –, általában nem ízléscsírák, személyes értékválasztások nélkül, tiszta lapként áll tanítója elé, s bizony a tisztelt mester itt is, ott is érzékeny pontokhoz ér, hegeket szakít fel, dédelgetett szenvedélyekbe gázol. Épp ezért a tisztelet nemcsak állapot, hanem dinamikus folyamat is, a tiszteletért a tekintélyhordozón kívül magának a tisztelő tanítványnak is meg kell küzdenie, mert a mester küzdelemre szólítja önmagával.

*

Akit tisztelünk, távolabb van. Térben is, nem csupán időben (életkorban). A mester nehezen hozzáférhető, nemigen ér rá. Még az időbeosztása is szuverén, tiszteletre méltó. Próbálnánk csak nem tiszteletben tartani. Akit respektálunk, annak nagyobb személyes tere van, mint más halandó ismerőseinknek. Bele kell törődnünk, hogy várva várt szavainak csak ezredrészét, hozzá forduló, őt kereső, neki szánt saját szavainknak tízezrelékét hallhatjuk meg, mondhatjuk el.

*

A mester *elviselni* tanít. Lerí róla, hogy ő már eleve sokkal többet szenvedett. És él és jön-megy, s nem gabalyodik bele pillanatokba és problémákba, mint mi magunk folyton-folyvást, s nincs fontosabb számára, mint tudása s a közös tudás, de csak ameddig le nem jár az idő.

*

Példák: Berzsenyi Kazinczyhoz 1809-ben: „Te nem temjént, hanem ítéletet kívánsz. De tudod-e azt, hogy az én ítéletem nem lehet egyéb, mint temjén! Okom nincs a hízelkedésre, sem néked a gyanúra. Elég dicsőség az nékem, hogy én Téged ismerni és csudálni tudlak". Pedig éppen eléggé keménynyakú no meg öntörvényű volt a levélíró: s idő múltával bensőben, ízlésben el is távolodott a mestertől. Hasonlóképpen keresgélte már a saját ösvényeit, járatait a költő alkotás útvesztőjében a zsenge korú Weöres Sándor, aki legmélyebb hódolattal szólítja Mesternek Kosztolányit a neki címzett levelekben.

*

A tisztelet rendesen nem tart örökké. Mintha volna bizonyos élettartama, életciklusai: előbb-utóbb kissé kifárad, elöregszik. (Ismételjük: a személyes kapcsolatban létesülő tiszteletformákról beszélünk.) Sajátosképpen egy olyasféle érzelem kezdi ki kényes épségét, amely mintha nagyon közel állna hozzá: a szeretet. Óhatatlanul elérkezik a pillanat, midőn akarva-akaratlan fölfigyelünk a megbecsült mester, példakép gyöngeségeire, mulasztásaira, egyszóval: esendőségére. Ráérezhetünk tudásában a szűkenlátás, határozottságában a görcsösség, eredeti, összetéveszthetetlen stílusában a modor illetve a modorosság jegyeire vagy éppen nemkívánatos előjeleire. És ezek még csak fokozatok, mennyiségek. Azt sem igen védhetjük ki, hogy egy szép napon föl ne neszeljünk valamilyen súlyosabb vétségre, rajta ne kapjuk mesterünket azon, hogy önmagára, tulajdon tanítására cáfol rá valamely ügyetlen vagy – még rosszabb – tudatos, taktikus cselekedetével. Ezen a ponton ugrik ki a tisztelet valamelyest rideg, enyhébben szólva: normatív, előíró jellege. Mert mesterünkre mintha burát illesztenénk, mintha mindig előnyös megvilágításba ültetnénk: *pózba vágjuk*. Ha viszont lemeztelenedtek már gyengeségei, s nem fordíthattuk el fejünket, mint Noé fiai – ez a fázis különben egyszerre elkerülhetetlen és nélkülözhetetlen – meg kell értenünk, meg kell bocsátanunk neki, sőt esetleg reánk hárul a feladat, hogy helyreállítsuk becsületét: önmagunk előtt, önbecsülését: az ő számára. Ilyenkor viszonozhatunk, grádicsán melléléphetünk, s valóban magasabbra érünk, de vigyázat, ez az új helyzet kényes, kettősünk borotvaélen táncol. Mégis, azt hiszem, ilyentájt ér kapcsolatunk a delelőjére: tiszteletünk még sértetlen, de már segítünk, elnézünk, helyesbítünk is, már hibástul is elfogadunk. Szeretet ért be bennünk.

*

El is kell tudnunk veszíteni őt, lehet, hogy véglegesen; persze ez a veszteség nem jelenti azt, hogy eltöröltük, éppen ellenkezőleg: fölszívtuk, magunkévá hasonítottuk lényét, példáját, tanításait. Az igazi mesternek nincs is ellenére ez az elszakadás. Nietzsche Zarathustrája maga vesz búcsút: „Most már magam megyek tovább, tanítványaim!… Rosszul hálájuk meg tanítónk munkáját, ha mindig csak tanítványok maradunk. S miért ne tépáznátok meg babérjaimat? Tiszteltek engem; de mi lesz, ha ez a tisztelet egy napon összeomlik? Vigyázzatok, agyon ne üssön titeket egy szobor!… Most meghagyom néktek: veszítsetek el engem, és találjatok magatokra”. A babértépázás drámáját a lázadó maga is szenvedi. Szabó Lőrinc talán még jobban megértette, mit kapott Babitstól, mikor „szelíd tanítványból” „barbár tanítvánnyá” vadult…

*

Ilyen szavakkal éltünk: magunkévá hasonítjuk, rajtakapjuk, fölnézünk reá, elfordítjuk a fejünket, megvilágításba helyezzük. Vélhetően ezeknek a gesztusoknak a mentén húzódik a határvonal, melyen túl már a szeretet kezdődik. Megszámlálhatatlanul sokféle *ez is*. Az bizonyos, hogy nem birtokol, nem vár el, illetőleg nem esik kétségbe, ha elvárása nem teljesül. Nem követni akar, hanem kísérni, *ugyanott* lenni, ahol a másik, méghozzá meghatározatlan időre. Bármilyen furcsa, ez a gyengéd érzelem kevésbé sérthető és sebezhető, mint a tisztelet, mert a hibákkal, vétkekkel, tökéletlenséggel eleve és létszerűen számol – persze mintegy ösztönösen, öntudatlanul. A szeretetnek annyira kell a másik, hogy az a másik nem hozhatja zavarba egykönnyen. Nincs időbeosztása sem: mindig készen, sőt résen áll, lényege épp az elidőzés, a *vele* töltött idő végtelen meghosszabbítása. Ha a tisztelet szabályosan és igényesen választja le tárgyáról az esetlegesnek látszó fogyatékosságokat, a szeretet mintha gátlástalanul és nemtörődöm módra vetné oda újra meg újra a másiknak: tudom, hogy több vagy. Szemében a személyiség ideálja nem az arc, a magatartás fölött lebeg, hanem annak suta ráncain, együgyű fintorain, emennek kínos botladozásán, ügyefogyott vétkein is átdereng.

• *Vigilia,* 58. évf., 1993/1, 64–68.

VALLATÁS ÉS VALLOMÁS

[1993]

(Rákos Sándor: *Csörte,* Szépirodalmi, 1991)

Tapasztalat és tájékozottság: meglehet, ezek a fölöttébb általános tulajdonságok is elsőrendű költői erények. A jelentős, megbízható szavú lírikus egyéni élményeit, életérzését, halálfélelmét vagy éppen játszi kedvét is viszonyítani tudja: hagyományhoz, stílusfajtákhoz, szövegeknek és egyéniségeknek időben kibomló (történeti) és időtlen (mindenkor párbeszédbe vonható) távlatához és jelenlétéhez egyaránt. A költőnek ezt a fajta, egyszerre lelki, érzületi és gondolkodó, intellektuális kiművelтségét nevezte Eliot érettségnek, és ruházta fel a „klasszikus" értékjelzővel.

Rákos Sándor legújabb kötetét olvasva is föl kell figyelnünk az önmegfigyelő és vallomást tevő lírai én hagyománytörténeti tapasztaltságára és versformáló, műfajalkotó tájékozottságára. A tekintélyes életművével is beskatulyázhatatlan költő nem hajlandó különválasztani ősi, élményi lírát, illetőleg „művelt", hagyománytudatra épülő poézist: ha van újító, értékgyarapító karaktere a *Csörte* című kötetnek Rákos művészetének fejlődésrendjében, akkor ez éppen a két módszer, a két terem-

tő ösztön egységének, összetartozásának megerősítése. A gyűjtemény majd minden darabja nagyon személyes, az egyéni egzisztenciát mélyen meghatározó élményt, közelebbről: fájdalmat, félelmet, riadt vagy rezignált számvetést szólaltat meg, a könyv olvastán mégis mindvégig az egyetemes költészet motívumai, megnevezései, jelképei és emblémái között járunk, s a megismerés folyamatában a ráismerés nagy pillanatai összegeződnek. Mondhatnánk úgy is, e két indíttatás és jelentéskisugárzás most még koherensebb versvilágba vezet, mint olyan korábbi pályaszakaszokban, melyekben még határ húzódott némiképp szürrealisztikus színezésű, kötötten dalszerű, egynemű érzületet kifejező versek és nagy lélegzetű, ősi, kollektív vagy egyéni, auktorális hagyományra ébresztő költemények között.

A *Csörte* legnyomatékosabb élménye, a verseket életre hívó létállapot a halállal való szembesülés. Mégpedig a saját halállal való találkozás, párviadal élménye. Így mondom: „saját halállal", egyszerre személyhez kötve és mégis birtoktalanítva ezt a paradox, személytelenül legszemélyesebb viszonyt. Rákos Sándor ugyanis, annyi zsigerekig vájó számvetés, panaszszó után *(Anyasirató),* a beszélő tulajdon megszűnésének lidérclátomását sajátos elvontságban tartja. A „Minden halál hősihalál" híressé vált lírai axiómája után most valóban a mindenki haláláról beszél, a sajátvéget példázatként, egyetemes figyelmeztetésként idézve az olvasó elé. Ez a kételytelen, a mindent lezáró végben bizonyos, mondhatnám, ellentmondást nem tűrő, küzdelmes fegyverletétel a mindig erősebb, mert örökre érthetetlen véghatalom előtt megfelel az ily nemű verseken átsejlő sztoikus halálfelfogásnak, mely évtizedekkel ezelőtt azt mondatta Rákos Sándorral: „Előtte – ő nincs. Utána – te nem vagy." Sztoicizmusából azonban a jelen kötet inkább a gondolati állhatatosság, a magányos példaadás erkölcsi tartalmait örökíti tovább, mintsem a fenti idézet – amely már Rákosnál is átvétel – csillapító halálfelejtését. Hiszen a vég közeledte elháríthatatlan, fenyegető jelenlétté nő különösen a *Töredékek egy önéletrajzhoz* című ciklusban.

S itt, ezekben a jobbadán rövidre fogott versszerkezetekben lényegül át a világérzékelés poétikai minőséggé, vagy megfordítva: a versek beszédmódja, hanghordozása létfelfogássá, igazságközléssé. Rákos Sándor versei – legalábbis a monológformában megszólalók – vallomás és vallatás kíméletlen kényszerének vetik alá az egyéni létet és az egyetemes természettörvényeket egyaránt. A vers úgy és azáltal *soliloquium,* első személyű magánbeszéd, lélekföltáró konfesszió, hogy egyszersmind makacs kérdezősködés, a néma léterők szakadatlan faggatása. Ezek a versek nem ölthetnek dialógusjelleget, hiszen a „névbe" éppúgy „beletörik a nyelv" *(A hitetlen imája),* mint ahogyan a név viselője (az abszolút erő, Isten) hallgatag, részvétlen, kivehetetlen marad. A „hitetlen" teremtmény, a „kimenős halálraítélt" *(Napfogyatkozás)* olyasféle büntetésként fogadja a halált, amely nem cselekvőleg elkövetett vétekért sújtja, hanem magáért a létezésért, sorsa megértéséért, a bekerülésért időbe és térbe, s ekképpen a korrelatív bűnfogalom közel kerül az egzisz-

tencialista bűnértelmezéshez: „e tudás bére életem / bűnhődnöm minden percemmel ezért kell / nem szenved a kő nem tud az időről / nem szenved a por nem tud a halálról'" *(Két töredék egy önéletrajzhoz).* A *Négy apokrif* távolító, kihelyező eszkatológiája tehát („ott időtlen kihallgatás / lámpasora vakít fölöttünk") egyedi vershelyzetekben valósul meg: a vallomás, bármennyire személyesnek, föltárulkozónak hat egy-egy pillanatra, igazából egybehangzóan vallatás, „kihallgatás" is, éspedig még inkább a teremtő, az isteni akaratra irányuló elszámoltatás, mint a végső ítéletre utaló teremtményi számadás értelmében.

Rákos Sándor sorsértelmezése tragikusnak bizonyul, de ezt a tragikumot nem a pátosz retorikai csatornáin közvetíti. Ellenkezőleg, újabb költészetére éppúgy jellemző a lefelé licitálás, a tompított állítás, a feszültségívek ironikus lazítása, ellenpontozása, mint jelentős, javarészt immár lezárult életművű nemzedéktársainak kései költészetére. Aki hitetlenül hisz, szerényebben kér: „hitetlenül nem feltámadásra / várok inkább csak kegyes halálra" – írja közvetlen fogalmisággal, a *Kis rést ha nyitnál* meg a *Pár fényes órát* beszédes című versekben pedig metaforák láncolatán át. A létpanasz pátosztalanítása kivehetően összefügg azzal az alapélménnyel, hogy a kifosztottság érzetében, tudatában másokkal is osztozik. *Rasz Samra torzó*inak fájdalmasan vádló, egy meghurcolt, elhallgattatott költőnemzedéket, közösséget elsirató „hosszúéneke" ez újabb kötetben csöndesebb szavú, jelzésszerűbb szonettben hangzik ki *(Túlélők).*

A kötet második felét alkotó négy ciklusban jut szóhoz az a játsziság, melyre már céloztunk. Rákos Sándor költészete mindig is hajlott a komor alaptermészetétől elütő lírai csínyekre, csúfolódásra, a „kancsalrímre", mint egyik cikluscíme jelzi. (Még a kötet sötétebb tónusú nyitóversében is találunk valódi kancsal rímet: üstömön – istenem.) A költő groteszk vénája a *Csörte* néhány versében a szerepjátszás gesztusa révén érvényesül: a maszkvállalás, az átképzeléses előadásmód példáival korábbi köteteiben is találkoztunk, gondoljunk a *Három Dosztojevszkijmaszk*ra a drámaibb regiszterben, a *Berda-liturgiák*ra a komikus, a tenyeres-talpas szerepviselkedés tartományaiban. Az új kötet figyelemre méltó hozadéka, hogy a fiktív monológok, az álarcviselő megnyilatkozások határozottan a történelemre utalnak. A magyar királyok és a clunyi apát urak többfejezetes levélváltásának fogcsikorgató nyelvi komikuma, az *Áton igazsága* című *Ekhnáton*-vers (a modern magyar költészet, melyben a hitújító fáraó oly fényes pályát futott be, mint mínálunk?), az ószövetségi textusra visszhangzó *A negyedik,* illetőleg *Az elragadtatásról* mind-mind a történelmi helyzetek és igazságok forgandóságát, pontosabban ezen igazságok helyzetfüggését példázzák. Ha úgy tetszik, nagy hatású „rendszerváltásokat" idéznek föl ezek a parafrázisszerű, nemegyszer parodista kedvű versek, s azt a keserű tanulságot nyújtják át, hogy a kollektív eszmék elsajátítása, hangoztatása, megszilárdulása sokszor az erőviszonyok pillanatnyi állásától függ.

Kevésbé nyílt rájátszásokkal is találkozhatunk a kötet lapjain. Rákos Sándor verssoraiban otthonosan bújik meg kedves költőinek egy-egy jellegzetes fordulata vagy egész stílusának reminiszcenciái: „[…] esztendőimet veszteg éltem / mindenkor minden elmaradt" – írja a *Túlélők*ben, s kinek ne jutna eszébe a *Visszatekintés*-vagy *Epilógus*-író Arany, akit egyébként egy másik vers *(„Szúnyogok és elefántok")* címében is idéz. Babits *Fekete ország*ának travesztiája a *Fehér ország;* a „törvényt ha szeg a pillanat bár / attól még nem dől össze naptár" mozaikríméről s utolsó három szaváról Kosztolányi juthat eszünkbe; a két versben is fölidézett Füst Milán hangját halljuk ki ilyen sorokból: „[…] bogár kínja taposó talp alatt / vonító kutyák kétségbeesése / halljad uram ez volt az életem" *(Elmenőben).* A kötet egészét különben is áthatja az archaizálás igénye, mondattani tekintetben főként az inverziók szokatlanul, kissé túlzottan is sűrű használatával: „a VERSET ma tartják kacatnak"; „hagytad reám csak világod fonákját"; „kell szállnom egyre pokolabbra". Úgyszintén erre a hagyománykötöttségre (és Rákos archaikus eredetű műfordításaira) emlékeztetnek a kifejezett mondattani párhuzamosságok:

… előttem bonthatatlan végtelenség
mögöttem bonthatatlan végtelenség

léttelen lélegzettelen
nem-élő voltam időtlen időkig
léttelen lélegzettelen
nem-élő leszek időtlen időkig

(Két töredék egy önéletrajzhoz, 2.)

Rákos Sándor klasszikus modernségének képhasználata és versmondattana érezhetően elüt a hozzá több vonatkozásban közel álló „újholdas" versvilágtól. Ez utóbbinak kihagyásos, elhallgatások tagolta formanyelvével szemben az ő mondatai mindig épen zárulnak össze, még merészen lefokozó vagy túlfeszítetten képzeltető metaforáit is javarészt kételeművé, szimmetrikussá teljesíti ki: „arasznyi merszek és rőfnyi félelmek" *(Örök ébredés);* „osztani az oszthatatlant, / fokozni a fokozhatatlant […] a létezésnek domborúját / s a nem-levésnek homorúját" *(A hitetlen imája).* A szövegformálás textúrájának ez a külső kidolgozottsága is arra a bensőséges hagyománytudatra és nyelvi biztonságérzésre utal, amely Rákos Sándor lírájának legfőbb fegyvere a „csörtében" vadul és vaktában támadó ellenféllel szemben.

- *Kortárs,* 37. évf., 1993/4, 99–101.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről,* Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 65–68.

R. KOCSIS RÓZSA (BP., 1929. ÁPR. 13. – BP., 1992. FEBR. 1.)

[1992–1993?]

Előfordul, hogy egy íróról vagy bármely alkotóról úgy emlékezünk meg legméltóbban, hogy pusztán ismertetjük munkásságát. Az efféle kényszermegoldás persze mindig felejtésre utal. Az irodalomtörténet-írásnak azon szorgos és eredményes művelői közé tartozott Kocsis Rózsa, akikről az utókor (ha ugyan e területen is van ilyen) hajlamos megfeledkezni, csupán azért, mert nem voltak eléggé eredetiek, mert nem teremtettek „iskolát". Tehát újra ismerkedjünk meg vele.

Kocsis Rózsa gimnáziumban tanított, majd az ELTE bölcsészkarán a 20. századi magyar irodalomtörténeti tanszék oktatója és kutatója volt. Érdeklődése két irányba vonta: az avantgárd dráma és színjátszás története, illetőleg Németh László munkássága felé. Már ez a két tárgykör is meglehetősen távol esik egymástól, de tájékozódásának sokrétűségét Dukai Takács Juditról írott könyve (1972) még meggyőzőbben bizonyítja.

A magyar avantgárd színi művészetének kutatását jórészt Kocsis Rózsa kezdeményezte. Ennek az addig úgyszólván rendszerezetlen történeti anyagnak jó néhány szakcikken kívül monográfiát is szentelt, *Igen és nem. A magyar avantgard színjáték története* címen (1973). Az egész jelenségkörön belül külön is tanulmányozta a baloldali drámaírói törekvéseket, valamint az expresszionizmus hatásait. A nyugatosoknak, illetőleg Kassák Lajosnak és Palasovszky Ödönnek ily nemű kísérleteiről franciául is értekezett, azon a nyelven, amelynek kultúrája legközelebb állt értelméhez és szívéhez. Más irányzatok drámatípusaival is foglalkozott: többek között Reményik Zsigmond színműveiről és Tamási Áron „játékairól" is írt tanulmányt. Nem idegenkedett a filológiai adatgyűjtéstől sem: egyik korai publikációjában Reichard Piroska hat ismeretlen versét bocsátotta nyilvánosság elé.[1]

A legfőbb minta azonban Németh László volt számára. Nem, nemcsak a kutatás, elemzés tárgya, hanem valóban erkölcsi példakép; ezért is adta róla szóló vaskos monográfiájának a szerény címet: *Minőségeszmény Németh László szépírói műveiben* (1982). Meglehet, ez a könyv arányaihoz képest nem szolgál elég eredeti szemponttal és gondolattal, de átfogó jellege és részletessége (valamennyi művet külön fejezet tárgyalja), valamint a szakirodalomból bőven merítő alapossága miatt ma is érdemes fellapozni.

Amit eddig leírtunk, tulajdonképpen elegendő is volna a megemlékezéshez. Csakhogy Kocsis Rózsáról nem olvasói tudják, tudták a legtöbbet, hanem azok, akik

[1] R. Kocsis Rózsa: Reichard Piroskáról. A költőnő ismeretlen versei, *Irodalomtörténet,* 50. évf., 1962/3–4, 410–414.

személyesen ismerték, kivált kollégái és hallgatói. Szakmai teljesítményéről – okkal – megoszlottak a vélemények, de hogy embernek ritka érték volt, abban mindenki egyetérthet, aki akár csak néhány szót is váltott vele. Tetőtől talpig, minden porcikájában tanár volt. Szerette a hallgatókat, s fáradhatatlanul szervezte a tanítás körüli tennivalókat; például egyetemi előkészítő tanfolyamokat indított el és irányított, amikor ez a kurzusfajta még nem öltött olyan nagyipari méreteket, mint manapság – noha otthonában is szükség volt áldozatkészségére, gondoskodására. Lényében érezni lehetett valami Égető Eszter-i hajlamot az otthonteremtésre: a tanszéki értekezleteket is családi eseményeknek tekintette, egy szakmai megbeszélésen is kész volt lelkesedni. Életében olykor bizony megmosolyogtuk ezt a nem mindig kellőképpen „disztingváló" rajongást: de magam ma már gyakran hiányolom azt az emberi és emberséges légkört, amelyet ő mindig készségesen megteremtett a vele beszélgetők számára. Ha a mostani, célra fogott szervezettséget, a gépiesített működés teljhatalmát érzem magam körül, eszembe jut Kocsis Rózsa, és az a szónoki kérdés is, hogy vajon a tudományos életben mindenkor a naprakész szaktudás és a hézagtalan fölszereltség-e a legfontosabb.

[Nincs adat megjelenésről.]

SZÁMVETÉS, SZATÍRA – DALBAN ELBESZÉLVE

[1993]

(Szécsi Margit: *A csillagos Golgota,* Helikon, 1993)

Szorongó várakozással vettem kezembe Szécsi Margit posztumusz kötetét. Vajon nem ártott-e az idő ezeknek a verseknek, nem érezhetjük-e azt, hogy egy másik világból, egy másik érából szólnak hozzánk? Nem, nem az utóbbi négy év történelmi földcsuszamlására gondolok, legalábbis nem közvetlen politikai értelemben. Hanem a már előtte is *eltelt* időre, mely annyira átrajzolta én és külvilág, polgár és nemzet, költő és közönség kapcsolatrendszerét; no meg alaposan össze is kuszálta azt az értékrendet (többek között), melyre életének társa, Nagy László és egyéb költő- meg művésztársai mellett Szécsi Margit is építette líráját: a közösség nevében föllépő, szószólói szerepben és illetékességtudattal indulatos, történelmi-társadalmi erőket mitizált, természeti gyűjtőfogalmakban megtestesítő és ütköztető költői magatartást. Ahol a „nagy virágvágó gép" emészti el az esztétikai és morális szépet (a kettő ugyanaz Szécsi Margit szemléletében), ahol *Cézár emeletei* épülnek, ahol

„Orfeum, bandérium vetkőzteti a lelket" – hogy ez utóbbi két motívummal már az új kötet közegébe lépjünk.

Ez a gyűjtemény, mely magán viseli a pályatárs és ízlésrokon Buda Ferenc szöveggondozó keze nyomát is, javarészt előzi az aggodalmainkat: Szécsi Margit a „képviseleti" elvű, a küldetéses tudatú, népi hangolású költők közül talán a legkomorabban és legbecsületesebben nézett szembe a kor- és ízlésfordulóval, -fordulókkal, melyek Nagy László halála és Juhász Ferenc önismétlő életműszakaszának kezdete óta kilendítették pályájáról ezt a korábban oly átütő erejű s hatású líratípust.

Szó sincs róla, hogy a költőnő feladná dacos értékőrzést, az „öntanúsító" kiállás, a példázatos sorsfelmutatás szerepét: „Ó életem, kit megáldott / a pünkösdi láng: / úgy zeng benned a nagy lélek / mint az ifjúság" – ezeket a sorokat még a korábbi, a „sírja előtt is vigyázzban álló" Szécsi Margit is írhatta volna. Ez a két sor azonban: „Tőled vagyok mindig veszendő: / poéta politikus", már újabb tapasztalatoktól keserű. S ugyanebből a versből *(Ikrek jegyében)* idézhetjük a következő, a kötet egészéből is sugárzó fölismerést: „Munkám: a csodák vázlata / Munkád: csak új hatalom / S tüzes fejem leáldozik / öldöklő vívmányaidon".

Szécsi Margit nem lett „poéta politikus", *A csillagos Golgota* legfőbb tárgyának éppen az a harc látszik, melyet a lázadó, jobbító, romlatlan, „új hitet" vállaló törekvések, küzdelmek intézményi kisajátítása, megmerevítése, visszájára fordítása ellen kell folytatni. Saját képére alkotott, sokféle színben villódzó jelképrendszerében a „zsákmány-lovagok", a Cézár emeleteibe búvt „vas-paranoia", a sorozópultok és Doberdó, a Bastille és a Vörös Szalon s végül a Magyar Gulag testesíti meg ezt az ellenséges, hatalmi szervezettséggel pusztító erőt, amellyel szemben csak Petőfi és „García", vagyis az örök költészet, az „igaz betyárok" korokon és határokon átnyúló, mégis kelet-európai és szabadságküzdelmes gyökérzetű hagyományai, hőstípusai mozgósíthatók. Hogy ez a történelmi panorámákkal és panoptikumokkal illusztrált értékbiztonság, az a tiszta pólusokat szembeállító folytonos antitézis-sor mennyire meggyőző, akár világképi, akár poétikai, stílustani értelemben, arról – engedtessék meg nekünk e balog fordulat: – megoszlik a véleményünk.

Mindenképpen megmozgat azonban a költő immár eldöntötten illúziótlan intelme: „A boldog isten ne adja / hogy mi e szívünkre-szegzett / Élesre-töltött mosolynak / egyszer balekja legyünk" (*Ünnepi dal*). Mert Szécsi Margit számvetése igenis politikai értelmű, csak éppen nem igazodik be a pártpolitika szűkös mozgásterébe: ezért nem sajátítható ki az ő költészete, miképpen élete nagy társáé sem. „Minden új hitből / máglya lett", „Mennyi ránktuszkolt eszme, mennyi / dögös csönd": fogalmazza meg újra a még számtalanszor átélendő kijózanodást, mely azonban hangnemét tekintve csöppet sem józanul higgadt. Ellenkezőleg: visszavágásokat, ellenvetéseket, mitikus arányú odamondogatást dob felszínre a beszéd örökösen nyughatatlan hullámzása, melyet a szatirikus indulat kavar még tajtékosabbra.

Sajátos műfaji képletet kever ki Szécsi Margit költői ihlete: alapformája rendületlenül, az utolsó versben is a dal, méghozzá refréneket sorjázó változatában, de a folklorisztikus indíttatású zsánert a gúny, a leleplezés fegyvereként forgatja, így lesz nem egy verse szatíra – dalban elbeszélve.

Szókészlete, frazeológiája változatlanul heteronóm késztetéseknek enged, fennköltet és tág terű fogalmak, tulajdonnevek vagány nyelvi, argóból vétetett, vulgáris szavakkal váltakoznak. Szécsi Margit hajlamos a negatív stilizációt a szószörnyetegekkel való szójátékig fokozni: „Disznóólnáció"-ról olvasunk, s mélyebb értelmű egybecsengéssel: „Ez az eleve nem levés / Az eleve elrendelkezés."

A kötet legérdekesebb versei között találjuk az Aiász-mítoszt fölvillantó *Görög halál*t meg a *Trójai friss* című, ugyancsak szatirikus indulót. „Váljunk trósszá, göröggé: / nekik vívtunk örökké", csendül ki Szécsi Margit játékba bujtatott keserűsége.

• *Könyvvilág,* 38. évf., 1993. április 1., 11.

BÖLCSÉSZJEGYZET

[1993]

Ha nem gyanakodnék már annyira, hogy a szóhasználat szenvedélyemmé vált, azt mondanám: kegyelmi időszak az egyetemista évek ideje. Olyannyira el akartam kerülni e szellemi szót: kegyelmi, hogy máris túl vagyok rajta; az embert a kényszercselekvései úgyis megtalálják. Csupán az volt a bajom a jelzővel, hogy kissé túlteng mostanában, s hogy valóban *nagyot* mond; meg kellene hagynunk tehát ebben az állapotában, és éppen ezért nem élni vele. No de az úgynevezett tárgyra térve, szűkebben az ideáltipikus egyetemista lény (lány) olvasási szokásairól szeretnék beszélni, még szűkebben a jó egyetemistáéiról. (Nem tehetek róla, ez így van szabályosan toldalékolva.) A „jó" jelzőt itt meg kell hagyni bölcsen semmitmondónak, s nem ajánlatos tartalmasabb szóval fölcserélni: nem szorgalomra, még csak nem is tehetségre gondolok, hanem szokásra, életformára. Még inkább a *kíváncsiságra*.

Van ebben a mindenevő, sőt -habzsoló, témák és művek és nyelvek és módszerek között cikázó mozgásviharban valami hihetetlenül irigylésre méltó, de megbújik benne valami könnyesen megmosolyogni való is. Ugyan mikor adatott meg korábban, s mikor jő el újra fölfedezésvágynak és kincstalálásnak ez a szakadatlan, pergő sorozata, kutakodásnak és rátalálásnak ez a megbízható, egymást gerjesztő, vagyis önnemző váltóláza? Ma, illetve ma délelőtt még végzetdráma, délután már álmos és boldogító nagyregény, holnap ebédre az egyik irányzat, uzsonnára a másik stílus,

vacsorára a harmadik költő. Mert az egyetemista széllel él és levegővel (pneuma); ezzel persze nem akarom *kisebbíteni* ösztöndíjukat. Sohasem tölti ki többé az irodalom, a szellemtudományok ennyire az életet, csordultig és azon is túl, magányos és közös odüsszeába ragadva el az ifjú figyelmet.

Csak éppen… szóval, mivel savanyú a szőlő, legalábbis minden képletes szőlőre rá lehet bizonyítani, hogy savanyú, ez a versenyfutás mégis megmosolyogtat, kopottas arcomra bánatosan fennkölt mosolyt csal, mert látom – látni vélem – bizonyos fokú, nos igen, súlytalanságát. A test kész, a lélek erőtlen? E hamvas, kedves, sürgő-forgó ifjúi testek között járhatva (főképp, örömteli közeg, leányi testek között) eltűnődöm: vajon ennyi ülepszik le bennük az imént olvasott Arany-versből, a nemrég magunkhoz vett freudi műszóból, az abban megismert vallásfenomenológiai elméletből? Hová tudnak ülepedni mindeme tudományok, fölismerések? Azt hiszem, még túl sok helyük van rá, a bő tér zavarával küszködnek. S küzdenek e romlatlan elmék és lelkek is, hiszen túl sok a benyomás, túl gyorsan váltják is egymást, a tanár és hőse, avagy tudománya pillanatok alatt szakad le rájuk roskasztó terhével, majd találtatik megdöbbentően könnyűnek, az egyik legnagyobbat szemvillanás alatt kiszorítja a másik legmágikusabb, a harmadik legmegvilágosodottabb, a negyedik legklasszikusabb, végül az ötödik legposztmodernebb. Ám még az itt sugallt időrend is tévedés, minthogy valamiképp minden egy időben zajlik, tülekedik a jelenbe, életkoraink és -helyzeteink egyike sem ennyire misztikus talán. Itt kérdhetem „bölcs skolasztikánkat", hogy végül is egy tű fokán hány angyal férhet el. Valószínűleg akárhány, nincsen számfeletti angyal. S az ember megrendítően befolyásolható. Emlékszem, az én „boldogult úrfi-diákkoromban", az előkelőén fásult csoportba az egyik jóvágású, dandy viseletű fiú Ady-kötetet hozott, mint aki baglyot visz Athénba, mivelhogy Adyt akkor bőséggel nyújtották nekünk, jó néhány kiadás forgott közkézen. Az ő Adyja mégis egy csapásra kultikus tárgy lett, mert szavai szerint előző este (vigilia) fölfedezte magának. Emésztően irigyeltük, mindenki szert akart tenni az ő Adyjára. Szóval az olvasmány összemosódik olvasójával. S ha megnyerő arcú csoport- és nemzedéktársunk fölébresztheti kedvünket valamely agyonértelmezett, kötelezővé szárított nagyklasszikus vagy félmodern iránt, mennyivel inkább lángra kap akkor kíváncsiságunk – azaz most már megint az *övék* –, ha igazi tekintélyhordozó személy, mesterszabású tanár ajánl valamit. Az ilyen lobogásokból sistergő erejű találkozások születnek, rögtönös és örvényhatású el- és megmerülések, megmerítkezések, hetente megújuló anabaptizmus. Ilyenkor azonban vajmi kevéssé mérhető ki a mű és a közvetítő aránya, részesedése a neofita élményben. Az esztétikatanár szakálla elvegyül Wittgenstein hajával, Flaubert szenvtelenségén áttűz a deresedő romanistakutató apaimágója. Mert az igazi, a kíváncsi bölcsészhölgy mélyen és üdvösen szerelemre is vágyik, azt kívánja, hogy tudományos témája egy kedvelt, meggyőző arcon tükröződjék vissza.

S mindeközben: a nagy művek egy gyászmenet monotóniájával várnak a majdani befogadó nyugalmára. A semlegesebb, a hűvösebb, öregebb figyelemre. Tapasztalatra, hogy térbe költözhessenek. Sajnos, még nem jött el az idejük, vonulnak is tovább, ha e tündéri, rebbenékeny szemekbe és testekre néznek. A diáknak még nincs ideje unatkozni, kedve még kevésbé, pedig, mint Pilinszky oly igen sulykolva mondogatta, a nagy művek unalmasak is. De találtam ám éppen Flaubert-től is egy idevágó gondolatot. Egyik levelében írja: „A remekművek buták; ábrázatuk egykedvű, mint maguké a természeti lényeké, mint a nagyvadaké meg a hegységeké." Mikor tehát örömmel és felüdülve egyik-másik bájos egyetemi leányarcra nézek, vérem megpezsdül, hevesen magyarázok, de érzem: még reménytelen szót értenünk. Még túlságosan okos és fogékony.

• *Magyar Napló,* 5. évf., 1993. április 30., 20.

A TALÁLKOZÁS LÉNYEGISÉGE

Takács Zsuzsa verseiről

[1993]

(*Viszonyok könnye,* Jelenkor, 1992)

Takács Zsuzsa versei nem sziporkázó hatásokkal és nem pillanatnyi érdekességekkel lepik meg az olvasót. Nem kényeztetik el a bizalmas magánbeszéd, a kitárulkozó érzelemközlés bensőségével sem. És mégis: költészete teli van meglepetésekkel. Csak éppen lírájának egyénisége, látásmódjának eredetisége, mondhatni, nem egyszerre tárul föl, hanem elmélyült és türelmes, lehetőleg huzamos ideig tartó versolvasás során. Nemhiába rendezte szerves egészet alkotó, önértelmező ciklusokba verseit legutóbbi kötetében, a *Viszonyok könnyé*ben. Ezek a darabok, de korábbi lírája is, egyfajta költői fejlődésregényt idéznek föl, melyekben személyes életre valló helyzetek, motívumok felelnek egymásnak, vonatkoznak egymásra. Mégpedig nem is nagyszabású, eleve jelentékeny élmények és események adják versei tematikus anyagát, hanem mindennapi esetleges *megtörténések*, társaslélektani szakszóval élve: interakciók, vagyis ember és embertárs kölcsönös, mélyen személyes, mégis nagyrészt önkéntelen és tudattalan találkozásai és többnyire szótlan közlései. Szülő és gyermek, nő és szerelmi társ, ápoló és beteg találkozásaira visszhangzanak Takács Zsuzsa versei, javarészt megadva ezen együttlétek tér- és időbeli koordinátáit is. Csak úgy találomra idézzük egyik verscímét: *Cukrászda a Böszörményi úton*, s egy későbbi versindítását „A színházcsarnok nézői

között / ott voltunk mind, de nem tudom, / milyen darabot adtak […] Éreztem, hogy *néznek*." Puritán lejegyzések ezek, föltárulkozó és beavató pátosz nélkül; az élményanyag is gyakran oly prózai, oly stilizálatlan, a nyelvezet annyira dísztelen és élőbeszédszerű, hogy olyan benyomásunk támad, mintha naplót olvasnánk.

Itt, ezen a ponton érnek azonban a meglepetések: a látszólag majdhogynem epikusan részletező folyamatot lírai jelzések tagolják, összpontosító, jelentőségadó hangsúlyok cövekelik ki helyét a tartalmatlanul áradó időben. A fenti idézetben például a „néznek" igére (s az egész kijelentésre) eső váratlan nyomaték hívhatta föl a figyelmet; általánosabb érvényű, egyszersmind talányosabb mélyszerkezetük van a lineáris elmondásként ható verseknek is. Ha elolvassuk, teszem, az *Esély, omló partok* című költeményt, egy találkozás előtörténetét és létrejöttét követhetjük nyomon, miközben figyelmünket hol az apró-cseprő, mégis, a személyes életvitel rendjében *rituálisnak* bizonyuló készületek kötik le, hol az ezekhez fűzött önmegfigyelő és jórészt ironikus kommentárok, reflexiók: „Huszonhét év után fölhívott újra. […] Napok óta érzéketlen voltam, / bár nem tudtam, hogy itt van, mégis miatta. / Tűnődtem a könyveim fölött, vagy a beszélgetések / szótlan résztvevőjeként adandó alkalommal kimentem / a derengő konyhákba, a magányos fürdőszobákba". Minden közlés konkrétnak, pusztán tényszerűnek látszik, alig figyelünk föl egy jelentőségteljes mondatra, melyet mintegy mellékesen ír le a költő: „Azt kívántam, hogy most az egyszer, / az érte kiállott kínokért cserébe, érezze: halott." Akkor rémlik föl szövegemlékezetünkben e kitétel, midőn a kései találkozás (és a vers) záróakkordjaként ehhez az irreális kijelentéshez érünk: „Körénk gyűltek a kezüket tördelő idegenek, ráhajoltam a halottra. Ő az." Milyen jellemző Takács Zsuzsa versalakító módszerére, hogy sem az előreutalást, sem a végkifejletet nem hangsúlyozza túl. Sőt inkább elrejti. Egyáltalán nem igyekszik kiragadni, kiemelni a tények tolongásából a fontos, a végleges, az összefoglalóan-lekerekítően jelentéshordozó pillanatokat, fölismeréseket. Verseinek olykor kanyargó, látszólag szeszélyes kerülőkkel tarkított vándorútján igazából minden fontos, mert minden túlmutat önmagán.

Ez nem annyit jelent, hogy a költőnő „nyitott művet" ír, hogy mindent ránk bíz. Nagyon is tisztában van költő mivoltával, esztétikai felelősségével. Nemcsak a közvetlenül ars poetica-ízű sorokra gondolok itt, mint az *Emlékezés-gyakorlat* zárlatára: „És elcsodálkozol, hogy engem / kezdettől ez a szomjúság gyötört, / és ezért írtam itt minden verset" vagy a *Sötét és ragyogás* utolsó soraira: „csak legbelül tart a ragyogás, itt vaksötét van. Ebben a sötétben írok", vagy éppen egy újabb vers esztétikai fohászára: „Add vissza a rímet, Istenem / és nem lesz senki szabadabb, mint én!" Ezekre a diszkrét hivatásjelzésekre is mélyen jellemző, hogy viszonyformában, dialogikus helyzetben szólalnak meg, úgyszólván egy kommunikációs folyamat tartozékaként. Semmi programos kiállás, tüntető kinyilatkoztatás. A költői megformáltság, egyfajta rejtettebb műgond mégis folytonosan őrködik a leghétköznapibb színezetű leírásokon is. Ez a formáló szándék munkál például a versszerkezet hangsúlyos indításá-

ban és fordulatot vagy szintváltást jelző befejezésében. Pregnáns felütéssel kezdi *A sötétség utasa* című verset: „Hát eljöttél értem? Mostantól velem vagy? / Nézd végig árvaságom helyeit!" S nem kevésbé elhatároló, mégis távlatot sugalló a lezárás: „Hogyan teszed most jóvá, aki vagy, / hogy árvaságom helye volt a Föld." A kezdeti többes, illetve a végső egyes szám úgyszintén jelentést sugall, egységbe foglal.

Mi is ennek a „szomjúságból" fakadó, „vaksötétből" a fényre igyekvő költészetnek a célja, tétje, funkciója? Legközvetlenebbül az érthetetlen és érinthetetlen lelki folyamatok és érzelmi kettősségek, bonyodalmak tisztázása, tudatosítása. Mi van egy gesztus, egy vágy, egy várakozás, egy szerelmi öröm, egy anyai aggodalom, egy villamosbeli ülőhelyátadás mögött? (Emlékezzünk: mindez *egyenrangú*.) Vajon nem a szó szerinti és szó szerint is leírt tény ellentéte-e, vagy legalábbis kusza összeszövődése egyéb, olykor igen heterogén életvonatkozásokkal, indulatáttételekkel? *Az éjszakai hívás* című versében a „másik" ember, a társ, az ismerős lényéhez nem illő, eleddig ismeretlen kiszolgáltatottság, magamegadás indítja el a gondolatok, azaz inkább a kérdések sorát s a választ: „Éjszakai lényünk ölt idegen testet / […] és önmagával beszélget az őrült hangzavarban." Takács Zsuzsa az olyan élmények költője, melyekben egy megállapodott ismeret, egy egyértelmű viszonyulás, egy elhatározott készülődés hirtelen, átmenet nélkül meginog, ellentétébe fordul, föltárja takart, titkolt mélyvilágát. Azaz inkább mindezt a költő műveli: az ő beavatkozása nem több és nem kevesebb, mint hogy tudatossá teszi a csak pillanatig látható, de elementáris *lényeget*. Reflexív hajlamú, intellektualizált líra ez, s ennyiben rokona a szintén hetvenes években induló Petri György vagy a nyolcvanasokban föllépő Várady Szabolcs, Rakovszky Zsuzsa, Ferencz Győző értelmező, ironizáló, távolságtartó költői attitűdjének. Takács Zsuzsát az különbözteti meg az említett költőktől. hogy iróniája sohasem kezdi ki az írás, a versalkotás, végső fokon a nyelv épségét és értelmét, s nem csökkenti le a versélmény értelmi hőfokát sem: gondolati fegyelme éppen hogy az eleven találkozások és fölismerések feszültségét fokozza „fehér izzásig", hogy egyik méltatóját idézzük. S teszi mindezt, tegyük hozzá, viszonylag kevés láttató, fölcsigázó, vizionáló képpel, metaforával, mert a vers-beszéd mérsékelt égövi éghajlatával is éreztetni tudja sarkvidék és egyenlítő szüntelen közelségét.

Alkotásmódjának állandó jellemzője a műveltségtartalmak, irodalmi hagyományok bevonása a vers terébe. Szövegközöttiségnek nevezi a modern irodalomtudomány a születő mű azon pozícióját, hogy nyíltan vagy rejtetten már létező szövegekre utal, hivatkozik. Ez az eljárás helyezi sajátos fénytörésbe *Szélei nádligeteknek* című versét is, azaz e vers megrendítő alapmotívumát, az idős, beteg édesanyánál tett kórházi látogatást. Ezt a verset végeredményben ketten írják: közvetlenül Takács Zsuzsa, közvetve Vajda János, pontosabban Vajda szépséges idillje, a *Nádas tavon* című vers. A beszélő, a versalany egymásra vetít, egymásba játszat két helyzetet, két jelenetet (jegyezzük meg futólag, hogy a köznapi okoskodás e helyzeteket éppen hogy ellentétesnek láthatja), a „másfél óra" napi időtlenségét s a tavon való önfeledt lebe-

gést. A szűkös, nyomasztó tapasztalat merőben más dimenziót kap ettől az együttműködésről: az érzelmi átadottság misztikumává lényegül át. Efféle ráutalásokkal találkozhatunk a régebbi *Szerelmes ének*ben (Szapphó Ady-féle magyar változatára), az 1990-es *Átrendezés*ben (a *Gondolatok a könyvtárban* törmelékeivel). Akad olyan verse, mely majdnem novellaszerűen épít egy művész életrajzára: a remekbe szabott *Kalbeck a kertben* az idős Brahmsot jeleníti meg; s micsoda hitellel! Hozzátehetjük: egyfajta Arany János-i „epikai hitellel", hiszen Brahms csakugyan rajongott Clara Schumannért, s csakugyan májrákban halt meg. Ezek az adatok persze csak esetleges számjegyei egy bonyolult sorsképletnek. Hasonló módszerekkel szerkeszti meg valódi novelláját, *A kammerni kastélypark*ot is (1992), amelyben figyelemreméltóan él az intarziás elbeszélésmóddal: a cím egy festmény címe, melynek leírása az elbeszélésfolyamatba ékelődik, s a főhősnő vágyainak megtestesüléseként értelmezi magát a történetet.

Olykor nem is könnyű végére járni ezeknek az utalásoknak. Az újabban közreadott *Tárgyak könnye* című cikluson a vergiliusi „sunt lacrirnae rerum" visszfénye is játszik, nemkülönben a *Viszonyok könnye* kötetcímén. Ez utóbbi gyűjtemény „hatvan versének" szabálytalan tercinái egyébként nem csupán e líratörténeti vonatkoztatás erősödéséről, hanem a költő erősebb tömörítő igényéről is vallanak. Közvetlen érzés, illetve elvonatkoztató, távlatba helyező számvetés között még rövidebb az út, még kevesebb a kötőanyag, mint korábbi verseiben.

S még inkább megkülönböztető sajátja Takács Zsuzsának rokon szemléletű pályatársai között is a transzcendenciaigény, a tárgyát kereső vágy abszolút lényt teremtő, az abszolút lényre ráismerő ereje. Az a már-már otthonos érzet, hogy *Figyelő szem* (ez vers- és cikluscím is) szegeződik reá. Egy gyöngéd, bizalmas megszólításban ugyan a banálissá lefokozott metafizikai hiánytudat is megfogalmazódik: „Ha tudnám, itt vagy, ha tudnám / itt vagy és följegyzed a történetemet, / kimennék én is teremtményeiddel / játszani a napra. / De hagytál egy cédulát itt, / amikor beléptem, láttam, / *elmentem innen*, és aláírtad: *Isten*." *(Sötét és ragyogás)* Mi más ez a tétova magárahagyottság, mint a nagy misztikus költők keresésre indító élménye? Nem véletlen, hogy ez az „intellektuális" költő éppen Keresztes Szent János vágytól izzó lírai életművét fordította le, a spanyol misztikusét, aki bensőséges istenélményéhez tudós kommentárokat társít (például az „elrejtőzködő Isten" izajási – tegyük hozzá: Pascalra is előremutató – fogalmát, azét az Istenét tehát, aki „elment innen", tevő-vevő lényünk közeléből). Takács Zsuzsa istenélménye persze nem hivatkozik teológiai rendszerre. Kissé leegyszerűsítve azt mondanám, hogy a szeretet emelkedő lépcsőfokain közeledik a megváltó jelenléthez. „Csak gyenge szál volt, játszottam vele, / de késsé hízott a szeretet, / egyensúlyoztam egy kötélen mereven, / suttogtam, szeretlek titeket, / de kértétek, adjam meg magamat." *(Fény gyulladt)* S egy *sorsdöntően* egyes szám második személyű magánbeszédben: „Veled vesz hát vissza a szerelem? […] Miért nem időben szóltál, / hogy *egyetlen* szerelem minden." Van tehát a versekben

villódzó, széttartó érzéseknek összefüggést teremtő közös nevezőjük, egységes erőterük, határozott súlypontjuk, s ez az a környörülettől áthatott szeretet, mely nem egybemossa, hanem éppen hogy szélső lényegükben láttatja mindenkori érzéseinket.

Viszonyokat s e viszonyok könnyét vonja fénybe tehát ez a költészet, azokat az örömöket és szenvedéseket, melyeket társas kapcsolatainkban, szerelemben, szülő-gyermek kapcsolatban, barátságban rovunk ki egymásra. Figyelmesebb olvasás azonban rávezet, hogy még e lényegi tárgykör sem a leglényegesebb, a legmélyebb rétege Takács Zsuzsa költészetének. „Minden csak jelkép", írta Goethe, s ez a még messzebbre, még magasabbra utaló példázatosság ezt a lírát különös háttérsugárzás elébe helyezi. Végső soron minden esetleges csalódás, öröm, fölismerés, elfordulás, visszatalálás, magunkra maradás és eggyéolvadás, minden keserves kétely és kiábrándulás is *én és te* kikerülhetetlen és kielemezhetetlen, egyetemes kapcsolatára utal, s ennek lényegébe emelkedik.

• *Vigilia*, 58. évf., 1993/5, 375–378.

BEFEJEZETLENSÉG ÉS BIZONYOSSÁG

[1993]

(Vasadi Péter: *Mindenki aranyat sejt*, Jelenkor, 1993)

Vasadi Péter költészete, ez az olyannyira megszólító erejű és hajlamú, mégis bonyolult, áttételes jelzésrendszereket teremtő líra, kezdettől két végpont között tájékozódik. Az élet, a biológiai és spirituális teljességben felfogott élet csillapíthatatlan, célját soha el nem érő transzcendenciavágya az egyik, a szentség, a megváltás, az eszkatalógiai távlat bizonyossága a másik. Az egyik, a feszültségteremtő indulat pólusa, nyugtalanságot, vibrálást, megtört, szaggatott befejezetlenséget sugároz ki a versbeszédre; a másik szigorú, meghatározott értékválasztásokkal, megérlelt és megszenvedett ítéletmondatokkal tagolja a szöveget. Nem könnyű olvasmány ez a líra, mint ahogyan mindig is súlya van az igazságnak, a felelős művészi szónak.

Legújabb, ez idén megjelent kötetében Vasadi versírása nemcsak méltónak mutatkozik eddigi életművéhez, hanem még sűrűbb, még telítettebb nyelven szólal is meg, s még eredetibb jelképrendszert teremt, mint eddig. Egyes alkotók tekintélyes életművel a hátuk mögött, gyakran már csak önmagukat ismétlik. Vasadi folyvást forrongó, teremtő képzelete, fölfedező szenvedélye nem ismer elkényelmesedést.

Számára a vers (a műalkotás) a világ modellje, létrejötte a teremtés világeseménye. Bár nagyon is megmunkálja versét, s nem híve a szószólói, közösségelvű megszóla-

lásnak, azért a költészet a szemében minden, csak nem egyedi, véletlenszerű esemény: „A vers anyaga (magától) fölpúposodik", s „vers írja meg a verset" *(Műveltetés).* S miként kötetének legmerészebb, legnyitottabb szerkesztésű verseinek, a *Magánbeszéd*-sorozatnak ötödik darabjában írja: „egyetlen könyv íródik a világban: címe IDŐ…" Az írás egyetemes, szükségszerű történés tehát, amelynek éppen csak pillanatnyi, de kiválasztott, elhívott eszközlője a költő.

Lehetett volna rövidebben számba venni, mennyi eszméltető, lelki és szellemi fölismerésre indító motívuma van a *Mindenki aranyat sejt* gyűjteménynek. Említsük meg a mindennapiságában oly ünnepivé váló személyes szeretet vallomásait *(Kalokagathia),* a magát „elvnek" kikiáltó „erőszak", a falásba és gazdagodásba fúlt vegetáló létezés keserű leleplezéseit *(Röptetni kéne, Animusz),* s a megváltó szenvedés, a törvénykező ínség verseit, a már említett *Magánbeszédek*et. Ezekben szólal meg legnyomatékosabban a világ, a történelem törvénye, de nem eszmehirdető fölénnyel, oktatói hanghordozással, hanem a szenvedélyes megszólítás személyes nyelvén: „egyetlen éj van a világban: a hiányod. […] egyetlen szó: a neved." A vers, a (szöveg) azonban megtörik, lezáratlanul hangzik ki, mert Vasadi lírája a várakozás „magánbeszéde", nem a teljesedésé – amiként minden jelentős költészet.

• *Új Ember,* 49 évf., 1993. október 31., 7.

HÍRADÁS ÉS MEGTESTESÜLÉS

[1993]

(Schein Gábor: *Cave canem,* Kráter, 1993)

Nem könnyű ma komolyan írni verset. Mit is értek komolyságon? Elnagyoltan, hozzávetőlegesen: a köznyelvi használatú szavak konok, alázatos megtisztítását a járulékos asszociációk tömegéről való lemondást, a vállalt és versbe fogalmazott párhuzamok, összefüggések, megfelelések szűk mederbe kényszerítését, melytől létük csodálatosképpen csak levegősebbé válik: magyarán a szigorú konstrukciót, mely oly kevéssé népszerű manapság, de- előképző nélkül. Mi jellemzi ennek a modellnek az ellenpólusát? A pillanatonként új irányba térő, rögtönzésszerű, aleatorikus vers- vagy inkább versszövegírás, melyet a szavak hangzási, morfológiai és szintaktikai hajlamai és szeszélyei diktálnak, sok-sok gunyoros ötlettel, sűrű rájátszásokkal, vállalt és akart inkoherenciával. Ez az utóbbi típus – ha ugyan kinevezhető annak – egyáltalán nem csak divatjelenség, kedvelői vitathatatlan mesterekre, életművekre és egyes darabokra hivatkozhatnak. Mégis, miért tagadnám,

hogy a szövegversek olvasása közben, melyek nagyszámú, de jó néhányszor csak percig tartó meglepetést nyújtanak, megkönnyebbülök attól a súlytól, amelyet Schein Gábor minden, majdnem minden verse helyez vállamra.

Töményen, szűkszavúan fogalmaz ez a latin című második kötet. A költő (hagyjuk az életkori jelzőket) ebben a koncentráltságban hűen folytatja első gyűjteménye dikcióját. Jól észrevehető azonban, hogy szintén kiemelkedő mesterekre visszanéző poétikáját, a „kevéssel sokat mondás" kifejezőeszközeit immár sajátabbra faragta. A *Cave canem* kötet egészében Schein Gábor hangján szól.

A versek külön-külön értékét és együttes, ciklus-, illetve kötetképző kölcsönös megfeleléseiknek meggyőző erejét bizonyítja számomra, hogy kudarcot vallanék kedvenc leíró stratégiámmal: azzal, hogy előbb a versforma és a versformálás szabályszerűségeit rajzoljam körül, majd egy könnyed, keresetten észrevétlen mozdulattal a költő világérzékelésére, sorsértelmezésére emeljem pillantásomat s a recenzió szemmagasságát. Pedig vannak a *Cave canem* verseinek is kiugró konstrukciós eljárásai. Például az antik strófaszerkezetek nyomatékos jelenléte: a negyvenhat versből tizenegy – a kötetnek csaknem negyede – alkaioszi vagy szapphói szerkezetet használ, vagy a félsorok szétszakítása, vízszintesen és függőlegesen is olvasható kettős szövegek képzése *(Hajónapló, Merülés).* Vagy a művelődéstörténeti jelképekre épülő címadás, vagy a zárósorok gyakori, szentenciózus tömörsége, amely azonban éppen nem összefoglalni, inkább kinyitni, sőt másfelé téríteni hivatott a vers egészleges jelentését. Csak hát mindezek az eszközök és termékeny formamotívumok pontosan ugyanazt mondják, amit a versek jelentő, megnevező motivikája. Különösen azért, mert ennek meghatározó eleme a szó. A szó mint a költészet kezdő- és végpontja, első és utolsó esélye, a szó, amely végül is, egyszerre triviálisan és spirituálisan „beszélgetés": erre vágyik a költő megszólaltatta Hölderlin is. Schein Gábor azonban nem a nyelvi rendszerbe zárt és zárkózó, a mindenfajta jelölő funkciótól eloldott, öntükröző szó (beszéd) fogalmazója. Megfigyelhetjük, hogy szövegeinek szabad szemmel látható részese vagy eredménye lesz: „s a szó elejti lombját", mondja egy kölcsönös megismerésről *(Párbaj),* „s a Nap / szót áraszt / a Napra" *(Árnyék vet…),* s még az ablakpárkányon duzzadó esőcseppbe is jelentést, nyelvi szándékot ért bele a szemlélő: „Ott kívül a víz, belül / a szó." *(Esik)* Minden illetéktelen pátosztól mentesen szólítja meg a költő a földrajzi, lélektani és szellemi környezet (környezetek) jelenségeit, s szavakat kap válaszul, de egyszersmind örökös megszólított ő is, engedni kénytelen a tárgyak és tények néma kérdéseinek. A szó mindenekelőtt a jelenlét záloga Schein Gábor számára, mégpedig az időbeliben és tapasztalatiban való megjelenés értelmében, a verbumnak mint végső híradásnak és megtestesülésnek szüntelen képességével.

Vannak olyan versek is a kötetben, amelyek a hiányállapot, a folytonos tévesztés perspektívájából nyílnak rá a szóra, mint például a *Csúszós kőpadon*, ízlésem és becslésem szerint a kötet egyik legkiválóbb darabja. Olyan képi összefüggésrend valósul

meg itt a kő és a vízi élet metaforikájában, mely tárgyiasítja a szó, a beszéd, a megnyilatkozás fogalmi előterét, s egyúttal a hiteles beszéd keresésének és elvesztésének dinamikus folyamatává dramatizálja azt. Valami hasonló történik a figyelemreméltó *Hölderlin*ben, e szintén alkaiosziban írott töredéknyi drámai monológban.

A *Cave canem* verseinek hangsúlyozott beszédszerűsége ellenére is az erősen tárgyiasító, a versalanytól elvonatkoztató, a világban időfölötti szerkezetet és jelentésrendet kutató líratípus eszményeit követi. Innen a kötet meglehetősen következetes motivikája: a „szó" mellett a „kő" különféle alakváltozatai bukkannak föl újra meg újra, ugyancsak a jelenlét (valamint a hagyomány és a hovatartozás) tárgyi jeleiként, s a merülés és a fölemelkedés akciószerű gesztikus jelképei. Ez utóbbiakat tematizálja az első helyen álló s értékben is elsőrendű darab, *A fiú merülése,* a kötet kép-, helyzet- és konfliktusanyagának intonáló, előzetes sűrítménye. A vallomástevő itt már eleve harmadik személlyé tárgyiasul, s a „valaki" meghatározatlanságába veszik bele – veszne, ha a transzcendens sugallatú mozdulatok pontos fizikája, illetőleg bizonyos bibliai vonatkozások nem figyelmeztetnének arra, hogy éppen a határozatlan névmás viselője lehet a legvalóságosabb, legmeghatározottabb személy.

Mert az emlegetett tárgyi elemek mind szakrális motívumok is – jelentéshorizontjukat ebbe a dimenzióba tágítják a bibliai hely- és személynevek utalásai, a kút, a víz, a kőtábla hangsúlyos, jelentésadó említései. A Lótot, Izsákot, Boázt megidéző versekben semmiféle illusztratív szándék sincsen: tömény sorsmetaforákként jelennek meg, körülöttük drámai, hézagos, szaggatott tér nyílik: „A málló rögöket benövő / ritka lomb, fű / a megcsúszó földdarabok / nem jutnak el szemedig […] Épp oly messze került tőled / a föld, amilyen messze / az ég, sietős áramaikkal, / melyek nem fognak körükbe, / s belül megszólíthatatlan / lényeket hagynak tanyázni." *(Izsák)* E szövegrész talányosan természeti elvontságának, ellentétes szférákat szembesítő drámai sugalmának kétségtelen eredetiségét valamelyest gyengíti a zárósorok áthatható *Szálkák*- és *Végkifejlet*-légköre, az áldozati oltárral, a báránnyal, a vékony üveglap szilánkokra törésével. Annál biztatóbb, hogy a (kései) Pilinszky oly természetes hatása ebben a kötetben már csakugyan a költő sajátjává lényegült, helyet adott más ösztönzéseknek is, s ennyire szövegszerűen immár csak foltokban van jelen.

Az Izsák-versben csak fölsejlik, másutt a fókuszba kerül a személyes, a családi kapcsolatok rendszere. Ebből a szövedékből az ősökhöz fűződő szoros, de ambivalens értékhangsúlyokkal terhelt érzések férkőznek legközelebb a gyűjtemény lelki, gondolati tengelyéhez. A *Birkózók* statikusra merevített drámájának végén a beszélő így összegez: „az egyik férfi már idős, a másik / a fia lehetne." *A liget délben* című vers pedig a megszólítás (és az első személy) közvetlenségét is vállalja erőteljes indításával: „Ismertek-e megbocsátást, ti / iszonyú árnyak, apák, akik / nem volnátok nélkülem?" A fiú küzdelme is ez a kötet, küzdelme apákkal, a múltból a jelenbe mindig átérő és átlépő tekintélyekkel. Ezek a szigorú és megállapodott ősök azonban egyrészt a gyermekkor intimvilágát is megtestesítik *(Órásműhely),* másrészt maguk

is jelzői, jelzései a kötet még átfogóbb problematikájának, a hovatartozás, a hagyományvállalás szüntelen konfliktusának. Schein Gábor, ahogyan helyszín- és korszakidéző verseiben tartózkodik az egyértelmű, a hűségnyilatkozat-ízű választásoktól, meghagyja a dilemmák személyiségteremtő kettősségét. Az *Ein Karim*ban így szól: „Itt kellene élnem." Majd: „Nem / jutok vissza magamhoz." A hagyományviszony, a hovatartozástudat antinómiáit jelenetezik itáliai versei, a *Romanus* és a *Cave canem*. Az elsőben a kívülállás feloldhatatlannak bizonyul, a másodikban fölvillan az együttes lét, a sorsazonosulás esélye.

A kapcsolatok interszubjektív, kétszemélyes történeteibe is bevezet néhány vers, például az *Egy történet kezdete,* a *Négykezes*, az *Üzemzavar*. Az utóbbi tetszett a legjobban. Úgy vélem azonban, hogy a költőnek ezek a beszédnyelvre hangszerelt, konverzációs stílusú darabjai egyelőre még nem szólnak annyira sajátszerűen, kiérlelten, mint a tágabb körbe tekintő vagy éppen önvizsgáló versek. Nem hallgathatom el róluk szólva azt a vajmi kevéssé indokolható berzenkedésemet sem, amellyel a görögös szakaszformák beszédmenetű föllazítását fogadom. Vagyis azt a jelenséget, hogy nemcsak szintagma, hanem szó is kettéválik a sorvégen, hogy néhányszor csak egyetlen leszakadt magánhangzó kezdi el vagy fejezi be a metrikai sort. Nincs olyan törvénytár, amely ezt a furfangot megtiltaná (illetve ha volna, azonnal szembe kellene szegülni vele), de magam az időmértékes strófaszerkezetek választását olyan fegyelmi iskolának vélem, mely nemigen tűrheti el a szépségesen szigorú házirend ilyen gyakori megszegését. Különösen ha a tagolás szabadossága mellett olykor maga a tulajdonképpeni metrum is föllazul.

Schein Gábor kötetét – talán kiderült – elismerésre méltó teljesítménynek tartom. A költő az ár ellen úszik, hiszen távol tartja magát a patetikus vallomásosságtól, élménykibeszéléstől éppúgy, mint a nyelvi ötletekkel bűvészkedő szabad és még szabadabb asszociációktól. Nem sorolható az új érzékenység legújabb mesterei közé sem. Nem az értékek tetszőleges kombinatorikájára, hanem a valóságosnak, időtállónak tételezett értékek feszült, drámai megkeresésére, felkutatására vállalkoznak versei. A szó annyiban igenis áttetsző még szótisztelő versszemlélete számára is, amennyiben lényegi abszolútumot nevez meg a világban: igazságjelölő funkciója van. A *Cave canem* kötet mögött (a meg is jelenített) Hölderlin, Rilke példáját sejthetjük, s Celanét is. A magyar elődök sorából mindenekelőtt az újholdas líráét: az említett Pilinszky mellett, talán kevésbé szembeötlően, Nemes Nagy mélyben munkáló lírai tanítására figyelhetünk föl. A második kötetét átnyújtó költő sajátosképpen mintha a Nemes Nagy-i életmű-példának is az aszketikusabb alakzataihoz kapcsolódna. Nyugodtan megbízhatunk benne: meg fogja találni, ha szüksége lesz rá, a hangnemi és szerkezeti bővítés, gazdagulás útjait-módjait.

[Nincs adat megjelenésről.]

RÉGI DICSŐSÉGÜK

[1994]

(Fernando Pessoa: *Üzenet,* ford. Deák László et al., Ictus, 1994)

Ezúttal a portugáloké. Mert költészetünknek, főként reformkori poézisunknak jó néhány szállóigéjét, nemzeti létünkre (nagylétünkre) eszméltető fordulatát bátran belehallhatnánk Pessoa múltidéző versciklusába. Az ibériai ország – mely úrrá lett a tengereken, s a tengerek révén távoli földeken is, és messzire nyúló, eleve széttagolt birodalmat teremtett, mégiscsak kis ország; s mint ilyen, megismerte az alávetettséget is, majd később, századunkig hatóan, az ínség és elmaradottság keserveit. A 16. és a 17. század fordulóján hatvan évig spanyol uralom alatt élt; de például a költők egészen a 18. század végéig szinte kötelezően kétnyelvűek voltak. A nagyobbik szomszéd (és nyelvrokon) árnyékában ez nem is lehetett másképp.

Ismerős politikai és művelődéstörténeti helyzetek, körülmények. És a hasonlóságok szemléje még folytatódhat: a portugál irodalom évezrednyi történetén éppúgy a lírai költészet uralkodik, mint a miénken; s éppúgy föltehető róla a kérdés, hogy vajon mindig a javára vált-e ez az aránytalanság. Azonban itt már helyesbítenünk kell: talán még a lírának is fölébe nő az eposz, akár remekmívű megvalósulásként (Camões *Lusiadák*jában), akár a nemzeti legendárium fáradhatatlan megverselésében, az eposzra való évszázados törekvésben. Az eposz részint kollektív műfaj (még ha egyvalaki írja is), részint pedig patetikus megnyilatkozás, érzelemközlés. Az egyéni alkotói szándék, önkifejezés, illetőleg a közösségi, népi öntudat valódi összhangját föltételezi. A portugál irodalom ugyanúgy harcolt az eposzért, az „epikai hitelért", mint a mi nagyjaink Zrínyitől Arany Jánosig.

Ami meglepőbb, hogy a törekvés átnyúlik századunkba, és éppen egy olyan költő tolla nyomán ölt alakot, akitől mi sem áll távolabb, mint a pátosz, a közvetlen érzelmi kifejezés, aki érzéseit is „elgondolja", s aki nem is *egy* költő, hanem – legalább – négy. A további három költő mind Pessoa alkotása, alakmása, „heteronimje", de ami a fő: mind egyéniség, összetéveszthetetlen „életmű" alkotója. Mind a négyük műve viseli, hordozza viszont a személyiség, az individualitás terhét és méltóságát, egymás mellett élésük mégis megkérdőjelezi az egységes világkép lehetőségét. Márpedig, tudjuk, az eposznak ez előfeltétele.

Pessoa ugyan már a tízes évek elején megjósolta egy új epikus zseni, egy „supra-Camões" eljövetelét, s a próféciát alighanem saját magára értette, természetesen mégsem *eposzt* írt a szó szoros értelmében. Tematikus válogatás az *Üzenet*, mely hazafias és misztikus szellemben fogant verseket tartalmaz – ahogyan Pál Ferenc, a kötet gondozója és nyersfordítója jellemzi a ciklust, költőjének egyetlen, életében

kiadott gyűjteményét. Három részre tagolódik a mű, a *„Címer”,* a *„Portugál tenger”* és *„A rejtőzködő”* címűekre. Bár különálló verseket foglal magába, melyek különböző strófaképletekkel és hangütéssel is jelzik egyediségüket, a kötet mégis folyamatosan olvasandó, hiszen a portugál történelem időrendjét követi. A ciklusok, az alciklusok és maguk a versek emblémaszerűen hordják címükben és utalásrendszerükben az ibér nemzet hőseit: Lisszabon mitikus alapítójától, aki nem más, mint Odüsszeusz, a költőként is kiváló Dénes (Diniz) királyig, a „misztikus ködbe burkolózó katonáig és diplomatáig”, Nun Álvares Pereiráig; majd jönnek a fölfedezők, Diaz, Vasco da Gama, Magellán. Hogy azonban az *Üzenet* mégse csak illusztratív versgyűjtemény, katalógusköltészet legyen, arról a mű leginkább eposzra emlékeztető tulajdonságai gondoskodnak: egy legendás történelmi személyiség, valamint egy félig historikus, félig metafizikai vezéreszme. Az előbbi az 1578-ban, csatában odaveszett Sebestyén király mártír és megváltó alakjában lép elénk; a második az úgynevezett ötödik birodalom eszméjében testesül meg. Sebestyén király haláláról legendák keringtek, mint a magyarság tudattörténetében Szent Lászlóról, Rákócziról, Kossuthról vagy éppen Petőfiről. Nem hitték el, hogy valóban meghalt, nyoma veszett, visszavárták s visszakívánták általa a nemzet nagyságát, aranykorát. A nemzeti hit világképének másik eleme, az ötödik birodalom mitikus eszméje pedig Nabukodonozor király álmára nyúlik vissza, tehát az ószövetségi Dániel könyvére: „Rég semmibe tűnt Göröghon, / Róma, Kereszténység, Európa” – nyilvánítja ki az eszmét közvetlenül megverselő Pessoa-darab, s ez az új birodalom természetesen maga Portugália.

Pál Ferenc már két Pessoa-kötetet adott kezünkbe (ne feledkezzünk meg azonban az úttörő Somlyó Györgyről se!), s ezért a legújabbért is hálásak lehetünk. Szép, míves szövegeket olvasunk, s bár a szintén míves betűtípus némileg ellenáll az olvasásnak, a 20. századi európai líra becses kuriózumát silabizálhatjuk. Mégpedig olyan szerzők fordításában, akik eddig kevéssé mutatkoztak be műfordítóként, itteni teljesítményük azonban nyelvi találékonyságra, jó stílusérzékre vall: Döbrentei Kornél, Gosztola Gábor, Ladányi-Túróczi Csilla, Turcsány Péter nevére hivatkozom. Nem ismerem eléggé a portugál prozódiai és rímelési hagyományt, úgy rémlik azonban, hogy a rímek tisztaságára nagyobb gondot lehetett volna fordítani.

Az versek óceánra tárt, sejtelmes sugallataira hallgatva, a „glóbus” sajátosságait fürkészve mégsem tágított tőlem az ismerősség érzése. Mintha olvastam volna már mindezt, a szenvedő, az áldozatra és dicsőségre hivatott, a megváltó és a Megváltóval azonosuló nemzet dicséretét. Bámulatra méltó, hogy az orosz messianizmus, a lengyel elhivatottságérzet, az olasz nemzeti nagyságkultusz, a francia műveltségbeli misszionárius tudat és még számos társuk mennyire hasonló képzetkört, motívumanyagot, szimbólumrendszert mozgósít, még akkor is, ha valódi költészetbe öltözik. Pessoa *Üzenet*e nekem azt üzeni, hogy a nemzeti elfogultság, vagy Fülep

Lajos nagyszerű kifejezésével: a nemzeti öncélúság valójában a legáltalánosabb, a nacionalista tematika a leginternacionalistább tematika (ezeket a szavakat ezúttal eszmetörténeti, nem közvetlenül politikai jelentésükben használom). Ha tehát Pessoa igazi individualitására leszek kíváncsi, továbbra is Pessoának, illetőleg teremtményinek, Careionak, Reisnek, Camposnak a verseit fogom olvasni. Az *Üzenet*et azért is mertem kuriózumnak nevezni, mert a belőle kihangzó nemzeteszme csupán egyike Pessoa vállalt és válogatott ideológiáinak: az angol költeményeiben megtestesülő érzéki hedonizmus, a későbbi új pogányság, az empirista megelégedettség, az avantgárd tiltakozás, a kiábrándult intellektualizmus mellé sorakozik. Azzal a különbséggel, hogy – mint a legtöbb szavahihető, nagy nyelveken kiadott kézikönyv is megállapítja – értéke másodlagos Pessoának halála után kiadott műveihez képest. Világirodalmi tájékozottságunkhoz azonban a *teljes* fordítás is hozzájárul, ezért mind szerkesztője, mind fordító gárdája, mind kiadója elismerést érdemel

• *Könyvvilág*, 38. évf., 1994/8, 9.

88 HÍRES VERS A VILÁGIRODALOMBÓL (RÉSZLETEK)

[1994]

Friedrich Schiller (1759–1805)

Friedrich Schiller – teljesebb nevén Johann Christoph Friedrich Schiller –, a német klasszicizmusnak Goethe mellett legnagyobb alakja 1759. november 10-én született Marbachban, a württembergi hercegségben. Apja katonatiszt, majd a fejedelmi kertek felügyelője lett. Anyja jámbor, jóságos asszony volt. Schiller életét azonban gyermekkorában legalább annyira meghatározták a tartományi herceg, Karl Eugen mindenható döntései, mint a szüleitől kapott hatások. Hercegi utasításra a tizennégy éves fiúnak katonai főiskolára kellett beiratkoznia: itt orvoslást tanult, és 1780-ban katonaorvosként végzett. Az eltelt nyolc évben az ifjú, mint iskola- és sorstársai, ki sem tehette lábát a főiskoláról. A kaszárnyalégkör jócskán fölszította benne a zsarnoki kötöttségek elleni lázongás szenvedélyét. 1781-ben név nélkül nyomatta ki első színdarabját, a *Haramiák*at. A következő évben Mannheimben be is mutatták ezt a fiatalos indulatokkal telített, fordulatos drámát, méghozzá óriási sikerrel. A herceg azonban a szó szoros értelmében megtiltotta neki, hogy írjon. Schiller ezután szabályosan megszökött a fojtogató gyámkodásból, elhagyta szülővidékét, s 1782-ben

Bauerbach városában, egy művészetpártoló asszonynál lelt menedékre. Itt írta meg egyik legismertebb, legtöbbet játszott színdarabját, az *Ármány és szerelem* című szomorújátékot. az elementáris erővel ható, kitűnően szerkesztett darab ráirányítja a figyelmet a schilleri tehetség egyik legfigyelemreméltóbb sajátosságára: a világirodalom legnagyobb drámai szerzői közül alighanem ő az egyetlen, aki mindenfajta színháztól és színházi élettől távol, már pályája kezdetén tökéletesen színpadra termett drámákat írt. 1785-ben irodalmi folyóiratot alapított, *Rheinische Thalia* címen. Ezekben az években melegszívű és segítőkész barátokra talált, különösképp Christian Gottfried Körner személyében (az ő körében írta *Az örömhöz* című ódát). Drezdában, majd Weimarban is megfordult. 1787-ből való egyik legnagyobb, immár versben írt és klasszicisztikus kidolgozású drámája, a *Don Carlos, spanyol infáns*. Posa márki alakjában az olthatatlan szabadságszeretet világirodalmi típusát teremtette meg. 1787-ben ismerkedett meg jövendő feleségével, Charlotte von Lengefelddel. A következő évben találkozott először a majdani két nagy barát, Goethe és Schiller. Irodalmi értékű levelekben is testet öltő barátságuk azonban csak 1794 után bontakozott ki. Schiller úgy látta, hogy nagy pályatársa görcsök és küszködés nélkül, természetesen alkot, neki azonban meg kell küzdenie a szépségért: ebből a szembeállításból fakadt *A szerencse* című verse, valamint *A naiv és szentimentális költészetről* szóló tanulmánya. Schiller egyébként esztétikai gondolkodóként is maradandót alkotott. 1787-ben Weimarba költözött, itt történettudományi kutatásokba mélyedt. Felismeréseiről a jénai egyetemen adhatott számot, ahová 1789-ben nevezték ki. 1791-ben mutatkoztak súlyos tüdőbajának első tünetei. Goethével együtt 1794-ben indították meg a *Hórák* című folyóiratot. 1799-ben fejezte be egyik legértékesebb drámai művét, a *Wallenstein trilógiá*t. A következő évben már a *Stuart Mária* is elkészült. Az *Ármány…* mellett talán ez a darabja hatott leginkább színpadon: a skót, katolikus Mária és a világbirodalmat építő protestáns Erzsébet összecsapása rendkívüli alakítás lehetőségét nyújtja az őket játszó két színésznőnek. Schiller a költészettel sem hagyott fel, e műnemből legismertebbek balladái, például *A kesztyű* és *A kezesség*. Ezek a darabok nem az angol-skót, némileg Goethe által is művelt, számunkra pedig Arany Jánostól ismert típusba tartoznak: nincs bennük homály, misztikum, titokzatosság. Utolsó befejezett drámája a *Tell Vilmos* (1804), a tiszta, romlatlan emberek szabadságküzdelmének példázata. Gyógyíthatatlan tüdőbetegségébe 1805. május 9-én halt bele.

Schiller a német drámatörténet egyik legnagyobb alakja. Költészetének értéke is számottevő, de versei időnkénti tanító, nevelő célzatuk miatt kevésbé hatottak utókorukra. Esztétikai tanulmányai nemcsak a klasszicizmus elveit foglalták össze, hanem előlegezték a romantika nem egy gondolatát is. Ezért érthető, hogy a nyomában föllépő romantikus költők is mérhetetlenül tisztelték munkásságát. Drámái több operaszerzőt is megihlettek: a leghíresebb feldolgozás Verdi *Don Carlos*a.

Magyarul 1955-ben *Válogatott művei* jelentek meg, majd 1970-ben *Összes drámái* is. Verseit legutóbb 1977-ben vehettük kézbe. Goethe és Schiller levelezéséből is megjelent nyelvünkön egy válogatás, és esztétikai írásainak legjava is napvilágot látott 1960-ban.

Az örömhöz

Gyúlj ki, égi szikra lángja,
szent öröm, te drága, szép!
Bűvkörödbe, ég leánya,
ittas szívünk vágyva lép.
Újra fonjuk szent kötésed,
mit szokásunk szétszabott
egy-testvér lesz minden ember,
hol te szárnyad nyugtatod.
Milliók ti, kart a karba!
Gyúljon csók az ajkakon!
Túl a csillagsátoron
él mindnyájunk édesatyja!

Ha célt ért a férfi végül:
társa mellett hű barát,
s kedves nőt nyert hitveséül,
zengje vélünk víg dalát,
s minden szív, ha dobban érte
szív csak egy a földtekén!
Ám ki ezt még el nem érte,
sírva fusson el szegény.
Mind a roppant kör lakóit
szent rokonszenv hassa át!
Csillagokba vonz az át
a rejtelmes égi trónig.

Isszuk mind e drága nedvet
a természet keblein.
Jók és rosszak ott repesnek
könnyű rózsaléptein.
Zsenge fürttel, csókkal áldott,
szív hű lángra tőle gyúl;
kéjben úsznak a parányok,
s kerub zengi: szent az Úr!
  Milliók ti, porba hulltok?
  Érzed, élet, alkotód?
  Rejtik őt a csillagok!
  Sátrukon túl, él az Úr ott!

Ő a rúgó, ő az élet
ösztökéje: az öröm;
tőle, tőle jár a létnek
óraműve bölcs körön;
csíra szárba tőle szökken,
mennynek napja tőle kél;
szférákat hajt mély ködökben,
hova látcső el nem ér.
  Boldogan, mint napja lobban
  s száll az ég dús térein,
  járjatok ti, véreim,
  mint a hősök, utatokban.

Az igazság tükre mélyén
a tudóssal szembenéz.
Hív erénye sziklaélén
óvja azt, ki tűrni kész.
Fönn a hitnek fényes ormán
lengedeznek zászlai,
s látni őt a szív omoltán
angyalok közt állani.
  Milliók ti, tűrjetek csak,
  míg a jobb kor napja gyúl.
  Csillagsátron túl az Úr
  megjutalmaz érte egy nap.

Isteneknek nincs mit adni;
istenülni nagy dolog.
Gyász, szegénység, jöjj: vigadni
várnak ím a boldogok!
Fátyol hulljon bűnre, bajra,
ellenednek megbocsáss:
szívét többé könny ne marja,
ne rágódjék rajta gyász.
Adóskönyvünk elenyésszen,
béküljön meg, aki él.
Mint mi egymást, úgy itél
minket Isten fenn az égben.

Szent öröm vet borba lángot;
arany fürtünk nedve bő;
békét isznak kannibálok,
hősi vért a kétkedő.
Ünnepeljünk mind felállva,
míg a kelyhünk körbe megy.
Csapjon égig habja lángja!
Áldjuk a Jó Szellemet!
Kit a csillagár dicsér fenn
és szeráfok zengenek:
áldjuk a Jó Szellemet
csillagsátrán túl az égben!

Bátor szív a szenvedésben,
oltalom, ha árva hív,
sírig hűség esküvésben,
mindig nyílt és tiszta szív,
trón előtt is férfi-fenség,
vér, vagyon kell érte bár,
szolgálatnak hű fizetség,
s árulóra rút halál!
Mondjunk e szent kört bezárva
tűz borunkra esküvést,
híven álljuk e kötést;
esküdjünk az ég Urára!

(Rónay György fordítása)

A német irodalmi klasszicizmus valamelyest megkésett a nagy nyugat-európai irodalmak klasszicista korszakaihoz képest: akkor azonban, amikor Lessing, Goethe, Schiller munkásságában megvalósult, ez az irányzat és korstílus nagy és maradandó értékekkel gyarapította a világirodalmat, sőt bátran mondhatjuk, az egyetemes kultúrát. Sajátosságai közül itt, német földön sem hiányozhattak az antik görög és római művelődéstörténet emlékei, az évezredes hagyományú műfajok föltámasztása. Az 1785-ben Körnerék házába érkező, nyíltszívű és nyitott elméjű társaságba lépő Schiller boldog felszabadultságában ódát ír, ódát az örömhöz.

Azaz legyünk csak óvatosak. Óda ez a költemény, semmi kétség, de történetileg és típusára nézve is érintkezik a himnusszal, melynek görög alapváltozatát Pindarosz teremtette meg; csakhogy míg a himnusz mindinkább vallási vonatkozásokkal telítődött, liturgikus jelleget öltött, az óda jobban befogadta a profán tartalmakat. S az örömhöz szól-e valóban? Természetesen, de bizonyára van valóságalapja annak a hagyománynak, mely szerint költője eredetileg a szabadságot kívánta dicsőíteni, azt az eszményt, mely ekkor még tiszta célként lebegett a fojtogató légkörű feudális német fejedelemségek ifjai előtt, s nem kompromittálta a francia forradalom, illetőleg a jakobinus diktatúra véres zűrzavara.

Az öröm olyan átfogó, összefoglaló, egyszerre bölcseleti és érzületi vágyképként, értékként jelenik meg Schiller költeményében, amely méltó arra, hogy ódát írjanak hozzá. Hozzá, nem pedig csak róla – hiszen a nagy ívű vers megszólítással kezdődik, s csak később vált át harmadik személybe, az öröm világteremtő és -fenntartó karakterjegyeinek részletezőbb kibontásába.

Ám még mielőtt a vers világmagyarázatára figyelnénk, tagolódásáról, szerkezetéről kell szólnunk. Schiller abban is visszanyúl a görög hagyományhoz, hogy a lírai darabot zenei formában vagy legalábbis a zenei előadásra való kompozíciós utalással dolgozza ki. A szöveg végleges változatában – első megjelenésekor még egy versszakkal hosszabb volt – nyolc tizenkét soros strófát olvasunk, de a szakaszok nem egyneműek: az első nyolc sor keresztrímes, a záró négy sor viszont ölelkező rímelést használ, s az írásképben beljebb kezdődik, mint a többi sor. Ez azért van így, mert Schiller a görög költészet kórusaira gondolva az első nyolc sort szólóhangokra, a strófazáró négyet kórusra képzelte el. Az „éneklő" hatást erősítik a rövid, nyolc-, illetve hétszótagos, trochaikus sorok is. Lám, mennyire benne rejlett a dikcióban a megzenésítés lehetősége, mellyel Beethoven koronázta meg az „örömódát"! Máris tegyük hozzá, hogy a zeneszerző nem tartotta magát az ismertetett felosztáshoz, mint ahogy egyébként is szabadon rövidítette, csoportosította át Schiller versszakait.

Ha a nyolcsoros „recitatívókat" és a négysoros „kartételeket" szembesítjük, feltűnhet, hogy a szakaszok hosszabb része szabadabb, líraibb változatokban magasztalja az örömöt, a négysoros lezárások pedig javarészt felszólító módban, ünnepélyes, felhívó, figyelmeztető hangnemben szólnak, kevésbé mozgalmasak, és gyakran

utalnak a tárgy filozofikus vonatkozásaira, midőn isteni elvként jelenítik meg az örömöt.

Csakugyan, milyen világképet is nyilvánít ki Schiller költeménye? Messze vagyunk még itt *Az eszmény és az élet* (1795) vagy *A szerencse* (1798) című nagyszabású verseinek drámaibb, meghasonlást tükröző, többrétegű bölcseletétől. *az örömhöz* az egyetemes összhang verse: a transzcendens, isteni, égi szférát, az emberi világot, valamint az alacsonyabb rendű létezőket is ugyanaz az éltetőerő, energia hatja át. (A harmadik strófa 7–8. sora szó szerint inkább ezt mondja: „még a féregnek is megadatott az elragadtatás, még a kerubok is Isten előtt állnak".) Ez az energia egyrészt életadó, életfönntartó őselvként fűzi össze a teremtett világot: „Ő a rúgó, ő az élet / ösztökéje: az öröm", másrészt azonban, s ez magasabb rendű hivatása, a természetet a szellemmel kapcsolja össze: „Érzed, élet, alkotód?" Ez a kettősség, természeti és szellemi létnek, az „eszménynek és az életnek" kettőssége, amely a német klasszicizmus nyomán a romantikát is mélyen foglalkoztatta, itt még, mondtuk, kivételesen szerencsés harmóniában villan fel. E harmónia legfőbb fenntartója Isten, „mindnyájunk édesatyja", aki a csillagsátoron túl él. A költemény istene azonban nem azonos mindenestül a zsidókeresztény teológia istenképével. Nem is mindig az ehhez illő fogalmakból válogat Schiller, mikor megnevezi: az utolsó előtti strófa például a „Jó Szellemet" invokálja, maga az öröm pedig, amelyei nőalakként, „égi szikraként" személyesít meg és tárgyiasít egyszerre, „ég leánya", vagy pontosabban: Elízium leánya. Márpedig Elízium a görög mitikus világkép része, a boldogok lakóhelye haláluk után, az alvilágban. Másutt harci vagy éppen a dionüszoszi szertartásokat idéző képek tűnnek elő, s mindezek jól megférnek a kerub bibliai, teologikus utalásával. Ugyanilyen szintetikusság nyilvánul meg Isten alakjában is: bár folytonosan hivatkozik rá a szöveg (a kórus), lényege szerint nem cselekvő, ható, nem gondviselésszerű erő, passzív szemlélő inkább. A deista felfogáshoz áll közel ez az istenalak, aki az általa teremtett lét „óraművének" forgásába, működésébe már nem avatkozik bele. Az öröm tehát végső fokon Istent és embert, lelket és anyagot, hősi küzdelmet és megbékélést egyesítő közeg, a természetet az isteni léthez, az örökkévaló lényeget pedig a teremtett élethez köti, vagyis panteista erőként is felfogható.

Az egyént pedig a közösséghez fűzi az öröm. A vers jellegzetesen többes számú megnyilatkozás: nem az én, hanem a közösség elragadtatását fejezi ki. „Egy-testvér lesz minden ember", szólalnak a messzire hangzó szavak, de ennek a perspektívának előfeltétele ez a fogadalom: „Újra fonjuk szent kötésed, / mit szokásunk szétszabott". Azt, amit a közszokás, a társadalmi tagolódás és rangsorolás az eredeti szöveg szerint „ridegen", „erőszakosan" választott szét. A felvilágosodás megérlelte emberiségelvre, testvériséggondolatra, szolidaritásérzésre figyelhetünk föl itt, s az újfajta társulás motívumai több ízben fel is tűnnek majd a szövegben. A második versszaknak a

boldogokról szóló felsorolása végén: „sírva fusson el szegény" így egészül ki az eredetiben: „aus diesem Bund", vagyis ebből a társaságból, gyülekezetből, szövetségből.

Schiller verse az emberiség ősi és mindig új álmát szólaltatja meg, a testvériségét, költői életművében ritka, vissza nem is térő bizodalommal. Utóélete azonban elválaszthatatlan a beethoveni *IX. szimfónia* zárótételétől, mely a zene nyelvén maradandóbban, kortalanabbul idézi meg gondolatait. Ez a hatalmas variációs tétel, amely a szimfóniába először vezeti be az énekhangot, s melyhez Beethoven egyébként csak a komponálás legvégső szakaszában, 1822-ben *választotta* ki Schiller költeményét, megzendíti a szöveg minden árnyalatát – és még sokkal többet.

Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770–1843)

Hölderlin a württembergi Lauffenben született. Ősei közül a legtöbben protestáns egyházi tisztségviselők voltak. Korán elveszítette apját, majd mostohaapját is. Anyja paplány volt, a sok veszteség nagyon megviselte, lelkiállapota végérvényesen komorra fordult. Fia évtizedeken át hol bizalmas közlékenységgel, hol rajongó áhítattal, hol elszakadni vágyó ellenérzésekkel fordult hozzá, számos levélben is: ezek a levelek életének, kedélyhullámzásainak legmegbízhatóbb lenyomatai. Tübingenben érettségizett, itt doktorált, miután teológiai tanulmányokat is folytatott. A német filozófia két kimagasló alakja volt szobatársa: Hegel és Schelling. Lessing, Winckelmann, majd Schiller nyomán korán magáévá tette a német felvilágosodás és klasszicizmus görögségkultuszát. Ez az egyszerre bölcseleti, történetfilozófiai, politikai és esztétikai Hellász-rajongás kétségkívül Hölderlinben teljesedett ki: verseiben, a *Hüperión avagy a görögországi remete* című regényében (1798–1799), *Empedoklész* című drámatöredékében. Az ókori görögségben az európai ember aranykorát látta, teljes testi és lelki valójának legmagasabb rendű szintézisét, a szépség életalakító erejének bizonyságát. Ezzel az eszménnyel igyekezett áthatni korának még széttagolt Németországát is. 1794-től Jénában próbálta megjelentetni írásait. Rajongott Schillerért, s a *Don Carlos* írója is tette a legtöbbet érvényesüléséért: verseit elhelyezte folyóiratokban. 1795 és 1798 között Hölderlin egy frankfurti bankár családjánál nevelősködött. Itt szeretett bele a bankár feleségébe, Suzanne Gontardba. Műveiben a Diotima névvel ruházta föl. 1798-ban Frankfurtból Hamburgba költözött, folyóirat-alapítással próbálkozott, de eredménytelenül. 1800-ban útra kelt. Svájcban akart tanításból megélni, majd 1801 végén gyalogosan nekiindult Franciaországnak, és meg sem állt Bordeaux-ig. 1802 végén ért oda. A következő év májusában visszafordult, és innen már minden megmagyarázhatatlanná válik: egy hónap alatt Strassburgba ért, majd a hazáig tartó utat, mely tízszer rövidebb, szintén egy hónap alatt tette meg. Mire szeretett szülővidékére, a Neckar folyó partjára ért, már az elmebetegség klinikai jegyeit mutatta. Kezelésével hiába próbálkoztak,

1807-ben egy tübingeni asztalos gondjaira bízták. Egyik orvosa úgy vélekedett, hogy legföljebb két éve van hátra; ezzel szemben Hölderlin még majdnem negyven évig élt elszigetelt magányban, elborult elmével. Állítólag még nevét is elfelejtette, annyi bizonyos, hogy Scardanelliként emlegette magát. Elmebetegsége sok szempontból rejtély, hiszen alkotómunkáját nem fojtotta el, csodálatos versek kerültek még ki a keze alól, igaz, nagyon csekély számban, és tétova, értéktelen írások tömegében. Újabb kutatók fölvetették annak valószínűségét is, hogy betegsége inkább csak szubjektív ürügy volt arra, hogy kimenekülhessen a tűrhetetlenné vált világból. Amikor meghalt, a német irodalmi élet észre sem vette távozását. Hölderlint a századfordulón fedezték fel; akkor ismerte föl az irodalomtörténeti köztudat azt, amit az elmúlt évszázad sem vont kétségbe: hogy az egyik legnagyobb német költő, akinek munkássága a klasszicizmusból a romantikába vezet; néhány verse pedig (például a *Hüperión sorsdala, Az élet fele útján,* a *Menon*-panaszok, a *Patmosz*, *Az élet édességeit* kezdetű négysoros) valószínűleg a legszebb versszövegek közé tartozik, amit emberi nyelven valaha is leírtak. Egész költői magatartására jellemző, amit *Mint ha ünnep-hajnalban* című versében írt: „Nekünk azonban, / költők! az a dolgunk, hogy födetlen / fővel álljunk isteni háborgásban, / és atyánk sugarát puszta kezünkkel / megragadjuk, dalba takarjuk, s így / nyújtsuk az ég-adományt a népnek." (Tandori Dezső fordítása)

Verseit és *Hüperión*ját legutóbb 1993-ban jelentette meg az Európa Könyvkiadó.

Menon panasza Diotimáért

Úgy éltünk mi, akár a szerelmes hattyúk a fényben,
csöndesen úszkálnak, ringnak a fodrokon át,
s nézik a tó tükrén az ezüst felhők vonulását,
míg hűvös éteri kék fodroz a testük alatt,
így éltünk mi is itt. S ha felénk mordulva az észak
intett és panaszát zúgta, lehullt a levél,
lombját sírta az ág és szálltak a szélben az essők,
csak mosolyogtunk, mert tudtuk, egy isten is óv
és szavainkra figyel, meghitten zeng a szivünkben,
egy dalt s csak mivelünk gyermeki s néha vidám.
Puszta, kihalt ma a ház, elvették tőlem a fényt is,
téged vettek el és véled a két szememet.
Körbe bolyongó árny vagyok, élek ugyan, de nem értem,
mért kell élnem még, fénytelen, egyre tovább.

(Radnóti Miklós fordítása)

Ez a vers része egy ciklusnak. Hölderlin 1798-ban Homburg városában *Elégia* címmel írt egy költeményt, melyben Susanne Gontard asszonytól búcsúzik. A búcsú nemcsak a nő személyének, hanem a benne és körülötte megtestesülő ideálvilágnak is szól; sőt inkább már ennek a lényegiségbe emelt boldog időszaknak, mint a valóságos együttlét hónapjainak. Segítette személynek és élménynek ezt az elvontságba való fölemelkedését a költői stilizáció megannyi jele: a legkülső rétegben a névadás. Rajongó hódolata tárgyát Diotimának nevezte el a költő, egy nagy jelentőségű Platón-dialógus, *A lakoma* bölcs varázslónőjéről. Platónnál is a szerelemről folyik a szó, és Diotima mint az eszményi s az eszmény iránti szerelem gyújtópontja éli önálló, művészi életét Hölderlin műveiben. A szóban forgó ciklus előtt ugyanis *Hüperión* című lírai regényében már szerepelt Diotima, és nem egy ilyen című verset is írt a költő.

Az 1798-ból való *Elégiá*t két évvel később átdolgozta, verscsoporttá alakította Hölderlin. Ennek lett a címe fenti versé, csakhogy többes számban, mivel kilenc egységre, szakaszok nélküli költeményekre tagolódott immár a szöveg. Mindvégig a görög mezbe öltözött, magának is görög nevet választó lírai én panaszolja a nő, a boldogság, az ifjúság elvesztését.

Nem véletlen, hogy az egész sorozat egy elégiából nőtt ki. Az egyetemes irodalom egyik legnagyobb elégikus költőjének is legsűrűbb, legmélyebb elégiái közé tartozik a *Menon*-ciklus. Az elégia olyan műfajnév, amely eredetileg formát, versszerkezetet jelölt: a görög és latin irodalomban disztichonos, azaz hexameter- és pentameter-sorok páros váltakozására épülő költemény. Évszázadok során kirajzolódott az a jelentésbeli, érzületi alapvonása, hogy főképpen valamilyen életre szóló veszteséget panaszol el, mégpedig megbékélt hangon, az általánosítás magas fokán, a személyes csapástól az eszményhez, eszméhez való fölemelkedés vigaszával. Ez utóbbi ismérveket éppen Schiller, Hölderlin ifjúkori példaképe fogalmazta meg a leghatározottabban. Semmi kétség: A *Menon* minden síkon elégia, a verselésben éppúgy, mint szellemiségét tekintve.

Versünk, a négyes számú darab, a sűrítés mesterműve. Még azt is nehéz volna számba venni, mi mindentől búcsúzik: a szerelemtől, az ifjúságtól, természet és lélek összhangjától, az öntudatlan boldogságtól, az idő teljességétől. Nincs azonban semmi laza mellérendelés, halmozás, felsorolás benne; ellenkezőleg, szigorúan szerkesztett képi folyamatosság, két-három ellentétpárba rendeződő, nagy látókörű metaforák jellemzik. Jól kivehetően három egységre tagolódik: az első a hasonlatszerűen induló, de metaforává szilárduló hattyúképé, a szerelmespár megjelenítéséé; ez az „így élünk mi is itt" összefoglaló mondatáig tart. Ezután a viharkép és a viharban is megőrzött harmónia hatsornyi jelenete következik. Végül a négy utolsó sor, a jelen idő kopár, keserű leírása, melyből már eltűnt a hattyúképzet.

A hattyúk tehát a boldogság madarai Hölderlinnél, nemcsak a szépséget jelképezik – itt is s későbbi, páratlan remekművében, *Az élet fele útján* című versben is. Idejük, a többes szám első személy ideje a múlt, tere a tó, a tükröző vízfelszín: az

égből és vízből egyaránt „éteri kék" (ez is szimbolikus szín!) vetül rájuk. Egységüket még két motívum erősíti: egyik a tizedik sorban felbukkanó „Egy dal", vagy Rónay György fordítása szerint „egy lelki zenébe merültünk". A másik az egész versszerkezet szempontjából a legfontosabb, a fény motívuma: a fény meglétének és hiányának ellentétében összpontosul társas lét és magány, múlt és jelen, otthonosság és otthontalanság antitézise: a „szerelmes hattyúk a fényben" úszkáltak, a magára maradott Menontól pedig „elvették" „a fényt is", és utolsó sor szerint az „fénytelen" kell élnie tovább. A fénynek eleve adott, hallatlanul sokrétű szimbolikáját itt nem fejtegethetjük, a boldog múlt és sivár jelen váltását azonban erősíti, hogy a gyászoló maga is „körbe bolyongó árny" lesz, árnyékéletbe merül, amely a mitológia világképében az alvilágot idézi föl. A fény ezenkívül magának az alanynak képessége, illetve hiánya lesz a tizenkettedik sor szemmotívuma alapján (Rónaynál: „szemeim fényét elorozták"). Ahogyan azt a bizonyos *dalt* „egy isten" ültette a pár lelkébe hajdan, úgy a fény is magasabb rendű világ jele volt; eltűnésével a világ mint felsőbb erő rendelte otthon szűnik meg az egyén számára: „Puszta, kihalt ma a ház…" Ugyanezt a metafizikai otthontalanságot szólaltatja meg a már említett *Az élet fele útján* lezárása is.

Eddig csak múltról és jelenről beszéltünk. A befejezés azonban továbbmegy, és valódi tragikummal hatja át a vers világképét. A jelen kiüresedése ugyanis jóvátehetetlen, nem hagy utat a jövőnek. Pontosabban: üres, céltalan, körben forgó jövő, áljövő perspektívája tűnik föl csak, amely már semmiféle változást nem ígér. Rónay fordításában: „és üres arccal ijeszt, még ami vár, a jövő". Az ideálokkal élő, elégikusan érző ember szemében azonban a valóságos jelenléttől megfosztott jövő idő, amely nem más, mint elhúzódó jele, nem övezhet valódi életet. Ez talán a vers legtragikusabb, végső, paradox ellentéte: „élek ugyan, de nem értem, / mért kell élnem még…" A beszélő, a panaszló én immár nemcsak múltjától, boldogságától, hanem voltaképpeni életétől is megfosztatik. Az elégikus, eszményeket állító világkép mégsem omlik össze, hiszen az élet ismérvét, jogcímét a vers elveszi ugyan az egyén pusztán biológiai továbbélésétől, de megőrzi az emlékbeli életidő, a természet és szerelem lényegiségéig emelkedő, a világot átható harmóniába illeszkedő létezés számára.

Victor Hugo (1802–1885)

Hugo, a francia romantika legnagyobb alkotó egyénisége Besançonban született, apja Napóleon tábornoka volt, a család követte őt Olasz- és Spanyolországba, majd Párizsban telepedtek le. Szülei 1814-ben elváltak. Még jóformán gyermekfővel írni kezdett. Eleinte épp az ellenkezőjét hirdette annak, amit később egész életében: királypárti volt, s még klasszicista modorban írta első kötetének, az *Ódák és balladák*nak darabjait. 1822-ben feleségül vette Adèle Foucher-t. Regényeket is írt, ezeken a kalandos történeteken Walter Scott hatása érzik leginkább. 1827-ben egy

olyan ódát tett közzé, amelyben lelkesedéssel fordul vissza a napóleoni korszakhoz. Ezután élesen szembekerült korábbi meggyőződésével, a köztársaság híve lett. *Cromwell* című drámájának előszava a francia romantika valóságos programnyilatkozata lett: támadta benne a klasszicista szabályokat, meghirdette szépnek és rútnak, tragikusnak és komikusnak egyazon műben való szabad társítását, összekapcsolását. A romantika *Hernani* című drámájának bemutatóján, 1830-ban aratott látványos diadalt: a nézőtéren az új irányzat hívei szabályosan megütköztek a hagyományőrzőkkel. Hugo mindinkább arra törekedett, hogy a korában fölvetődő esztétikai, erkölcsi, sőt politikai kérdések „messzire szóló visszhangja" legyen.

1831-ben írta egyik legismertebb regényét, *A párizsi Notre-Dame*-ot. Quasimodo, a csúf és torz, de nemes lelkű harangozó alakjában megteremtette egyik első „antitézisét". 1832-ben került színre *A király mulat* című drámája, de I. Ferenc szélsőségesen negatív jellemzése miatt betiltották (ebből a darabból készült Verdi *Rigolettó*jának szövegkönyve). A harmincas években lírája demokratikus társadalmi elvek mellett mély személyességet is kifejez (*A lélek hangjai,* 1837). 1838-ból való legtökéletesebb színműve, a *Ruy Blas* (magyarul a *Királyasszony lovagja* címmel is).

1833-ban ismerkedett meg Juliette Drouet színésznővel; ő lett évtizedekre a költő életének igazi társa. 1843-ban súlyos személyes tragédia érte: még újdonsült házas leánya, Léopoldine férjével együtt vízbe fulladt egy csónakkiránduláson. A költő ezután évekre elhallgat: egy liberális, humanitárius demokráciaelv szószólójaként az 1848-as forradalom után képviselő lesz. Eleinte támogatta Napóleon unokaöccsének, Louis-nak törekvéseit, de miután ez 1851. december 2-án államcsínnyel magához ragadta a hatalmat, Hugo óriási indulattal és eltökéltséggel támadta a „kis Napóleont". Párizsból menekülnie kellett, előbb Brüsszelbe utazott, 1852-től az Angliához tartozó Jersey, majd 1855-től Guernesey szigetén talált menedékre. Húsz évig tartott önkéntes száműzetése. Innen küldte haza a gyűlölt uralkodót kipellengérező verseskötetét, a *Fenyítések*et (1853), majd költői alkotóerejének példátlan kiáradásával megírta a *Szemlélődések* (1856) nagy lírai darabjait és a *Századok legendája* első sorozatát (1859).

Hugo lírai életműve óriási terjedelmű, életében és halála után megjelent verseskönyveinek száma meghaladja a húszat. Természetes, hogy irdatlan verstömege igen egyenetlen értékű, részben azért is, mert hallatlanul változatos: a legkülönbözőbb tárgyköröket, stílusfajtákat, műfaji csoportokat vonul tatja föl. Legfőbb és talán a legmaradandóbb verseit átható művészi elve a látomás. Számos verse éppen azokon a szerkezeti pontokon törik meg, amelyeken vizionáló képzeletétől eszme- és igehirdető, prófétai, apostoli énje veszi át a szót.

1862-ben titkos utakon jutott el hazájába *A nyomorultak* című, hatalmas terjedelmű regénye. Jean Valjean, a fegyenc alakjában az ember megtisztulását ábrázolja, a romlottságtól az életszentségig. 1869-ben jelent meg *A nevető ember* című regény, majd e műfajban utolsó alkotása, a francia forradalmat megidéző *Kilencven-*

három (1874). 1870-ben Hugo hazatért, mert kitört a francia–porosz háború, s a császári hatalom összeomlott. Az ekkori politikai viharok tükröződnek *A rettenetes év* (1872) című verseskötetében. Hugo ettől az időtől fogva szinte Franciaország nemzeti jelképe. 1878-ban agyvérzés érte, ebből felépült, de hátralevő hét évében józerével már nem írt. Ezt a tényt azonban alig lehetett észrevenni, hiszen mérhetetlen terméséből még évtizedeken át futotta újabb meg újabb kötetekre. Még 1942-ben is jelent meg posztumusz versgyűjteménye! 1885. május 22-én halt meg: temetése napjára nemzeti gyászt rendeltek el.

Hugo mindenkire, mindenfajta költői irányzatra hatott, azokra is, akiktől merőben idegen volt prófétai elhivatottságérzete, rendületlen haladáshite. Életműve kimeríthetetlen anyagot kínál az értelmezőknek: joggal nevezik „óceán embernek", azzal a szóval, amellyel ő illette Shakespeare-t az angol drámaíróról szóló könyvében, mely valójában az emberiség és emberiesség magasztos elveinek hugói megdicsőítése.

Az éj, az éj, az éj

Az éj, az éj, az éj, s az éjbe-mélybe halva
megkezdődik a tenger végnélküli siralma.
  Remeg a tengerész.
Az ember fölzokog, azt mondja: „Miserere",
s az ég, a lég zokog, felel a bús zenére,
  és hangja ködbe vész.

Sóhajt a sziklapad, melyet eltorlaszoltak
csalánok, giz-gazok. Most kelnek ki a holtak.
  Hallják e síri neszt?
A rút beléndek is borzong az éji szóra,
titokzatos szárán kinyíl a mandragóra,
  az is beszélni kezd.

Mért reszket a bokor? S mért rí a fa oly árván?
Mi fáj nekik, mi fáj? Mért könnyezik a márvány
  az éjbe mindenütt?
Mindegyikük talán egy bűnös, ősi Káin
s jaj, a fényt keresik ítélet éjszakáin,
  könnyük van, s nincs szemük.

Nyöszörög a hajó, mint az, aki leroskad,
kéménye nyikorog, s fehérlő, viharos hab
  csap rá, gyönggyel tele.

Az árnyba rák úszik, tüskéshal, nagy uszonnyal
és lüktet, vemhesen szörnyekkel és iszonnyal,
a víz vad élete.

A mély bozót üvölt és vele bősz vezérek,
Kambyses, Sulla és Nimród, kit rág a féreg,
hollócsapat riog.
És láncra vert rabok panaszszava döcög föl
a förgetegbe a nyirkos-hűs tömlöcökből,
ordítnak a sirok.

Ki jár a partokon, ki álmodik e titkos
órán, mikor a rém kísért, s az éji gyilkos
sunyítva útrakél?
S mért bőg úgy az erdő, e szörnyű székesegyház,
s mért jajgat és hörög, míg lengő kötelet ráz
s halálra kong a szél?

Szájak susognak most, füled bal muzsikát hall,
és látod az után bozontos lombon által,
temetés megy alant.
Bőmből a szélvihar, ahogy kifér a torkán,
sápadt sírkerteken sötétedik az orkán
Ó mondd: kié e hang?

Mi e roppant zsoltár és éneke e földnek,
melyet az ég is zeng és senki meg nem ölhet,
nem fojt el semmise?
A büszke hullám is csak ezt dübörgi karba,
a víz, a nád, a fű ezt zengi fölzavarva,
mi e bús gyászmise?

Ó elmúlás, hallom ijesztő orgonádat,
melyen a természet minden lármája áthat,
s zátonyzúgás követ,
a billentyűknél a Halál ül odabújva
s feketét és fehért érint olykor az ujja:
koporsód, sírköved.

(Kosztolányi Dezső fordítása)

Versünk azok közé az Hugo-költemények közé tartozik, amelyek egy intenzív látomássorozatba sűrítik bele a természetről és a történelemről alkotott felfogását. Lírai erejét, hatásfokát éppen az adja, hogy a képek, látványok, érzékleti elemek úgy telítődnek egyetemes jelentéssel, hogy a költő úgyszólván nem avatkozik be, nem von le tanulságokat, nem összegez tanító célzattal. *Az, éj, az éj, az éj* című verse voltaképpen nincsen Hugónak. Ez a mű a *Századok legendája* ötkötetes epikai folyamába tartozik, s itt is a harmincnegyedik sorszámot viselő *Sötétség* című ciklus második darabja. Külön címet a költő nem adott neki. A történetmondó költeményektől mindenképpen különbözik, hiszen valódi lírai vers, egységes szemlélettel és egyazon időpillanatban fogva át látvány és jelentés egészét. Ez az időpillanat a látomás törvényei szerint időtlenné tágul: nincs előzménye (oka), és nincs következménye (okozata) sem.

Az éj… mégis szerves része a *Századok legendája* kompozíciójának. Ez Hugo elgondolásában azt az utat hivatott ábrázolni, amelyen az emberiség eljut a bűnösségtől a megigazulásig, a gyűlölségtől a testvériségig: „a földi pokoltól megváltó édeni átváltozás" útját, ahogyan ő maga írta. *Az éj…*-ben fölrémlő egyetemes éjszaka a „földi pokol", a kárhozottság, az elvetettség természeti, szimbolikus megjelenítése.

Mint látomás, a szóban forgó költemény igazi romantikus vers. Ennek a meghatározásnak látszólag ellentmond, hogy hiányzik belőle a dramatizált, személyesített „én", a költő. A romantikus lírát azonban korántsem csak a személyes kitárulkozás jellemzi. Hugónál a világ beszél. Persze a lírai én mindvégig jelen van, talán még intenzívebben, mint ha saját magáról szólna: hiszen ő idézi föl az éjszaka káoszában rejlő lényeket és tájakat, ő firtatja egyenletesen fokozódó feszültséggel, zaklatottsággal létezésük értelmét. Az éjszaka, amilyen nyomatékosan, háromszori leütéssel jelenti be az első sor mint a vers idejét, annyira észrevétlenül marad el utóbb a szövegben: önálló lényegiségből merő közeggé válik, melyben a természeti lények „iszonyú", megmagyarázhatatlan élete zajlik. Ennyiben tér el Hugo „éjszakája" például a német romantikusok, kivált Novalis éjszakahimnuszaitól. Az utóbbi a bensőség, a lelki élet körébe vonja a földi sötétséget; Hugót ellenben valósággal megrohanják az érzéki benyomások, ő inkább *külsősíti* az éjszakát.

És mozgalmassá teszi. A vers tele van cselekvésekkel, amelyeket öntudatlanul és megmagyarázhatatlanul hajtanak végre a legkülönbözőbb létezők, főként növények és állatok, de élettelenek is: a sziklapad, a márvány stb. Vajon igazi cselekvések ezek? Nem, mert hiszen a nagyszámú ige javarészt ugyanannak a cselekvésmódnak, a panasznak, a sírásnak, a nyögésnek variációja. *Az éj…* a hangok verse, hangokat vizionál: „mondja", „sóhajt", „rí", „nyöszörög" „nyikorog", „üvölt", „susog", „dübörög"; igazi hugói verbalizmussal és szómágiával torlódnak az akusztikus érzékletre utaló igéi (igaz, ezeknek egy része a francia eredetiben főnévi alakban fordul elő). A hangok sokasága az élőlények és tárgyak sokaságát idézi föl; ezek főképpen a tenger közelségére utalnak, mint például: sziklapad, hajó, rák, tüskéshal, partok stb. A létezők azonban egy és ugyanazon sorsot hordozzák, és ugyanúgy fejezik ki ezt: „övék

a szenvedés, de nem övék a fény!" – hangzik az eredetiben a harmadik strófa utolsó előtti sora. Szenved tehát minden, s minden panaszkodik.

A panasz a vers főmotívuma. Megerősítik ebbéli szerepében vallási, bibliai, liturgiai utalások. Már a második sorban felhangzik az óceán *de profundis*a (Kosztolányi *siralom*-nak fordítja), idézve 130. zsoltárt, majd ugyane szakaszban, az eredetiben négyszer következik egymás után a Miserere, az irgalomkérés szava az 51. zsoltár éléről. A nyolcadik strófa a „titokzatos requiem" (Kosztolányinál: „bús gyászmise") eredetére kérdez; korábban már az erdőt is metaforikusan, ,,szörnyű székesegyház"-hoz hasonlította. S az egész vers halmozódó, sokasodó kérdései egyetlen összefoglaló, nagy költői erejű kérdésbe torkollnak: „Mi e roppant zsoltár", melyet „nem fojt el semmise"?

A versszövegen, a természet panaszának megszólaltatásán a kérdés modalitása uralkodik. Az eredetiben tizenkét kérdőjelet találunk: a fordítás ezek közül tizet hagyott meg. A kérdések többsége kiegészítendő költői kérdés, melyekre válasz aligha adható. Sürgető, várakozó, előkészítő erejük ettől még nagyobb, s feszültségüket növeli, hogy jó néhány felkiáltó mondat kíséri őket. A kérdői sokaságából sajátos módon épp a létre kérdező szövegtípusok legjellegzetesebbike, a „miért" hiányzik. (A harmadik strófa első három sorának szó szerinti fordítása: „Mit tettek a bokorral, és mit tettek a fával? Mi okuk van arra, hogy sírjanak? Ki miatt ontja a márványbarlang e búcsúkönnyeket?") A „miért?"-nek ez a bújtatása hangsúlyozza el nem hangzó fontosságát: miért szenved a természet, élő és élettelen, növény, állat és ember?

Hugo világképe fölerősíti az európai gondolkodástörténetben a századok során jobbára elfojtott, elfedett gnosztikus indíttatásokat. Ez a részben perzsa eredetű tan az anyagi világot mindenestül a rossz művének tartja, azt tanítja, hogy az isteni teremtő akarat elveszett a természeti világban. Talán ezért nem a „miért" a megfelelő kérdés: hiszen a zsidó-keresztény világmagyarázat bűn és büntetés-bűnhődés okozati kapcsolatával megvilágítja, értelmezi a szenvedést, a hiányt. A vers harmadik szakasza föl is teszi a kérdést: „Valamely eredendő vétek sötét Káinjai volnának ők?" (szó szerinti magyarítás). Káin a romantika egyik központi jelképalakja, róla szól a *Századok legendájá*nak egyik leghatásosabb verse, *A lelkiismeret*. A kérdés azonban itt hívja leghatározottabban a tagadó választ, s a folytatás meg is erősít ebben: „Ó jaj! övék a szenvedés, s nem övék a fény", majd Kosztolányinál, egészen hűen: „könnyük van, s nincs szemük". Nincs ok tehát, csak okozat: nem követett el semmit a természet, a szenvedés nem következmény, nem járulékos tartozéka, eseménye létének, hanem a lét *maga* szenvedés. A szenvedés pedig végső soron hiány, a természet egészére kivetítve valamely rendezőelv, a világot tagoló, értelmező szerkezet, akarat hiánya. *Az éj…* a káosz verse, a káosz uralmáé a teremtés fölött.

Fentebb a költemény legerőteljesebb, legszuggesztívebb sorait idéztük. Képanyaga, képzetkincse azonban nem marad mindvégig ezeken a magaslatokon. A hatodik strófa „kísértő réme" és „gyilkosa" bizony visszaesés a külsőséges romantikába,

Kambyses, Sulla és Nimród neve is inkább arra az Hugóra vall, aki szereti tulajdonnevekkel elárasztani szövegeit. Egészen sajátos benyomásunk támadhat az utolsó versszakról. Ez ugyanis briliáns megszemélyesítő metaforával zárja a verset, igenigen hatásosan. Csakhogy ez a kigondolt, kimódolt, intellektuálisan szemléltető zongora-orgona-kép a legkevésbé sem forr össze a vers addigi, döbbent hangú, fölismerésszerű megnevezéseivel, egyáltalán: a látomással. S mindenekelőtt nem válasz a vers nyomasztó kérdéseire. De hát baj ez? Hiszen a költői kérdés éppen hogy nem vár egyértelmű választ. Nos, ez a lezárás egyik hibája: nagyon is válasz, megoldás akar lenni. A másik, hogy ennek kedvéért eltér a vers fő gondolatától, kérdéssorának lényegétől, hiszen ez elsősorban nem a halálra, nem az elmúlásra vonatkozik. Hanem az öntudatlanul szenvedő természeti létezés kaotikus magába zártságára, magárahagyatottságára, melyet ez a költemény egészében mégiscsak nagy látomásos erővel fejez ki.

Paul Éluard (1895–1952)

Párizs egyik elővárosában, Saint-Denisben született, eredeti neve Eugène-Émile-Paul Grindel. Apja szocialista nézeteket valló tisztviselő, anyja varrónő volt. 1908-ban költöztek Párizsba. 1912-ben, miután alapfokú iskoláit elvégezte, Éluard-on tüdőbaj tünetei mutatkoztak. 1912 vége és 1914 eleje között a svájci Davos szanatóriumában kezelték, ahova majd Thomas Mann vezeti *A varázshegy*ben Castorp nevű hősét; a különös hasonlatosság még folytatódik is, mivel Éluard itt beleszeret egy orosz nőbe, akit Galának nevez el. Első verseit is itt írja; az Éluard nevet 1914 táján veszi föl. A háború elején kisegítő szolgálatot teljesít, majd egy rövid időre a frontra vezényelteti magát. Az ott látott szenvedések megerősítik társadalmi felelősségtudatát és lázadó hajlamát. 1917-ben összeházasodnak Galával.

1919-ben ismerkedett meg André Bretonnal, Louis Aragonnal, Philippe Soupaulttal, kevéssel később Tristan Tzarával: együtt szerkesztik a *Littérature* című, dadaista irányzatú folyóiratot. 1920-ban jelenik meg a *Az állatok és embereik, az emberek és állataik* beszédes című Éluard-kötet. 1923-ban a botrányairól is híres dadaista mozgalom szétesik: Éluard, követve Bretont és Aragont, csatlakozik a dadaizmusnál alkotóbb hajlamú szürrealizmushoz. 1924-ben Éluard valósággal megszökött hazájából, a Csendes-óceánon hajózott. Októberben hazatért. Ezután lelkesen részt vett a szürrealista szervezkedésekben, társaival közösen írt és adott ki műveket. 1926-ban jelent meg *A fájdalom fővárosa*, 1929-ben *Szerelem. Költészet* című kötete. 1926-ban lépett be először a kommunista pártba; a politikamentességet hirdető Breton, a mozgalom vezéralakja, helytelenítette ezt a lépést. 1929-ben Éluard megismerkedett Maria Benzzel, akit Nush néven emelt be költészetébe. 1930-ban elvált Galától, 1934-ben feleségül vette Nusht. Kapcsolata a kommunista párttal jócskán meglazult, de a spanyol polgárháború, melyben a német nácizmus

támogatta Franco véres harcok árán legyőzte a köztársasági baloldalt, mélyen megrendítette a baloldali érzelmű francia értelmiséget, Éluard-t is. Ettől fogva ismét közeledik a kommunistákhoz, ezért 1938-ban Breton megszakítja barátságukat. 1939-ben jelent meg *Láttatni* című kötete.

1942-ben, a német megszállás második évében Éluard tevékenyen bekapcsolódott az Ellenállásba. Áprilisban jelent meg *Költészet és igazság* című kötete, majd 1943-ban ő szerkesztette és látta el bevezetővel *A költők becsülete* című ellenálló versgyűjteményt. 1944 áprilisában illegálisan tért vissza Párizsba. A felszabadulás után sokat járt külföldön: 1949. május-júniusban Magyarországon is járt, a Petőfi halálának századik évfordulójára rendezett ünnepségek alkalmából. 1946-ban ismét kiemelkedő kötete jelent meg: a *Véget nem érő költemény*. Ebben az évben váratlanul meghalt felesége, Éluard ezután csak nagyon lassan lábalt ki mély érzelmi válságából, elkeseredéséből. 1951-ben kiadta a „múlt francia költészetének élő antológiáját". Még 1949-ben megismerkedett Dominique-kal, utolsó nagy szerelmével; később feleségül vette. 1952. november 18-án, szívrohamban halt meg.

„Egy ember látókörétől mindenki látóköréig" emelkedő költészetét mindenekelőtt három költőnk, Illyés Gyula, Rónay György és Somlyó György tolmácsolta magyarul.

Szabadság

Kis irkalapjaimra
Padomra és a fákra
Homokra és a hóra
Felírlak én

Minden beírt papírra
Minden üres papírra
Ha nincs hamura kőre
Felírlak én

Ó képek aranyára
Harcosok fegyverére
Királyi koronákra
Felírlak én

Dzsungelre sivatagra
Fészekre rekettyésre
Zengő gyermekkoromra
Felírlak én

Az éj csudáira
Fehér cipó napokra
A mátka évszakokra
Felírlak én

Az elrongyolt egekre
A lápra mely penész nap
S tóra mely eleven hold
Felírlak én

Mezőre láthatárra
Szárnyra kelt madarakra
Árnyak malmaira
Felírlak én

A friss hajnali szélre
Tengerre és hajókra
A tébolyult csucsokra
Felírlak én

A habzó fellegekre
Verítékző viharra
A sűrű únt esőre
Felírlak én

Szikrázó villanásra
Tornyosuló szinekre
A meztelen valóra
Felírlak én

Az ébredő dülőkre
Kitáruló utakra
Szétáradó terekre
Felírlak én

A fényre mely kigyullad
A fényre mely elalszik
Sok régi otthonomra
Felírlak én

Szobámnak a tükörben
Kettészelt gyümölcsére
Ágyam üres héjára
Felírlak én

Nyalánk kis kutyusomra
A fülét hegyezőre
S balog mancsára is
Felírlak én

Ajtóm trambulinjára
Meghitt kis tárgyaimra
Az áldott lángu tűzre
Felírlak én

A nyíló női testre
Baráti homlokokra
És felém tárt kezekre
Felírlak én

Döbbenet ablakára
Figyelmes ajkivekre
A csönd fölé magasan
Felírlak én

Feldúlt rejtekeimre
Ledőlt fároszaimra
Búmnak merő falára
Felírlak én

A vágytalan hiányra
A meztelen magányra
A halál grádicsára
Felírlak én

A boldog gyógyulásra
A szétfoszló veszélyre
S emléktelen reményre
Felírlak én

S ez egy szó erejével
Kezdek el újra élni
Hogy rád ismerjek s neveden
Szólítsalak

Szabadság.

(Somlyó György fordítása)

Hogyan lesz a meghökkenteni, megbotránkoztatni akaró szürrealista költőből népének szószólója, egy elfojthatatlan közérzület, közakarat kifejezője? A változás, mely már régóta érlelődött, a megszállás éveiben célba ért. Éluard, több költőtársával, így Aragonnal együtt, a közös fájdalmakat és reményeket foglalja versbe, megteremtvén az Ellenállás nagy hatású líráját. Ennek valósággal példaműve lett a *Szabadság*.

A vers a *Költészet és igazság 1942* című gyűjteményben jelent meg először. A kéziraton eredetileg *Az egyetlen gondolat* volt a címe, ezt javította *Szabadság*ra a költő. A vers hamar ismertté vált az ellenállók körében, sőt még külföldi szövetségesekhez is eljutott. Természetesen csak illegális utakon terjedhetett. A kor egyik híres zeneszerzője, Francis Poulenc hamarosan kantátába dolgozta fel szövegét: ezt a művet kevéssel a felszabadulás előtt Belgiumban adták elő, de titokban tartották mind a szöveg, mind a zene szerzőjének nevét.

A vers négysoros strófákból áll, szám szerint huszonegyből. Ezek után következik, különírva, mintegy önálló egységként a „szabadság" szó, mely eddig – a címét kivéve – nem hangzott el a szövegben. A négysoros strófaépítés, a szimmetrikus sorhasználat és főként a négysoronként ismétlődő refrén, a „Felírlak én" (a franciában és Gereblyés László fordításában: „Ráírom a neved") nemcsak a szürrealista versképzéssel szakít, hanem az azt megelőző irányokkal is. Megfigyelhető benne a romantikus retorika (például Victor Hugo), de távolabbról a reneszánsz, sőt a késő középkor szabályos szerkezeteinek a hatása is. Nem véletlen, hogy Éluard, aki a régi francia költészet szabadabb kifejezésformáihoz való vonzódásának azzal is tanújelét adta, hogy antológiát állított össze a múlt félig elfeledett verseiből, itt és ekkor szívesen archaizál, szívesen idézi föl a litániák, a himnuszok monoton ismétlődésekkel szóló verszenéjét.

A költemény azonban úgy képes túllépni az alkalmi lírán, hogy sajátos feszültséget, belső távolságot teremt két fő rétege között. A szerkezeti ismétlődéssorba a változatlanul és várhatóan fölhangzó szavakba és mondatképletekbe ugyanis a legkevésbé sem várható, a legkevésbé sem előre látható képek sokaságát zsúfolja a költő. Az, hogy *mire* – franciában a „sur" elöljáró tölti be a „-ra, -re" rag szerepét, vele kezdődik minden sor – írja a beszélő az egyszerű és mégis oly magasztos nevet, úgyszólván a pillanat s az asszociációk szeszélyétől függ. Ez a képi réteg,

illetőleg a dolog-, tárgy- és élőlénynevek egymás mellé helyezése visszautal Éluard szürrealista korszakára. Már az első verssor is meglep éppen a magától értődő, önként kínálkozó „céltárgyak" (az irkalapok, a pad, a fa) és az írásra, megörökítésre kevéssé alkalmas homok meg a hó egymás mellé helyezésével. A második versszak még mindig megmarad a „logikus" tárgyak képzetkörében: elolvasott és üres papírlapokról beszél. A harmadik sor azonban már tagolatlan egymás mellé helyezésével sorolja föl a követ, a vért, a papírt, a hamut. Van-e valamilyen kitapintható szerkezeti fejlődésmenet, változásfolyamat a versbe a reális és irreális (illetve szür-reális, azaz – a visszatérő elöljárószóval – realitás fölötti) tárgyak, képek egymásutánjában?

Igen is, meg nem is. hiszen, mondjuk, a negyedik strófa világosan természeti képeket gyűjt egybe; a „zengő gyermekkor" (pontosabban: „a gyermekkor visszhangja") azonban kilép ebből a jelentéskörből, később is felhangozhatna. A képek anyaga, hovatartozása szerint valamelyest tagolódik a szakadatlannak tetsző áradás: a tizedik versszakig mintha a spontán, szabad természet, ettől fogva mintha inkább az ember alakította civilizatorikus tárgyi világ látványai uralkodnának. A vízválasztó a *„Sur la vérité physique"* – sor: ezt a fordításban a „meztelen való"-ként látjuk viszont. Csakhogy itt Éluard-ra oly jellemző, elvontságában is egyszerű szerkezettel állunk szemben: valójában a „természeti (fizikai) igazság"-ról esik szó. Erősíti ez a sor azt a benyomásunkat, hogy a vers legkevésbé tárgyszerű megjelöléseit („döbbenet ablakára", „vágytalan hiányra") ugyanolyan magától értődőnek, természetesnek kell felfognunk, mint a legközvetlenebb, legláthatóbb kijelentéseket („meghitt kis tárgyaimra"). Éppen az Éluard-líra egyik legsajátosabb értéke: intim, természetes nyilvánvalóságként beszélni a meglepetésről, a csodáról, a véletlenről, a képtelenről is.

Azt mondhatnánk, hogy a szakaszok többnyire egyenként alkotnak egységet (például a tizennegyedik versszak a kutyát, a tizenhatodik strófa a társas kapcsolatok világát idézi föl), de szomszédos strófán olykor egymással kerülnek ellentétbe: a 18–19. versszak kudarc- és hiányképzeteire a huszadik pozitív, reményteli perspektívájára felel.

A hatalmas körmondatként is felfogható vers a végén, az utolsó strófában felfüggeszti az egymás mellé rendelések sorozatát, és egy fölérendelt mondattal mutat vissza (és előre) a kulcsszóra, az alapszóra, melyet immár az élet egyedüli értelmeként határoz meg. A *Szabadság*-ot költője alkalmi, politikai költeménynek szánta, de a vers egyetemes érvényessége révén, melyet jórészt a saját esztétikuma teremt meg, el is szakad a pillanatnyi időszerűségtől.

• *88 híres vers a világirodalomból,* Budapest, Móra, 1994, 156–163, 164–168, 247–253, 473–479.

ÜTKÖZÉSEK, ÜTKÖZETEK

[1992]

(Báthori Csaba: *Holtverseny,* Sodalitas, Bécs)

(Sűrű a nyelv) Sűrű a nyelv Báthori Csaba verseiben. Ez a legelső olvasói benyomás. De valószínűleg a végső is, hiszen az igényes művet megillető olvasásban is érvényesül az emberi kapcsolatok körszerű mélyszerkezete: az első képzet tér vissza majd újra meg újra, csak immár gazdagabban, némelykor szegényebben, mindenesetre a megértésben, az értelmezésben megedződve, kiegészülve. Legvégül is az marad tehát bennünk, hogy Báthori versei a szóhasználati, kifejezéskészleti, mondattani furfangok és bonyodalmak révén ellenállnak, nehezen adják meg magukat. Ez – világosan – nem negatívum. Ellenkezőleg. Az olvasás nehezítése, lassítása, az olvasó elé emelt nyelvi akadályok – legalább e század második évtizedétől tudván tudjuk, nem csak amúgy ösztönösen – elsőrendű tulajdonságai, valamint céljai a jó költészetnek. Ezenfelül itt, Báthori verseiben különösen funkcionálisnak bizonyul ez a tömör sűrűség, mert egybeér világ-, szerényebben költészetértelmezésével: ennek lényege ugyanis szememben a harc, a tusa, a birkózás, a küzdelem, mégpedig nem éppen szimbolizált elvontságban, hanem inkább konkrétan, testiesen, naturális, némelykor naturalisztikus valóságában. „Világgá / Maradozni sodor minden tapasztalatlant / Az emberi kéz: szoros beláthatatlan / Ítélet szögecsei közé telepítve, mind / Úgy ígérkezünk" (*Szfinksz*, 48.). E mondatnak a duinói elégiák Rilkéjére is visszhangzó, megfeszített, törten iramló dikciója, határozóit (meghatározottságait) már-már cáfoló igehasználata azt a viszonyt sejteti és jelöli ki, amelyről egy sorral lejjebb kezd beszélni: „Eszméletünk csorog majd, csorog / A rettentő kapcsolatokban: vérünk / A forró belátás." Ez a nyersen fiziológiai képsor bizonyítja, hogy a mondatszövevények nem ködjáró szépelgésből bomlanak ki. „Rettentő kapcsolatokkal" másutt is találkozunk a kötetben: mondjuk, a tematikus című *A kapcsolat* (15.) is a személyközi játszmák és esélyek „veszélyes" dramaturgiájáról beszél, *A vonzalom* (39.), az *Együttlét* (40.) is szakadozott, folyamatosságuk-fosztott viszonyokat sejtet. S újra csak: küzdelmeseket, jövőre utalókat, jövőben játszódókat. Egyik szép verse (*Özönvíz ha jönne* 27.) iszapos társas dögönyözésekként láttatja a kapcsolatokat, s a reménybeli társválasztás fiktív alapképlete is közhelyeket mozgósít, hogy ironikus legyen.

De mivel minden társaság, társadalmiasság önmagunkhoz fűző viszonyunktól függ, hát ez utóbbi sem kevésbé küzdelmes, dinamikus Báthori verseiben. Elvégre a *Holtversenyt* is önmagával állja. „Ki vagyok tűzve, kitűztem magam" (37.), ránt össze kapcsolatossá ellentétesnek, ellentmondónak is vélhető premisszákat. Majd következik az önlefokozó, nyers rovarkép, végül a „saját fej saját fej mellett"-haladás groteszk folyamata, vagy inkább állapota.

E versen különben is kitapasztalható Báthori versírásának néhány jellemző jegye. Például az erős, az élénk inszcenírozás, dramatizálás, magyarul a láttatás igénye. Mélyben gyökerező és mélyen eltökélt művészi szándéka ez a költőnek; „Csak olyan látomást, / amelynek köze / van a szemhez" (124.), foglalja *Ars poetica*ba. S bár versei számos elvolt, sőt bölcseleti fogalmat görgetnek – mindenképpen javára írandó a költőnek, hogy nem nagyotmondásra, hanem meggondolásra szánja ezeket az absztrakciókat –, azon nyomban képbe, helyzetbe, ütközésbe és ütközetbe taszítja őket. Ott kell helytállniuk, ahol tehát a kép nem is szemléleti tárgy, hanem konfliktushelyzet, erjedő és kiforró ellentétek pillanatnyi nyugvóhelye. Pillanatnyi, mondom, mert verseiben a látvány (a látomás) olyannyira mozgékony, hogy szakaszról szakaszra, esetenként sorról sorra új valóság- és képzetrendet kell fölidéznünk magunkban, ha követni akarjuk. Semmi sem végleges. A vers megállapító egységei, ténymagyarázatai között is folyik a vita („Irgalmas csalétek, a tiéd. / Dehogy irgalom! Szimmetria." *A költemény s a költő*, 128.), mert a valóság (a tárgyi, testi, biológiai, fiziológiai létezés) önelvű, nélkülözhetetlen termékenységi és enyészettani (ez utóbbi Petri versszava, elnézést!) tobzódását és rombolását elválaszthatatlanul kíséri az alakító költői munka, vállalva is, tagadva is tárgyát és közegét. „Fagyott fehér papír, / Míg kiserked a meleg / Tökéletes vers", indul az imént idézett szöveg, s a vérontásra utaló rejtett metaforához méltó *testfunkcionális* képekkel folytatódik. Nem véletlenül: tárgy és vers, tény és (esztétikai) megfigyelés itt nem maradhat külön, a versfolyamat a világfolyamat kíméletlen sorsában osztozik. A világfolyamatról, a világállapotról pedig éppen elég terhelő bizonyítékot nyújt az igazán megrázó *Mizantróp* (107.), nyomorúságnak és tehetetlen részvétnek ez a vigasztalan, csupán erős képeivel erőt adó látlelete.

(Az egyéni hangú lírának) Az egyéni hangú lírának szerintem különben is ismérve az, hogy visszatérő, ámde nem önismétlő, önműködő motívumai vannak. Báthorinál ilyennek látok egyes mitológiai ősképeket, mint a vízözönt, figurákat, mint Orpheuszt, az állati s a tágabb értelemben animális természet világát, az elsajátításra (bekebelezésre) és a nemzésre, önreprodukcióra szolgáló szervek és működések nyomatékos jelenlétét. Két motívumát hadd említsem meg külön is. Kollektív líratörténeti hagyományfolytonossághoz való hűségéről is tanúskodnak. Az egyik a tükör, melynek meditatív, sőt esszéisztikus prózaverset szentel (20.), s mely például a *Holtverseny*ben és a *Lárvá*ban (112.) is felbukkan. A sokrétű, s természetesen jórészt a szemléletet, a művészi világ- és önmegértést jelképező tárgyat sokértelműen sajátítja el. A másik a vedlés motívuma. „Nem érti a törvényt, / Aki nem vetett le sorban kígyóbőröket" (*Szfinksz*, 46.), olvasom, majd a *Neutrum*ban: „Levetettem sorban a / Kígyóbőröket" (111.) (Megjegyzem, az utóbbi vers a kötet egyik legsikerültebb darabja.) Ez a szimbolikus cselekvés részint rejtőzésmotívum (mint éppen itt a *Neutrum*ban), részint arra a megújulásra utal, melynek vágyképe mintegy a teremtés-teremtetés korrekciójaként újra meg újra föltűnik a *Holtverseny*

lapjain. Ehhez az újra-, illetőleg önteremtéshez kapcsolódnak az ismétlődő, ambivalens apa-, anya-, ősképzetek, kultusz és ellenkultusz ezen állandó alakjai. A kötetnyitó, emblematikus *Atalantisz* nyíltan beszél. „Ki kell csikarni megint a teremtést. /…/ Fölfogni azt az őst aki születve szült. / Hátrálva kell haladni mint a rákok / […] / Ami jön, mindenkivel megesett / A jövő," (11.) Az *Ars poetica* így végződik: „És sok játék után / éhesen / szomjasan / vár rád / első éned / jónapot uram". A vég (a cél) tehát a kezdet, a teremtés vagy alkotás elengedhetetlen föltétele az önteremtés, az önalakítás.

Figyelemre méltó Báthorinak a nagyobb versszerkezetekre és a lapidáris, axiomatikus rövidségre való egyenlő készsége. Az utóbbi nemből dicsérő hangsúllyal említem a *Zakeus*t, az *Antinómiá*t, a *Konkrétumot.*

És mi az, amit végképp *csak* említek? Báthori groteszk nyelvalkotó és -facsaró képességének bizonyítékait, a *Rafiababuk*-ciklus darabjait. Mivel a költő vénájának éppen nem elhanyagolható nyomai, termékei ezek, remélem, hogy efféle nyelvtörésre nálam fogékonyabbak elolvassák, és értékelik is őket.

(Közeg) Báthori Csaba számára a közeg (az ausztriai félemigránslét) nem mentség és nem dicsőség forrása. Költeményeiben egyszerűen csak hasznot húz abból a tényből, hogy a magyar líra anyanyelve mellé a német nyelvű költészet titkai is hozzáférhetővé váltak számára. Természetes következménye ennek az elhelyezkedésnek, valamint állandó tevékenységének, a műfordításnak, hogy Stefan George hieratikusan magasztos versbeszéde éppúgy belesűrűsödik dikciójába, mint Benn kegyetlenül pontos „klinikai" megjelölései, Rilke transzcendens sugalmú, tág lélegzetű töredékessége éppúgy, mint Celan nagy erejű szókapcsolásai, szósűrítményei. De hát persze fölsejlenek a magyar eszmények is, Babits, valamelyest talán Füst Milán, az úgynevezett újholdas költészet (nemhiába emlegettem a látványhoz *kötött* látomást, ezt Nemes Nagytól tanultuk), és még sokan mások, mondhatnám ízetlen fordulattal, de méltán: Báthori költészetének ugyanis felötlő értéke receptív jellege, melytől egyáltalán nem kell féltenie eredetiségét. Ha valamire érdemes volna vigyáznia, az a már méltatott szintaktikai zsúfoltság, torlasztás időnkénti, ritka túlzásba vitele; néhol mintha elegendő volna egy-egy határozott névelő a bozót ritkításához. Verseinek olyan szóleleményei is meggyőznek azonban, mint „lemúlik": „Míg lemúlik végre" (*Esztendők hozama*, 18.) a *kisikkad*: „Kisül hátától a fű, kisikkad" (*Lárva*, 112.), miközben sikerül ráirányítania a szemet egy küzdelmesen alakított, mindörökre veszélyeztetett és befejezetlen világ látványára, tudatára.

• *Műhely,* 17. évf. 1994/2, 61–62.

99 HÍRES MAGYAR VERS ÉS ÉRTELMEZÉSE (RÉSZLETEK)
[1995]

Szép Ernő (1884–1953)

Szegény zsidó tanító fia volt. A szülőknek sok gyermekről kellett gondoskodniuk. Debrecenben kezdett iskolába járni. Már zsenge korában megjelentek versei. Az Alföldön töltött gyermekévei után a fővárosba költözött. Egyaránt írt verseket, elbeszéléseket, karcolatokat, a tízes évek végétől kabaréjeleneteket, majd színdarabokat, és mindeközben rendszeresen dolgozott hírlapoknak is. Lírai életművét az 1938-ban megjelent *Szép Ernő Összes költeményei* című gyűjtemény foglalta egy kötetbe. Ezután két évtizedig nem láthatott napvilágot verses-könyve: csak 1958-ban jelent meg *Add a kezed* című összegyűjtött kötete.

Ha van költői életmű, amelyre ráillik a kissé elcsépelt és legtöbbször semmitmondó, sommás meghatározás, hogy „társtalan líra", akkor Szép Ernőé okvetlenül ilyen. Egyedülvalónak érezzük Szép Ernő versbeszédét, lírai világát, mert nemigen tudjuk elhelyezni, besorolni. Ugyan melyik irányzat körébe illeszthetnénk ezeket a hol leheletnyi rövidségű, hol áttetszően dalszerű, véget nem érő terjedelemben panaszokat és megfigyeléseket sorjáztató, de mindenkor oldott, rögtönzésként ható verseket? Beszűrődik már első kötetébe, az 1912-ben megjelent *Énekeskönyv*be is a szimbolizmus hatása – de a szimbolistákra jellemző lényegkeresés, a világ szellemi törvényére való utalás nélkül. Ott van az impresszionista líra több fontos jegye is versein: de az erre a stílusnemre jellemző finom líraiság, az egységes tónus helyett lépten-nyomon hangváltások, disszonáns fordulatok vagy éppen triviális, tenyerestalpas kijelentések zökkentenek ki a fölidézett hangulatból. A századelő szecessziójához is van közük a Szép Ernő-verseknek, de sem a szecesszió intenzíven bonyolult, feszült mondattanát, sem emelkedett, mitikus képeit néni találjuk meg sértetlenül bennük. Mindezen elemekből építkezve, egy olyan szembetűnően eklektikus lírai hangnemet, beszédformát talál ki Szép Ernő, amely egyben a művészi eredetiség példája is – olyan ütköző, összeférhetetlen érzésnemekből és nyelvi rétegekből alakítja verseit, hogy azok éppen különneműségükben teremtenek stílust. Még az „építkezés", az „alakítás" szavak sem valók a Szép Ernő-i líra jellemzésére: éppen hogy nem munkálja meg versét, hanem rögtönzi inkább, az előzetes terv és célhoz érés legcsekélyebb jele nélkül.

Prózai munkáiból novelláin kívül különösen két regénye emelkedik ki, az 1919-es *Lila akác* (melyet meg is filmesítettek), valamint az 1934-ben *Dali dali dal*. Az előbbi egy fővárosi fiatalember szerelmi kalandjait szövögeti, a magyar epikában az elsők között ismerve föl a nagyváros különleges népiességét társadalmi és kulturális,

nyelvi vonatkozásában egyaránt. Az utóbbi önéletrajzi regényként laza szövésű történetbe fogja az édesapa szeretett hegedűjének kényszerű eladását, majd a visszavásárlására tett, végül is hiábavaló kísérleteket. Ez a történet különösen zavarba ejt a Szép Ernő-i kettősséggel: édes-bús, naiv érzelmesség és kíméletlenül éles megfigyelés vegyül benne; szegény emberek, kültelki cigányok megrendítő portréival találkozunk lapjain. Az 1944-es évben kiállt megpróbáltatásokról szól *Emberszag* című emlékezése (1945). Drámaírói tehetségéről tanúskodnak *Patika* (1919), *Palika* (1920) és *Vőlegény* (1922) című darabjai, melyeket több színházunk nemrégiben újra fölfedezett. A serdülők kedves olvasmánya *Mátyás király tréfái* című anekdotagyűjteménye. Szép Ernő finom, bensőséges művészetét 1948 után mellőzték. Elfeledetten, de csupán átmenetileg elfeledetten halt meg 1953. október 2-án.

Gyermekjáték

Mikor én kis fiú voltam,
Kis lovon nem lovagoltam,
Nem volt nékem ponnilovam,
Ponnilovam,
Ponnilovam,
Pedig de szép mikor rohan.

Ponnilovon sose űltem,
Kis biciklin se repűltem,
Nem volt fényes kerékpárom,
Kerékpárom,
Kerékpárom,
Pedig de jó rajta nyáron.

Nem volt nékem mesés könyvem,
Nem volt csak iskolás könyvem,
Pedig de jó otthon este,
Otthon este,
Otthon este,
Lapozni ábrát keresve.

Sohase volt cifra kockám,
Kis kastélyom meg tornyocskám,
Kis hajóm meg kis vasútam,
Kis vasútam,
Kis vasútam,
Elútazni sose tudtam.

Én nem kaptam kardot, csákót,
Sárgarézből messzilátót,
Sose vittek hippodromba,
Hippodromba,
Hippodromba,
Jó hogy lyukas volt a ponyva.

Az a ponyva szétment régen,
Elmúlt az én gyermekségem,
Én már régen felserdűltem,
Felserdűltem,
Felserdűltem,
A nagyok közzé kerűltem.

Én játékot már nem kérek,
A sok gondtól rá se érek,
De meghalok én is egyszer,
Én is egyszer,
Én is egyszer,
A mennyországba megyek fel.

Kiállok majd a tejútra,
Arra visz az isten útja.
Az újjamat majd felnyújtom,
Majd felnyújtom,
Majd felnyújtom,
Ha elsétál a tejúton.

Észrevesz az isten engem,
Megszólalok a nagy csendben:
„Kérem én még nem játszottam,
Nem játszottam,
Nem játszottam,
Játszani szeretnék mostan."

Megfogja majd a kezemet,
Angyalok közt maga vezet
Szegény gyerek otthonába,
Otthonába,
Otthonába,
Mennyei gyerekszobába.

Megkapom ott kardom, csákóm,
Sárgarézből messzilátóm,
Képes könyvem, cifra kockám,
Cifra kockám,
Cifra kockám,
Lesz kastélyom meg tornyocskám.

Ami nem volt, lesz ott jócskán,
Kis vasútam meg hajócskám,
Beültetnek hippodromba,
Hippodromba,
Hippodromba,
Én élvezem azt magamba.

Hogyha kedvem abba telik,
Ponnilovam megnyergelik,
Kis biciklim előhozzák,
Előhozzák,
Előhozzák,
Úgy járom a mező hosszát.

Égmezőben alkonyatban
Szép pillangót fogok ottan,
Ujjamon lesz arany pora,
Arany pora,
Arany pora,
Le nem mosom róla soha.

A naivitás Szép Ernő költészetének fő szemléleti elve: mindenre úgy csodálkozik rá, mintha először találkozna vele, s ez a gyermeki, álgyermeki ámuldozás, illetőleg érzékenység, sebezhetőség nivellálja is a jelenségeket. Egy-egy emlékkép valóságosabb és jelentősebb is lesz, mint a jelenből kiválasztott vershelyzet, egy futó testi érzékelés ugyanannyi figyelmet érdemel, mint a személyes kapcsolatok bonyolult története, s az állatok , az élettelen dolgok ugyanúgy hordozói és tárgyai érzéseinek, mint a legnagyobb eszmék és a legnagyobb szenvedélyek. Ezt a látványokban, emlékekben, érzékletekben fellelhető naivitást azonban hol egy nagyon is kiábrándult élettapasztalat, néha a szerepjátszást súroló, előkelő fásultság, hol pedig megrendült és megrendítő, az emberi nyomorúság számbavételében a tragikus belátásig emelkedő, egyetemes szánalom vagy éppen riadalom ellenpontozza. És mindezek a minőségek gyakran egyetlen szövegbe zsúfolódnak, átmenet és magyarázat nélkül.

Nemhiába fedezték föl újabb értelmezői, elsősorban Tandori Dezső, ennek a látszólag csupán érzelmi, sőt érzelmes lírának a groteszk, az abszurd kifejezésmódokat előlegező vonásait. Az előbb már említett, egymagába fonódó kettőségek indokolják az olvasót annyiszor zavarba ejtő stílusütközéseket. Egy litániázó, hosszú versében *(Magányos éjszakai csavargás)* előbb a következő gondolati és formanyelvi banalitásokra bukkanunk: „és felettem, / A csillagok ragyogtak, s ennek mindig örülök", majd néhány sorral alább így közöl tökéletesen egyénített élményt, mégpedig hallatlanul merész szókapcsolással: „Van úgy, hogy nem bírok már az emberekre nézni, / Hangjuk sérti a fülem, a testszín fáj szememnek, / S lelketlen szemgolyóik járása összeborzaszt." Számtalan Szép Ernő-vers szolgál ilyen meglepetésekkel.

A *Gyermekjáték* ennek a lírai életműnek a legnépszerűbb darabja. Műfaji hovatartozása világosan látszik: dalnak tekinthető. Ez az azonosítást támogatja az egynemű érzésmenet, a spontán hanghordozás meg a versalkat is: egyrészt a sorok ritmikája, mely a magyar fülnek oly meghitten – és népiesen, régiesen – csengő felező nyolcast használja, s kiváltképpen a versszakon belüli, szoros szóismétlések, ikerítések. Bizonyos körültekintésre int viszont a vers hosszúsága: tizennégy hatsoros versszak nem egykönnyen fér a dal műfajának keretei közé. (Még ha szakaszonként két sor változatlan ismétlés is, tehát nem új nyelvi közlés.) Feszegeti ezeket a kereteket a szövegbe rejtett történet is a múlt, jelen, jövő idő hármasságával. A „dal" műfajelnevezés legalábbis kiegészítésre szorul.

Szép Ernő versnyelvében a már jelzett stíluskeverést nem utolsósorban népies és városi nyelvi elemek, a népies meg a városi folklór együttes jelentése okozza. Prózájára is jellemző ez a stílustendencia. Előfordul, hogy ezek a keveredések stílustalannak tűnnek föl; legnagyobbrészt azonban esztétikai érvényességre emelkednek, s a Szép Ernő-i – az életrajzból is következő – attitűdöt híven fejezik ki. A nagyváros bohém költője ugyanaz, aki gyerekkorában falusi környezetben volt: perifériku figura, szegénylegény. S ahogy a népi folklór elemeiből, a népdalból szívesen merít, úgy a főváros újabb keletű, populáris műfajai is kezére állnak: például a sanzon, a kuplé, a kabaré. Ez utóbbiakban nagyobb szerephez jut a komikum, az irónia is, mely ugyancsak színezi költői világát. Ne csodálkozzunk tehát, ha a „Ponnilovon sose űltem, / Kis biciklin se repűltem" naiv, népies hangzataiba ilyen kollokviális kiszólások vegyülnek: „Én játékot már nem kérek, / A sok gondtól rá se érek,". A vers tehát népdal és városi „új" dal egyéni ötvözete.

Feltűnő, hogy az életmű verseinek javához képest mennyire kirajzolt, megkomponált a vers szerkezete. Az első öt strófa a hiányzó tárgyak, emlékek fájó leltára: alapszavai a „nem volt", a „soha", a „sose". Ezen belül is az első három szakasz még három gyermekjátékot nevez meg és jellemez külön-külön. A következő két strófában már sokasodnak a játéknevek, míg be nem következik a fordulat, a „felserdűltem" jelenhez közelítő megállapítása. A hetedik strófában szólal meg a halál utáni jövő reménye, a vers harmadik része, az elmulasztott, nélkülözött játékok élvezetének

ugyancsak részletező leírására készítve föl. Ez a leírás tulajdonképpen az első egység tükörképe, ismétlése, csak éppen meglétbe, pozitivitásba fordítja a hiányt, a negativitást. Póniló, kerékpár, meséskönyv, cifra kocka, hippodrom (a szó itt sátoros cirkuszt jelent), mind elérkezik, „megkapja" a beszélő, méghozzá „jócskán". A naiv, valóban gyermekkönyvbe illő jelenetezés, a Jóistennel meg a Tejúttal, a gyermekszobába („Szegény gyerek otthonába") szűkülő mennyországgal, csakugyan zavarba ejti az olvasót: vajon mivel hat rá a kifejezésnek ez a tömény édessége, miért érinti meg valamiféle igazság ezekben a csilingelő, helyenként valósággal gügyögő sorokban?

Nem feledkezhetünk meg a vers történeti környezetéről. A századforduló, századelő európai irodalma fedezte föl igazán a gyermek, a gyermeki létezés témáját, motívumát. A magyar költészetben Kosztolányinak 1910-ben megjelent, *A szegény kisgyermek panaszai* című verseskötete volt e tárgykör, ez élmény legértékesebb feldolgozása. Az idealizáló vagy éppen a gyermeket kis felnőttnek tekintő irodalmi ábrázolások után ez idő tájt ismerték föl a gyermek vágyvilágát, a gyermekség lelki hiányérzeteit, gyötrelmeit s azt, hogy a gyermekkor meghatározó az ember egész életére. A gyermekkort, ezt a messzire sodródott ősidőt pedig csupán az emlékezés ragadhatja meg, csak az emlékekben él tovább, némileg már átváltozva, hiszen magába szív későbbi élményeket, tudattartalmakat.

A gyermekkor lényegi tartozéka a játék. A játékszer mint a tárgyi világ reprezentációja, a játékfolyamat mint bizonyos emberi viselkedésformák modellje. Szép Ernő verse ettől a kettős lényegtől fosztja meg a vallomástevő lírai én gyermekkorát. Póniló, bicikli, meséskönyv, kis hajó meg hippodrom nélkül a gyerekkor nem gyerekkor, csupán időtartam: „Mikor én kis fiú voltam". A felnőtt pedig már képtelen pótolni a hiányt: ezért utasítja bizonyos álszentimentalizmussal a túlvilági, a halál utáni életre az új, valódi gyermekkort. „Kérem, én még nem játszottam […] Játszani szeretnék mostan" – ez az elemi óhaj, kérelem vezeti be, kimondatlanul is íratlan igazságra hivatkozva – a jövőbe vetített idillt. A Tejútra való kiállás, az isten meg-(le-) szólítása, a kérés könnyed társalgási hangja azonban leheletnyi iróniát hordoz.

Ez a diszkrét irónia kisugárzik a vers egészére. Az első és a harmadik szerkezeti egység, a meg nem valósult s a vágyott, a halál utáni gyermekkor tükörjátéka közben csak két strófa – igazából csak egy – a hetedik – jut a jelen időre, a felnőttkorra: a vers értékrendjében ez, úgy látszik, azóta sem érdemes. Az igazi élet az, ami nem valósult meg, s ami csak a halál utánra képzelhető el.

Panaszt, óhajt és vágyteljesítést közöl, beszél ki a *Gyermekjáték*. Az utóbbit irrealizáltan, de megint csak ironikus részletezéssel adja elő. A vers utolsó strófája pedig még egy ambivalens mozzanatot tartogat. A meg nem valósult, csak vágyálomban teljesülő játékok sorát kiegészíti egy utolsóval, amely valójában nem is játék. A lezárásba foglalt legfőbb, betetőző érték tehát váratlanul új képhez, új lényeghez kapcsolódik: egyáltalán, most először élőlényhez, a mesterséges eszközök után. Ez az élőlény „csupán" egy pillangó, nem is olyan elérhetetlen a földön,

a valóságos életben. A versben eltitkolt, elhallgatott felnőttkor tartalmatlansága azzal lepleződik le, hogy a lepkefogás vágyképe is csak a meseszerű, irreális-fantasztikus túlvilági második gyerekkorban valósulhat meg.

Pilinszky János (1921–1981)

Budapesten született; tizenhat éves korában elveszítette apját; ezután a család anyai ágának nőtagjai nevelték. Különösen mély összetartozás fejlődött ki a gyermek és Borbála nevű, értelmi képességeiben visszamaradt nagynénje között. Tízévesen lett a piarista gimnázium diákja, majd 1940-től bölcsészhallgató. Az 1940-es évek elejétől jelennek meg versei, ezek közül azonban nem mindegyiket vette föl később köteteibe. 1944 őszén hívták be katonának, s alakulatával a németországi hadszíntérre került. A menekülteknek, a meghurcoltaknak, a koncentrációs táborok foglyainak látványa és tudata egy életre belevésődött eszméletébe, és alakította világképét.

1945 végétől kapcsolódott be a hazai irodalmi életbe. 1946-ból való első kötete, a *Trapéz és korlát*; kivételes hangjára már ekkor fölfigyeltek társai. Bár lazán és időnként lanyhuló intenzitással, azért mindvégig az Újhold folyóirat szerkesztő- és alkotógárdájához tartozott. 1947-ben Baumgarten-díjat kapott. 1948 után hallgatnia kellett. 1957-től a katolikus hetilap, az *Új Ember* munkatársa. *Harmadnapon* című, korszakos jelentőségű kötete 1959-ben jelent meg, majd a 60-as években lírikusként alig-alig szólalt meg. Ekkor írott kevés számú, de annál jelentékenyebb versét a *Nagyvárosi ikonok* (1970) című összegyűjtött kötete tartalmazza. Ez a könyv törte át igazán a hallgatás, a meg nem értés kordonát körülötte, s a hetvenes években már népszerű, sokfelé hívott, Európa-, sőt világszerte utazó művésznek számított.

1963 táján ismerkedett meg a francia misztikus filozófus, Simone Weil munkáival; Bach, Mozart és Dosztojevszkij mellett ezután ő lett szellemi tájékozódásának állócsillaga. 1971-ben, szinte váratlanul áll elő a *Szálkák* című kötettel: fél év alatt most majdnem annyi verset írt, mint amennyit alkotó évtizedei alatt összesen. Ezt a kötetet 1974-ben követte a *Végkifejlet*, de ez már színműveket is tartalmazott, s az évtized második felében Pilinszky ismét nem ír verset, helyette más műfajokkal próbálkozik. Sajátos esztétikáját legbővebben a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című könyvben fejti ki (1977):

> […] a költészetnek, ha csakugyan költészet, igazi közege a jóvátehetetlen. A jövő túl könnyű, túl ritka, nem elég ellenálló neki. Kevés a reális erőpróbára, nem tud benne *tisztán* cselekedni, legfeljebb elábrándozik rajta, vagy éppenséggel belemenekül, akár hazugságok árán, csalással vagy önámítással. A művészi cselekvés számára azonban, amely legalábbis tengelyében mindig mozdulatlan, mint a gondolkodó ember testtartása: távolról se azonos a föloldhatatlan és megoldhatatlan múlt a megfontolások

nemes vagy nemtelen tárházával. Kimondhatatlanul több, mint tanulság. Az is. De elsősorban „cselekvésének" választott területe. Számára a lezárt és befejezett tények hívása mindig a legerősebb. Különben úgy érezné, hogy akár a legfényesebb jövő is amorális sivatag, a hátában hagyott befejezett, megoldhatatlan és jóvátehetetlen tények *valóságra* áhítozó temetőivel, sose szűnő hívásával. Ezért mondhatta Leonardo, hogy aki nem szemlélődik eleget, minden idejét elfecsérli. […] más kérdés, hogy a betű szerinti miért lehet korunkban egyre kevésbé költészet, s figyelmünk miért fordul fokozottan a szertartások felé. Egy szertartás ugyanis, még ha a pap hitetlen, és a gyülekezet félig alszik is, igazának erejével mindig cselekvőképes abban a drámában, amit semmiféle szeggel és ecettel nem tudna fölidézni.

1980-ban – feltűnően sokára – megkapta a Kossuth-díjat. 1981. május 27-én szívroham következtében váratlanul elhunyt. Pilinszky egyéniségéhez hozzátartozott kivételes előadó-képessége, versmondását több hanglemez őrzi. *Összegyűjtött versei* Jelenits István szerkesztésében legutóbb 1992-ben jelentek meg. Prózai írásait először *A mélypont ünnepélye* (1984) című kétkötetes kiadvány foglalta össze.

Apokrif

1.
Mert elhagyatnak akkor mindenek.

Külön kerül az egeké, s örökre
a világvégi esett földeké,
s megint külön a kutyaólak csöndje.
A levegőben menekvő madárhad.
És látni fogjuk a kelő napot,
mint tébolyult pupilla néma és
mint figyelő vadállat, oly nyugodt.
De virrasztván a számkivettetésben,
mert nem alhatom akkor éjszaka,
hányódom én, mint ezer levelével,
és szólok én, mint éjidőn a fa:

Ismeritek az évek vonulását,
az évekét a gyűrött földeken?
És értitek a mulandóság ráncát,
ismeritek törődött kézfejem?
És tudjátok nevét az árvaságnak?
És tudjátok, miféle fájdalom

tapossa itt az örökös sötétet
hasadt patákon, hártyás lábakon?
Az éjszakát, a hideget, a gödröt,
a rézsut forduló fegyencfejet,
ismeritek a dermedt vályukat,
a mélyvilági kínt ismeritek?

Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötéten
a haragos ég infravörösében.

Így indulok. szemközt a pusztulással
egy ember lépked hangtalan.
Nincs semmije, árnyéka van.
Meg botja van. Meg rabruhája van.

2.

Ezért tanultam járni! Ezekért
a kései, keserü léptekért.

S majd este lesz, és rámkövül sarával
az éjszaka, s én húnyt pillák alatt
őrzöm tovább e vonulást, e lázas
fácskákat s ágacskáikat.
Levelenként a forró, kicsi erdőt.
Valamikor a paradicsom állt itt.
Félálomban újuló fájdalom:
hallani óriási fáit.

Haza akartam, hazajutni végül,
ahogy megjött ő is a Bibliában.
Irtóztató árnyam az udvaron.
Törődött csönd, öreg szülők a házban.
S már jönnek is, már hívnak is, szegények
már sírnak is, ölelnek botladozva.
Visszafogad az ősi rend.
Kikönyöklök a szeles csillagokra –

Csak most az egyszer szólhatnék veled,
kit úgy szerettem! Év az évre,
de nem lankadtam mondani,
mit kisgyerek sír deszkarésbe,

a már-már elfuló reményt,
hogy megjövök és megtalállak.
Torkomban lüktet közeled.
Riadt vagyok, mint egy vadállat.

Szavaidat, az emberi beszédet
én nem beszélem. Élnek madarak,
kik szívszakadva menekülnek mostan
az ég alatt, a tüzes ég alatt.
Izzó mezőbe tüzdelt árva lécek,
és mozdulatlan égő ketrecek.

Nem értem én az emberi beszédet,
és nem beszélem a te nyelvedet.
Hazátlanabb az én szavam a szónál!
Nincs is szavam.

Iszonyu terhe
omlik alá a levegőn,
hangokat ad egy torony teste.

Sehol se vagy. Mily üres a világ.
Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy.
éles kövek közt árnyékom csörömpöl.
Fáradt vagyok. Kimeredek a földből.

3.

Látja Isten, hogy állok a napon.
Látja árnyam kövön és keritésen.
Lélekzet nélkül látja állani
árnyékomat a levegőtlen présben.

Akkorra én már mint a kő vagyok;
halott redő, ezer rovátka rajza,
egy jó tenyérnyi törmelék
akkora már a teremtmények arca.

És könny helyett az arcokon a ráncok,
csorog alá, csorog az üres árok.

Pilinszky 1954-ben írta az *Apokrif*ot. A vers 1956 júliusában jelent meg a *Csillag* hasábjain. A költőnek ez volt az egyik első verse, amellyel újra az olvasók elé állt: 1919 után, az önkényuralom éveiben számos költő- és írótársával együtt ő is csak az asztalfióknak dolgozhatott.

Az *Apokrif* életművének egyik legkimagaslóbb orma, negyvenes és ötvenes évekbeli költészetének alap- és viszonyítási pontja. Mégsem szabad elszigetelnünk a *Harmadnapon* című kötet más típusú verseitől. Az *Apokrif* nagyszerkezete, hosszan és tévedhetetlenül kitartott hangja mellett, után ott a végsőkig csupaszított *Négysoros.* Mindkét versről szép számmal születtek is elemzések. Az *Apokrif*ról legalább tíz beható értelmezés szól önállóan, s természetesen valamennyi Pilinszky-monográfia elmélyülten foglalkozik vele. A hallatlanul sokrétű, sokjelentésű, mégis egységesen és elementárisan ható versnek itt csupán néhány mozzanatára utalhatunk.

A címbe állított görög szó teológiai használatú megjelölés, eredetileg titkos, elrejtett iratra vonatkozott (az „elrejteni" jelentésű ige húzódik meg benne). A szentírási szövegek rendezésekor, az úgynevezett kanonizálás során egyes textusokat kétes hitelűnek találtak. Ezek kimaradtak a bibliai kánonból, apokrif iratnak minősültek.

A versnek tehát már a címe is szakrális indíttatást sugall. A transzcendens ihletettség, beavatottság sejtetése hozzájárul a költői önmeghatározás személytelenségéhez, pontosabban szólva: személyfölöttiségéhez, ez azonban a hangnemben, a költői dikcióban megfér a legmélyebb, a legforróbb személyességgel, vallomásossággal. Olyan helyzetbe, olyan pontra állítja ugyanis a költő a vers beszélőjét (ez a kettő sohasem egy és ugyanaz), amelyben, ahol ez a kélt ellentétes pólus egybeér, egybeesik, ahogyan egyébként minden ellentét is a versben. Ez a helyzet a végpusztulás, a végítélet helyzete s ez a pont a világ középpontja és „világvégi esett föld" is lehetne, a fontos azonban az, hogy néptelen, hogy mintha egyvalakinek volna fenntartva: egyszemélyes megfigyelőpont ez, ahonnan a beszélő (krónikás? próféta?, menekült?, maga az elhagyott Emberfia?) számot ad a múltról, a jelenről s a jelenbe költöző, a jelent elfoglaló jövőről.

A jövő az apokalipszis jövője, embernek, élőlényeknek, a világnak végső megítéltetéséé, amelyről a bibliai Apokalipszisnek, a *Jelenések könyvé*nek látomásai is beszélnek. Csakhogy míg az újszövetségi ítéletvízió a jók és rosszak végső különválasztására utal, itt a világ mindenestül vettetik el. Isten csupán a harmadik egységben jelenik meg, ott is úgy, mint aki elhagyta teremtményeit. A néhány évvel későbbi Pilinszky-versekben is megfogalmazódik a tragikus látlelet, mégpedig egyenesen a jelenről, hogy miután az ember elhagyta Istent, most Isten hagyta el a világot.

De vajon az *Apokrif* nem a jelenről beszél-e? Igaz, hogy – különösen a nyitó sorokban – hangsúly, nyomaték esik a jövőbe mutató nyelvtani jelzésekre: „akkor", „látni fogjuk", mégis már ez az első rész is, a következők pedig különösen abban az időtlenített jelenben szólnak, amely a Pilinszky-líra mindenkori centrális, kitüntetett ideje. Már ezekben a sorokban jelenné, sőt múlttá elevenül a jövő („Feljött

a nap." „Így indulok.") Az első rész pedig a jelen idejű s jelenlétet kimondó „van" háromszori leütésével ér véget.

Nem véletlenül csúsznak és olvadnak össze így az idő rétegei. A fő, a meghatározó tény ugyanis az, hogy valami *után* vagyunk. A kezdő sor egyszerűségében, elkülönülésében, egyetemes érvényességében az egész versfolyamat kiindulópontja és összegzése egyszerre: „Mert elhagyatnak akkor mindenek." A „mert" egy hiányzó, mégis mindvégig perzselően jelen lévő látványsor, leírás, gondolatfolyam, elbeszélés lezárásaként kezdi el a verset. Egyszersmind előremutatón magyarázza, hogy a versbeli, az elbeszélhetetlen elbeszélés utáni tények, látomások miért történnek. Megokolás és következtetés egyszerre.

Ahogyan az idő pillanatra és végtelenre rögzül az *Apokrif*ban, úgy keveredtek el a térben (eleddig) különálló lények, tárgyak, életek. Igaz, hogy a 2–4. sorok az „egek", a „földek", a „kutyaólak" külön csendjét jelentik be: az olyannyira eltérőnek tudott létszintek, az egek és a kutyaólak mégis közös sorsra jutnak. A vers szövegében később is a legváratlanabb egymás mellé rendeléssel tűnnek föl elvadult és házias színterek, megfoghatatlan, gyötrő víziók és a hétköznapi élet tárgyai, holmijai, kellékei.

Az apokaliptikus időről és térről egyetlen hang tudósít. Ez az egyedüli hírhozó azonban mentes mindenféle prófétai attitűdtől, semmilyen patetikus szerepet nem tulajdonít magának. Szerepét még leginkább a tanú, a tanúságtevő fogalmával lehetne megragadni; de ez a tanú, „virrasztván a számkivettetésben", már eleve és legvégül is („Akkorra én már mint a kő vagyok"): áldozat. Egysége nem jellemében vagy személyiségében, hanem csupáncsak hangjában, szólamában nyilvánul meg. A megfigyelésben, a jövendölésben, a megindult visszaemlékezésben, az egyszerre egyetemes emberi és közölhetetlenül személyes tartalmak megsejtetésében. Ez az első személyű tanú mind a három részben más jellegzetes magatartást, illetőleg hangnemet választ. Az elsőben a végítéletről és a végítéletnek tanúskodik, majd útnak indul. A másodikban a visszatérést, a másik lényre való vágyakozást és a magárahagyottságot szólaltatja meg. A harmadikban mozdulatlanul vállalja a saját és minden teremtmény végzetét.

Az *Apokrif* példátlan erővel sűríti össze az egyetemes, kivált a modern költészetben fölfedezett hit- és gondolatrendszerek, képhasználati módok és stílusformák legkülönbözőbb válfajait. Képvilága, metaforikája, ha akár csak az első részt tekintjük, a legszélesebbre, kozmikus méretekre tágul, de lencséje alatt a legkisebb részletek is betöltik a látóteret. Németh G. Béla írta erről a képanyagról: „Nyomorúságos napi tapasztalat ível át örök, eksztatikus élményekhez, animális szorongású, ősvilági jelképek tragikus magasztosságú szimbólumokhoz, liturgikus, ünnepi gesztuskincs szegényházi, kórházi, fegyházi mozdulatokhoz, mitologikus világlátás laboratóriumi képvilághoz…" A mitologikus motívumok végképp nem műveltséganyagként, hanem sorsdöntő, elementárisan *elsajátított* ősképekként lépnek a versbe. Közülük az emberiség legfontosabb közös jelképeihez tartoznak a vadállat, a madarak, a fák, az erdő, a paradicsomkert képei. De milyen megrázóan, olykor a képtelenség hatá-

ráig merészkedve, mégis az első sortól az utolsóig kikezdhetetlen érvényességgel egyéníti a vers ezeket a motívumokat! Gondoljunk az első egységben „figyelő" és „nyugodt", a másodikban „riadt" jelzőt kapó *vadállat*ra, a „menekvő madárhad" látomására, mely a másodikban még intenzívebbre, gyötrelmesebbre válik, s az *égő ketrec* motívumával bővül, a fára, mellyel előbb a beszélő azonosul, s amely majd a volt boldogság „forró, kicsi" erdejévé szaporodik, a „valamikori" „paradicsom" pontba sűrített emlékére, s végül még a tékozló fiú evangéliumi történetére, mely a második egység hazatérésében sejlik föl.

S az egész végítéleti, végpusztulást jelző látomássor egyszersmind mindvégig hangsúlyosan reflektál is önmagára, hangsúlyozza önnön beszédvoltát. A stílusnemek áramütésként ható váltásai, ütközései a nyelv, a nyelvben lappangó erő végső megfeszítéséről árulkodnak. Az első rész széles medrű, fájdalomteli panaszszava, jeremiádja („Ismeritek", „És értitek", „És tudjátok"?) után rögtön két jelzésszerű, kihagyásos mondat következik, a második rész nem kevésbé intenzív könyörgését szárazon lecsapó, tényközlő hangnemű mondatok zárják le. Mert az *Apokrif* a nyelv nélküli, a nyelvtől megfosztott ínség verse is, amiként ezt a hiány-tapasztalatot a második egység felejthetetlen megszólításában, vallomásában („Csak most az egyszer szólhatnék veled […] Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet") meg is fogalmazza. A nyelv, a tagolt beszéd lehetetlenségét egy végsőkig fokozott, telített költői nyelven fejezni ki: az egész magyar költészetben alig találni példát esztétikailag ennyire termékeny, ennyire *megtestesült* paradoxitásra.

Kortársi emlékezésekből tudjuk, hogy a költő jambikus lejtésű, legnagyobbrészt félrímes szerkesztésű költeményét eredetileg négysoros versszakokban írta le, s valamivel, maga sem tudta, miért, elégedetlen volt. Majd egyszerre minden kitisztult: versmérték, rímszerkezet maradt változatlanul, de a versszakokat megszüntetve, folyamatosan, illetőleg helyenként szabad sorszámú egységekbe tagolva írta le a művet. Ez a folytonosan áradó, majd helyenként váratlanul zökkenő és összesűrűsödő versbeszéd megteremtette a költemény lélegzetelállító sodrását, s bizonyára hozzájárul rendkívüli, szinte a szó testi értelmében megrázó hatásához.

Francia fogoly

Csak azt feledném, azt a franciát, kit
hajnalfele a szállásunk előtt
a hátsó udvar sűrűjében láttam
lopódzani, hogy szinte földbe nőtt.
Körülkutatva éppen visszanézett,
s hogy végre biztos rejteket talált:
övé lehet a zsákmánya egészen!
Akármi lesz is, nem mozdul odább.

S már ette is, már falta is a répát,
mit úgy lophatott rongyai alatt.
Nyers marharépát evett, de a torkán
még alig ért le, jött is a falat;
és undorral és gyönyörrel a nyelvén
az édes étel úgy találkozott,
mint telhetetlen testi mámorukban
a boldogok és boldogtalanok!

Csak azt a testet, reszkető lapockát,
a csupa bőr és csupa csont kezet,
a tenyerét, mely úgy tapadt a szájra
és úgy adott, hogy maga is evett!
Az egymás ellen keserülő szervek
reménytelen és dühödt szégyenét,
amint a végső összetartozást is
önönmaguktól kell, hogy elvegyék!

Az állatian makogó örömről
a suta lábát ahogy lemaradt,
és semmisülten kuporgott a testnek
vad gyönyöre és gyötrelme alatt!
A pillantását, – azt feledném egyszer!
Ha fuldokolva is, de falt tovább,
és egyre még, és mindegy már akármit,
csak enni bármit, ezt-azt, önmagát!

Minek folytassam? – Őrök jöttek érte;
a szomszéd fogolytáborból szökött.
S én bolyongok, mint akkor is a kertben,
az itthoni kert árnyai között.
A jegyzetembe nézek és idézem:
„Csak azt feledném, azt a franciát…"
S a fülemből, a szememből, a számból
a heves emlék forrón rámkiált:

„Éhes vagyok!" – És egyszeriben érzem
a halhatatlan éhséget, amit
a nyomorult már réges-rég nem érez,
se földi táplálék nem csillapít.

Belőlem él! És egyre éhesebben!
És egyre kevesebb vagyok neki!
Ki el lett volna bármi eleségen:
most már a szívemet követeli.

Pilinszky számára a világháború tapasztalatai az ember végső nyomorúságát, irgalom nélküli megalázottságát, menthetetlen ínségét leplezték le. Már kevéssel a gyötrelmes élmény után megalkotta azokat a verseit, melyek több mint egy évtizeddel később a *Harmadnapon* című kötetben az *Egy KZ-láger falára* ciklusba kerültek. A *Francia fogoly* először a *Válasz* című folyóirat 1947. szeptemberi számában jelent meg. Egy évvel korábban tette közzé a vershez oly közel álló, a kötetben is melléje sorolt *Harbach 1944*-et. Ez a két darab, talán még a *Frankfurt* című verssel együtt, a háborús élménykörhöz kapcsolódó költeményeknek egy sajátos típusához tartozik. Szemben a cikluscímadó, a kötetcímadó meg a *Ravensbrücki passió* című költeményekkel, melyek különben jóval rövidebbek is, ez a három vers részletezőbb, tárgyszerűbb leírásra épül, s ami még fontosabb, epikus vázuk van, folyamatot vázolnak fel, események egymásra következését adják elő. A szorosabb szerkezetű darabok viszont egyetlen pillanatnyi látvány, észlelés időhöz kötött jelenlétét és örök jelentésű, egyetemes valóságát ragadják meg egyszerre, látomásos sűrítéssel.

Azt jelentené ez, hogy a *Francia fogoly* leíró vagy történetmondó vers? Egyáltalán nem. Igaz, hogy egy személyt és egy eseményt állít a vers fókuszába: egy francia foglyot, aki kínzó éhségtől űzve megszökik, s egy nyers répát gyűr le magába, míg az őrök rá nem találnak. De milyen megtévesztő az efféle összefoglalás! Pontosan arról nem ad számot, aki és ami a vers voltaképpeni főszereplője, lényeges és hajtóereje: az emlékezőről, aki az emlék fölidézésével újra szemlélővé válik, s még inkább legfőképpen erről a szemlélésről magáról, a figyelemről, arról a tehetetlenül intenzív részvétről és részvételről, amellyel pillantása az örök szenvedést hordozó, megtestesítő egyedi szenvedőre szegeződik.

Csakhogy még az ilyen meghatározásokkal is vigyázni kell. Valójában mi sem áll távolabb Pilinszky passióverseitől, mint az efféle dedukció: nem indul ki valamely egyetemes lényegből, egzisztenciális alaphelyzetből, hogy mintegy példákon mutassa be működését. A Pilinszky-féle világlátás, költői szemlélet egyik legfőbb esztétikai erőforrása éppen az, hogy látványt és lényeget, egyedet és törvényt, pillanatnyit és örökkévalót egyszerre lát meg és mond ki, szakítva lényeg és jelenség metafizikus kettéválasztásával, rangsorolásával. Az éhség a fogolyban jelenik meg, a fogoly maga az éhség.

A hat, egyenként nyolcsoros strófából álló költemény érzületi gyújtópontja, dinamikai erőközpontja, mondhatnánk, alapmondata már a szöveg legelején fölvillan: „Csak az feledném, azt a franciát…” Egészen a negyedik versszak végéig ez az óhajtó

modalitású, de persze minden óhajtásnál „forróbb" és „hevesebb" vágyat kifejező utalószós főmondat szervezi a látvány leírását, az egyébként mozdulatlan állapot, a tehetetlen és életveszélyes evés kellékeinek és a hozzákapcsolódó asszociációknak a folyamatát: „Csak azt a testet…", „a suta lábát…", „A pillantását, – azt feledném egyszer!" Maga a kényszeresen, rögeszmésen visszatérő tárgyeset, mellyel a fogoly testrészeit megnevezi, hiányosan, elliptikusan folytatja is az alapmondatot, a felejtés kudarcra ítélt szándékát. Az ötödik versszakban már önidézetként, a vers felütésének ismétléseként hangzik fel az alapmondat, de rögtön meg is semmisíti önmagát, a zárlatban a győzelmes (és pusztító) emlék már védekező ellenpont nélkül szólal meg. A „csak azt feledném" szószerkezet súlyát tanúsítja az a tény is, hogy a vers eredetileg ezen a címen jelent meg.

A múltbeli esemény leírása, a fogoly kimerevített kálváriája tehát mintegy idézőjelbe kerül; mindvégig a beszélő iszonyának, döbbenetének, riadalmának nézőpontjából, kontextusából rémlik elő. Az esemény, a történés, a szereplő tehát egy pillanatra sem marad magára, nem is érvényes önmagában, csakis a reá tekintő lírai narrátor érzelmi, indulati reakcióinak fénytörésében, közvetítésében; de a megszólaló, a beszélő sem önálló szubjektum, minden megnyilvánulása *válasz* a látványra, csak ebben a viszonyban, alany és tárgy kíméletlen egymásrautaltságában létezik. Még az előbb használt „szemlélő", „szemlélés" szavakat is helyre kell igazítanunk: valójában olyan aktív, belehelyezkedő figyelemről beszélhetnénk, amely már részvétel. Részvétel a másik szenvedéstörténetében.

A *Francia fogoly* tehát nem leíró vers és nem vallomásos vers; nem tárgyi, nem is alanyi. Egy eksztatikus, határhelyzeti *kapcsolat* kétpólusú megjelenítése; csakhogy ez a kapcsolat sohasem válhat cselekvő realitássá, a megfigyelő végül is nem mozdulhat ki figyelő, emlékező pozíciójából, *részvétele* csak a tanúskodó mozdulatlan *jelenléte* lehet – a „mozdulatlan elkötelezettség" Pilinszky megfogalmazta álláspontjának értelmében.

A *Francia fogoly* esztétikumának termékeny paradoxonjai közé tartozik, hogy a fehérizzású részvét, mely áthatja a verset, korántsem gyengéd képekbe, kijelentésekbe öltözik. A beszélő inkább kegyetlen tárgyilagossággal, analitikus szenvedélyllyel bontja mozzanataira a fiziológiailag is lehetetlen evést (a végsőkig kiéhezett ember nem képes *megenni* a szilárd táplálékot); majd magát a szereplőt is széttagolja, testrészeit megszemélyesítésekben önállósítja: reszkető lapockát, csupa bőr és csupa csont kezet, tenyeret, szájat, szerveket, suta lábat, és végül megint, mint a harmadik szakasz első sorában, „testet" lát – az individuális személy helyén. És mindeme testrészek esznek, enni próbálnak. A vers legfőbb egzisztenciális megfigyelése, legkegyetlenebb, egyszersmind legönkínzóbb fölfedezése a testrészek harca, az emberi egység végső megszégyenülése és felbomlása:

Az egymás ellen keserülő szervek
reménytelen és dühödt szégyenét,
amint a végső összetartozást is
önönmaguktól kell, hogy elvegyék!

Pilinszky költészetének vallásos jegyeiről, katolicizmusáról, miszticizmusáról sokat írtak, sokféleképpen vélekedtek. Föltehető, hogy e hit egyik legsúlyosabb költői, esztétikai következménye a végletes ellentétek végletes szétfeszítése, polarizálása, valamint azonnali, *egyidejű* egybejátszása, összeforrasztása. Így nyilatkozhat meg a részvét éppen a kegyetlen látvány- és helyzetértelmezés logikája szerint. A mindenkori ínség, szenvedés és a mindenkori gyönyör, megelégülés sorsa összpontosul a fogoly halálra ítélt evésében: az, hogy szöges ellentétüket is magukban hordozzák. Ezért fogóznak egymásba a korai Pilinszky-líra módján az antitézisszerű fogalmak a *Francia fogoly* szövegében: „undorral és gyönyörrel"; „A boldogok és boldogtalanok"; „vad gyönyöre és gyötrelme alatt". A két személy, a szenvedő és a megfigyelő is radikálisan kettő, *ugyanakkor* egy és ugyanaz. A költő sokszor írt a hétköznapi tárgyak metamorfózisáról, melyek belekerülve a század poklába, a „kor betűformáivá" lettek. Arról is vallott, hogy a háború leplezte le igazán újra, hogy mi is az éhség, a szomjúság, a hideg, a testi kín. A modern költészet jellegadó áramlataival szemben, melyek a tapasztalati világgal meg nem elégedő lényegkeresésre vagy az alkotó, fölszabadított képzeletre építették értékrendjüket, Pilinszky költészete ismét az elemi, őseredeti szükségletekhez, az intellektualitás, a racionalitás előtti egzisztenciális tényekhez, adottságokhoz fordult. Nincs magasabb lényeg a *Francia fogoly*ban, mint az éhség, az éhező, aki végül „eztazt, önmagát" s a beszélő szívét falná, ösztönösen, öntudatlanul. A vers nem is fukarkodik a nyers, naturalisztikus lejegyzésekkel. De ezek egy pillanatra sem nőnek fölébe az alaphelyzet tragikus, egyetemes igazságának.

A záró strófa – melyet a megelőző sorok lélegzetfojtó feszültséggel készítenek elő – immár a „halhatatlanná" nőtt éhség jelen idejét mondja ki, az öngyötrés, a lelkiismeret-furdalás folyamatában szimbolikussá avatva az elpusztult lény egykori kínját. Áldozatul esni a szenvedőnek, akin nem segíthettünk; magunk ellen fordítani, pusztító erővé fokozni ínségét: ezeket a szövevényes, a köznapi életben mélyen a tudattalanba temetett érzéseket példátlan, vakító világossággal, igazsággal, a legvégső konklúzióig vezetve tárják föl a költemény záró sorait. Az alaktalan gyötrelmen, a tehetetlen együttérzésen csupán a tökéletes művészi formálás lesz úrrá. A *Francia fogoly* annak a versszerkesztésnek tökéletes modellje, amely a *Harmadnapon* verseinek korában jellemezte Pilinszky líráját. Egyenletes fokozással, a szemléleti és stilisztikai feszültség töretlen növelésével emelkedik a költemény a tragikus, a megrendítő sorsösszegzésig, egzisztenciális tanulságig.

• *99 híres magyar vers és értelmezése,* Budapest, Móra, 1995, 327–334, 600–614.

UTÓSZÓ – *SZÉP ERNŐ ÖSSZEGYŰJTÖTT VERSEI*
[1995]

Ha valakire, Szép Ernőre bizonyosan ráillik az a jellemzés, hogy társtalan, besorolhatatlan jelensége a 20. századi magyar lírának. Ajánlatos persze, még mielőtt verseinek fogalmi megközelítésével mégis megpróbálkoznánk, kétfelől is kiegészíteni az előbbi meghatározást. Egyrészt minden jelentős alkotóművész végső fokon besorolhatatlan: nem ő függ a nemzeti, nemzedéki, irányzati kategóriáktól, hanem ő teremti őket. Másrészt azonban a nagy költői életműveket meg lehet ragadni történeti, esztétikai tipológiákban, rendszerezni is lehet őket, hiszen hagyományokat elevenítenek meg és örökítenek tovább, illetőleg hagyományt és járható utat teremtenek maguk is; a kifejezés lehetőségeit nemcsak bővítik, hanem sajátosképpen szűrik is azzal, hogy feldúsítanak, hosszú időre meghatározó erejűvé tesznek egy-egy szemléletformát vagy előadásmódot.

Kérdés, hogy Szép Ernő költészetének erősen különnemű vonásaiból miképp lesz, lesz-e egyáltalán poétikailag meggyőző költészet, tehát ez a „kívülálló" életmű fölébe emelkedik-e a puszta különcség szintjének. Azt hisszük, igen. Mindjárt hozzá kell tenni azonban, hogy a Szép Ernő-líra jellegzetesen az utókorra, az átértelmezésre nyitott teljesítmények közé tartozik. Bár egyáltalán nem újítóként lépett föl, számunkra ma legértékesebb tulajdonságai azok, melyek későbbi esztétikai, ízlésbeli fejleményeket előlegeznek.

Kortársai egyszerűbbnek látták pályaívét, versmodorát egyaránt. Az 1884. június 30-án, szegén zsidó tanító fiaként Huszton született Szép Ernő nélkülözések közepette járt iskolába Debrecenben, majd a kissé kallódó, révbe sosem érkező, bohém művész életét élte. Az Alföldről, a Tisza vidékéről határozott népies, tájias vonásokat hozott Budapestre, s itt meg is őrizte őket. Első, felnőttkorában kiadott kötetének, az *Énekeskönyv*nek, valamint *Lila akác* című regényének (1919) lelkes fogadtatása éppen annak az egyszerre naiv és művészien adagolt keveréknek szólt, amelyben a falusi és a nagyvárosi folklór motívumai elegyedtek. A nagy újdonság persze a sajátosan városi népiesség irodalmi fölfedezése volt, érzelmességével, frivolitásával, fesztelen, nemritkán pongyola, a szabályoknak fittyet hányó előadásmódjával. Éppen ez a keresetlen rögtönzésszerűség állítja szembe legnyilvánvalóbban azokkal, akiknek egyébként nemzedéktársa, és akikkel együtt is jelenik meg az irodalmi folyóiratokban: a *Nyugat* első nemzedékének nagyjaival. Föllelhetők azonban az ő verseiben is a kor (vagy még inkább az elmúlt évtizedek) jelentős irányzatainak nyomai: az impresszionizmusé, a szecesszióé, valamint egy kissé felszínesebb szimbolizmusé. A rendkívül széttartó stíluselemeken a naivitás, az álmélkodás, a sajnálkozás és az önsajnálat hangneme uralkodik. Csupa gyermeki

tulajdonság. Míg Kosztolányi kiemelkedő kötetében, *A szegény kisgyermek panaszai*ban (1910) a felnőtt szemével és hangján fordul vissza a gyermekkorhoz, a híres szavalati darabbá vált Szép Ernő-vers, a *Gyermekjáték* és még számos kötetbeli társa közvetlenül a gyermeki tudatot szólaltatja meg, mégpedig a gyermeknyelv bizonyos stiláris tulajdonságaival: versei tele vannak türelmetlenkedő, tanácstalanságot sugalló kérdésekkel, valamint egyszerű szó- és szócsoportismétlésekkel. Ady és Babits is egyszerűségére figyelt föl; az utóbbi „bájos szomorúságot", „gyöngéd gyámoltalanságot" fedezett föl az *Énekeskönyv*ben. A kötet darabjait „naivul, halkan csilingelő verseknek" mondja, „*szívemhez* szóló verseknek". Ha meggondoljuk, a fiatal Babits mennyire idegenkedett a közvetlenül érzelemnyilvánító lírától, szavaiból némi iróniát is kiérezhetünk. Érzékelteti azonban futólag azt is, ami az édes-bús ábrándozás ellenében hat: „hogyan hallatszik a gyermekszobából a felnőttek kínjának, kéjének jaja."

Valóban: szembeötlő, hogy Szép Ernő már első gyűjteményében is mennyire merészen (alkatához illőn alighanem tökéletesen ösztönös, öntudatlan merészséggel) elegyíti a naiv, csodálkozó hangot keserű, kiábrándult, olykor már modorosán fölényes, fásultan mindentudó megnyilatkozásokkal. De e két, önmagában is ellentétes minőséghez egy harmadik járul, s ez utóbbi majd különösen az első világháború tapasztalatai nyomán erősödik föl: az emberi, a közös emberi nyomorúságnak a tragikus belátásig emelkedő számbavétele. Mindezek a megjelenítő és előadásbeli karakterjegyek gyakran egyetlen szövegbe zsúfolódnak, átmenet és magyarázat nélkül. Már az első kötet élen álló terjedelmes költemény is, Szent Ambrustól idéző címével, lépten-nyomon rácáfol az olvasói várakozásra. Annyira eluralkodik benne a rögtönző, csapongó beszéd, hogy a vers igazából atematikus, tárgy és középpont nélküli szöveg, érzékleti és érzelmi élmények felsoroló, illetőleg szabad képzettársításén alapuló lejegyzése. Nem csoda, hogy a költő egyik lényeges szerkezettípusa pontosan a legkevésbé szerkesztett szövegfajta, a ráolvasó, litániázó beszéd (*De kár*). De ha oldott, „formátlan" formáiról szólunk, ki kell emelnünk egy másik jellegzetesen Szép Ernő-i versalkotó elvet, a dalszerűséget is. A dalt, csengő-bongó rímekkel, refrénnel, a közvetlen érzelemközlés hordozójaként (ebbe a típusba illeszkedik a *Gyermekjáték* is) Ebben a dalban benne hat a népköltészet emléke is, de a vidéki szólam- és képzetanyag városi kifejezésekkel, fordulatokkal vegyül. Nem szabad megfeledkezni arról, hogy Szép Ernő számos kuplét, kabarédalt is írt.

Az érzések és hangnemek ilyesfajta váltogatása olykor valósággal megdöbbenti az olvasót. Egy litániázó hosszú versében *(Magányos éjszakai csavargás)* előbb a következő gondolati és formanyelvi banalitásra bukkanunk: „és felettem / A csillagok ragyogtak, s ennek mindig örülök", majd néhány sorral alább így közöl tökéletesen egyénített élményt, mégpedig hallatlanul merész szókapcsolással: „Van úgy, hogy nem birok már az emberekre nézni. / Hangjuk sérti a fülem, a testszín fáj

szememnek, / S lelketlen szemgolyóik járása összeborzaszt." Jó néhány Szép Ernő-vers „zavarja meg" hasonlóképpen olvasói élményünket.

A legutóbb említett vers különben jó példája a rögtönzésszerű, parttalan írásmódnak: a költő mozog, halad, s gyors, futó észrevételekben közli, amit lát, amit gondol, amit érez: alapélménye az otthontalanság, s ebből sajátos lírai képződmény, mondhatni, pikareszk vers keletkezik.

Második és harmadik kötetében (*Emlék,* 1917; *A világ*, 1921; az utóbbi Bécsben jelent meg) a részvét, az emberbaráti szánalom, a mások szerencsétlenségének átvállalása még erőteljesebben jut szóhoz. Mindenkit sajnál: szegényt, gazdagot, a világtalan katonákat, fiatal leányt a homlokába vésődőráncért. A *Hangom* című vers megkapó példája ennek a minden társadalmi szakadékon, elválasztó árkon átívelő szeretetnek. Csakhogy aki ennyire képes a részvétre, nemritkán hajlik a túlságos önsajnálatra is. Szép Ernő gyakran kedvtelve részletezi önnön bánatának pillanatnyi okait, szemlélgeti, becézgeti testét, lelkét egyaránt. Csakhogy itt megint számolni kell az utókor olvasásmódjával mint értelmező tényezővel: a sajnálat, a segítő ügybuzgóság túlzásai, elrajzolása miatt a versek érzelmi összképe bonyolultabbnak, árnyékoltabbnak látszik szemünkben, fölfedezünk benne keserű, ironikus, némelykor egyenesen groteszk árnyalatokat is.

Céloztunk rá, hogy van olyan esztétikai minőség, amely egyben tart pátoszt és közhelyet, meghitt ábrándozást és keserves ráeszmélést Szép Ernő verseiben. Ez a minőség feltehetőleg épp a végletek közötti feszültség, az ellentétek játéka. A drámaibb kijelentések erőterében a naiv, népies fordulatok csikorgónak, disszonánsnak hangzanak, például a *Milyen jó nékem lefeküdni* című versben:

De jó nem hallani fülemnek,
De jó nem látni a szememnek,
De jó nem tudni a fejemnek,
De jó nem fájni a szivemnek.

Mikor halálom jut eszembe,
Nem is tudok már tőle félni,
Hiszen lefekszem és elalszom
Oszt többet soha nem kell élni.

Három szakasszal lejjebb viszont:

Az ágyam szélire leülnék
Ha lehetne, mikor elalszom,
A villanyi újra felcsavarnám
S nézném az én idegen arcom.

Az én megkettőzése cselekvő (alvó) és figyelő lényre már nyugtalanító, vészterhes motívumot lop be a versbe, és mintegy idézőjelbe teszi a korábbi, tőrülmetszett egyszerűséggel tüntető sorokat. A *Bizalmas* című vers pedig mintha a puszta, tárgytalan beszéd kedvéért íródnék, az önmagát és mást megszólítás örömeért. A szöveget azonban észrevétlen ellepik a testi önérzékelés megragadó fölfedezései, olyan megfogalmazásai, amelyek semmilyen közegben, csatornán nem válnak témává: a haskorgás, a köhögés, a lélegzés, az ujjpercek roppanása, a sírva fakadás titkos fiziológiai élményei. A versbeszéd messzire elrugaszkodik a megszerkesztett harmóniától, teljességgel groteszk, halandzsaszerű sorok keveredtek belé: „Nincs semmi gondom, aaa unatkozom! Nevess ki, örvendek ha szép fogad van." Ezek a részletek rokonok Szép Ernő színdarabjainak, például a *Vőlegény*nek hasonlóan groteszk töltőelemeket sodró párbeszédeivel. A vers azonban fokozatosan megtelik a társadalmi és egyéni megalázottság tartalmaival s így drámai erőre kap.

Szép Ernő nem vádoló, nem lázadó alkat. De az sem igaz, hogy mindennel megbékél, kiegyezik. A háború, a forradalmak és Trianon nyomán verseiben föl-fölbukkan a bűn, a bűnösség motívuma; a bűné, amely megrontotta a világot. Sajátos érzékenysége (és persze az esztétikai kifejezőerő érdeke) arra indítja, hogy némelyik nagylélegzetű versében önkínzó indulattal magára vegye az egyetemes vétket. A *Mit tettek velem* első versszakaiban a beszélő még másokat okol saját bűnbe süllyedéséért, hamarosan azonban önmagát teszi meg okozónak, igaz, a képtelenségig fokozva az egyéni felelősség súlyát:

Én vagyok az oka mindennek, én magam,
csak én vagyok itt az oka mindennek.
Ha nem élek nincsen szomorúság,
nincsen halál ha én nem születek meg.

Ez a szélsőséges önvád végül ismét panaszos féllé avatja az ént. A vers szabálytalan hullámzásában szándékosság és akaratlanság, cselekvés és elszenvedés ellentétpárjai többször is egymásba csapnak át, megfordulnak. Drámai jelentőséghez jut a már említett Szép Ernő-i vonás, a gyermeki gondolkodásmód is. Ahogyan a gyermek hajlamos fordítva látni okot és okozatot, a cselekvés tárgyának (elszenvedőjének) tulajdonítani a cselekvést, úgy jelenik meg groteszk megfordítással a szenvedés mint a megkínzottak akarata:

Nem tudom mért szenvednek mások is, nem tudom!
Hisz itt vagyok, elég vagyok én szenvedni,
Én majd hírt adnék a szenvedés felől
mint kengyelfutó. Én szállanék, úgy énekelném el.
Sérti a szemem ez a szenvedő verseny.
Féltékeny vagyok én. Haragszom.

A közös tragédiára való keserű rádöbbenést, az érthetetlen végzet előtti tanácstalanságot szólaltatják meg itt a naivnak ható kijelentések. A *Szenvedni a tulajdon bűnödet* ugyanezt a tapasztalatot önti szavakba, össze nem illő szavak, stílusrétegek már-már avantgárd ízű ütköztetésével: „Ajkad mélységes émelyt panaszol / S megromlott szived nem lehet kihányni / S nem kapsz országot hol feledni tudnál / Nap hold örökké razziáz reád". Mindkét versben megdöbbentő víziótöredékek villannak föl, az életértékek végső veszélyeztetettségének képeiként.

Hasonlóan izgalmas ellentmondások feszítik Szép Ernő egyéb műfajokban írt alkotásait. A *Dali dali dal* (1934) című önéletrajzi regényben édes-bús, naiv érzelmesség és kíméletlenül éles megfigyelés keveredik; nyomorgó gyermekek, kültelki cigányok megrendítő portréival találkozunk lapjain. Színműveiben a megszokott bulvárszínházi cselekményfordulatok az emberi és társasági kisszerűség maró kifigurázásai lesznek, az emberábrázolásban az elérzékenyülés csikorgó gúnyba vált át, s megjelennek az abszurd drámát előlegező képtelen kifejezésmódok, álpárbeszédek. Drámáiban éppúgy utókora látta meg a feszültségeket, az ironikus többszínűséget, mint költészetében. Joggal mondhattuk tehát, hogy Szép Ernő művészete fogékonynak bizonyult az újraértelmezésekre. Ami végül is alkotóként a legnagyobbak mögé sorolja, az a művészi szándék és megvalósítás ösztönössége, öntudatlansága, reflektálatlansága, mely meggátolja abban, hogy kezdeményezéseit szerves esztétikai, poétikai rendszerré fejlessze.

Mindig egy kicsit kívül állt az irodalmi életen, bár pályatársai becsülték, szerették. 1944-ről, az üldöztetés idejéről írta kiváló emlékezését, az *Emberszag*ot (1948). Ezután azonban már csak árnyéka volt önmagának. Az új rendszer nem kereste, nem pártolta, nem várta újabb műveit. Szinte elfeledetten halt meg 1953. október 2-án.

A kötet verseit az *Add a kezed* című gyűjtemény (Bp. 1958; sajtó alá rendezte Hatvány Lajos) alapján közöljük, de a szövegeket egybevetettük Szép Ernőnek még életében kiadott „Összes költeményeivel" (1938).

- *Szép Ernő. Összegyűjtött versek,* A magyar költészet kincsestára 27., Budapest, Unikornis, 1995, 171–175.

UTÓSZÓ – *ILLYÉS GYULA VÁLOGATOTT VERSEI*
[1995]

Ha néhány szóban, óhatatlan leegyszerűsítéssel próbálkoznánk meghatározni Illyés Gyula költői természetrajzát, a mindennapos ihlet költőjének nevezhetnénk. Kevés lírikus szemében és írásmódjában kívánkozik annyira versbe a világ, az élmények, történések sokasága, mint éppen az övében. Kivált 20. századi költőnél ritka a versalkotásnak az a természetessége, az a minden tárgyat és alkalmat egyenrangúként kezelő poétikai ösztön, mely 1920-tól 1983 tavaszáig, a kamaszkortól úgyszólván a távozás pillanatáig írásra biztatta. Illyés számára a vers – épp versekben is írt róla – valamiféle elrendezés, helyre tevés, megigazítás aktusa volt: nemhiába kapcsolta össze annyiszor a kétkezi munkával, a kézművességgel. Egy szeg beveréséről mondta: „Kész! Beütöm. S mi eddig állt, / forog megint a tág világ." *(Munka a munkával)* Igaz, a verset a munkálkodás kínjai, az anyag „ellenszegülése" lendíti előre. S azt is tudnunk kell, hogy ez az olümposzi bőséggel, elhivatottsággal alkotó költő nagyon is megküzdött a kifejezésért. Számos versét nemcsak kéziratban, hanem még a kötetbeli megjelenés után is tovább csiszolta, tökéletesítette. Költészetét, mint egész életművét is, az emberi közösségbe, a társas megértésbe, a történelembe vetett hit járja át, de fő hajtóereje éppen a keserűség, az elégedetlenség, a szakadatlan küzdelem az idő múlása, a történelem rombolása ellen.

Talán Illyésnek jutott ki a leghosszabb alkotó élet a jelentős magyar költők közül. Ezt az életutat nemcsak a korszakai, hanem a térbeli gócpontjai is tagolják. Felsőrácegrespusztán született, 1902. november 2-án: a puszta, majd Ozora és környéke egész életében meghatározta eszmélkedését. Meglátta a pusztai cselédség emberlét alatti nyomorúságát, kiszolgáltatottságát, s a látvány mindörökre belevésődött. Ezt a környezetet írja le majd a *Puszták népé*ben (1936), amely azonban nem csupán szociográfiaként tanúskodik az elnyomatás, a megaláztatás ellen, hanem önéletrajziséggal, önszemlélő vallomásossággal hatja át a tényközlő tárgyilagosságot. Olyasvalaki végez itt kíméletlen számvetést önnön fejlődésével és helyzetével, aki kiemelkedett a szegénysorsból, aki nem beszélhet közvetlenül egyetlen társadalmi réteg nevében sem, de aki felejteni sem tudja származását (lásd a híres – méltán híres – antológiadarabot, a *Nem menekülhetsz* című költeményt). Egész költészetében újra meg újra felbukkan Rácegres, Gyánt, Cece, Ozora neve. De fölbukkannak Párizs meghitt zuga is; hiszen a költő nagyon fiatalon, 1921 végén már emigrálni készült, s a következő évben vetődött a Szajna partjára. Munkásmozgalmi, forradalmi tevékenysége miatt lett 1919 után nemkívánatos személy itthon, s ilyesfajta munkát folytatott francia földön is. Emellett azonban közelről figyelhette a francia avantgárd mozgalmat is, megismerkedhetett a jelentős szürrealista költőkkel. Négy év múltán haza-

térve Kassák Lajos folyóirataiban kezdett publikálni, mégpedig igen figyelemreméltó szürrealista verseket. Hamarosan mégis megelégelte a képek szertelen játékait, s a fölnevelő környezet motívumaihoz fordult. Erről a sorsszerű hűségről, valamint a különböző világok között egyensúlyt kereső személyiség formálódásáról tanúskodnak a *Nehéz föld* (1928), majd a *Sarjurendek* (1930) versei.

Illyés a húszas évek végétől kezdett publikálni a *Nyugat*ban: Babits fölfedezte és melegen méltatta is lírai műveit s a *Puszták népé*t egyaránt. A pusztáról és Párizsból érkezett költő avatott közvetítő lehetett nemzeties és európéer, népies és urbánus írói csoportosulások között, hiszen e nagymértékben mesterséges, a szellemi élet folyamatait nemegyszer szűk csatornákba szorító gátak és sorompók mindkét oldalán otthonosan mozgott, és nem is kötelezte el magát egyoldalúan egyik tábornak sem. A *Nyugat* mellett a népi írókat felkaroló Válasznak is munkatársa volt: ez a folyóiratot 1946–1949 között szerkesztette is. 1937-ben jelent meg férfikorának alighanem legérettebb, legteljesebb érvényű kötete, a *Rend a romokban*. Kiemelkedő versei (például *A kacsalábonforgó vár*, a *Reggeli meditáció*, az *Ó édes betegség*) a társadalmi igazságtalanság okozta indulatot a személyiség kíméletlen önmegfigyelésével, a lázító pátoszt öniróniával ellenpontozzák. Babits halála után Illyés vette át a *Nyugat* szerkesztését, de már *Magyar Csillag* címen. A folyóirat Magyarország német megszállásáig jelenhetett meg: ez a szűk három év Illyés szerkesztői életművének csúcsa, minthogy a mind erősebb szélsőjobboldali nyomással dacolva sikerült mindvégig összefognia irodalmunk alkotó erőit, a politikai vagy faji szempontból kiközösítetteket is. 1945-től rövid szerepet vállalt a politikai életben is. (a Nemzeti Paraszt Párt képviselőjelöltjeként), s a *Válasz*t szerkesztette. A Rákosi-rendszer éveiben ismét megnyilvánulhatott gondolkodói függetlensége, melyhez konokul ragaszkodott, és józan alkalmazkodóképessége, mellyel tartózkodott a hatalomhoz intézett nyílt hadüzenettől: ezt a kiegyensúlyozott szerepet korábban is, később is szemére vetették némelykor. Az 1956-ban megjelent *Kézfogások* mindenesetre az életmű egyik legfontosabb gyűjteménye. Talán ebben találjuk a legtöbb tökéletesre érlelt, híressé vált verset: *A reformáció genfi emlékműve előtt*, a *Bartók, A költő felel* történetbölcseleti bizakodásra és meggyőzésre, közösségi hatásra törekvő nemes retorikája mellett feltűnnek az öregség-versek, későbbi lírájának egyik legfontosabb motívumát előlegezve. A *Doleo, ergo sum*, vagy a *Menedék* éppenséggel a legszebb Illyés-darabok közé emelkedik. Szigorú szembenézés, keserű, mégis fölemelő számvetés fogalmazódik meg bennük. És persze ennek a korszaknak nagy, messze hangzó verse volt még némaságra ítélve is az *Egy mondat a zsarnokságról*, mely egyszerre pontos, mégis látnoki körkép a diktatúra éveiről és egyetemesen érvényes látlelet az elnyomás mindenkori működéséről.

A hatvanas-hetvenes években Illyés alakja egyre inkább nemzeti jelképpé vált; ez a tény egyfelől természetesen következett alkatából és a kor igényiből, másfelől azonban nem mindig használt teljesítménye tárgyilagos mérlegelésének. Annyi bizonyos, hogy sohasem lehetett egyértelmű rovatokba gyömöszölni hallatlanul

sokirányú, sok műfajú, folyton-folyvást alakuló életművét. Miközben nemegyszer kimondottan társadalmi, ideológiai megrendeléseket teljesített (például történelmi színműveiben), talán avantgárd múltjának ösztönével is újra meg újra meglepte közönségét: az egyéni létezés titkairól írt, mégpedig visszanyúlva fiatal kora újító poétikájához, tág szemhatárú esszéregényt adott ki az öregségről *(Kháron ladikján),* csípős szatírában korholta az entellektüel széplelkűséget *(Bölcsek a fán).* Késői kötetei a magyar költészetben oly ritka jelentős öregkori lírával lepnek meg: közlésmódja az évek múltával egyre merészebb, kihagyásosabb, intellektuális fegyelmén egyre feszültebb belső viták hallatszanak át. Nem véletlenül nevezték goethei alkatnak: ő is hitelesen, mégis belső és külső konfliktusokkal küzdve vállalt szerepet, és nagyívű, gondolatilag és esztétikailag is szerves egészet alkotó életművet hozott létre. Halála pillanatáig figyelt a világra és önmagára, és tisztázni igyekezett helyzetét, szerepét: erről tanúskodik naplóinak újabban kiadott óriási anyaga is.

Illyés líráját sokszor és jogosan a tárgyilagosság és a lírai realizmus fogalmaival jellemezték. Valóban, már a harmincas évek verseiben is feltűnő az emberi tevékenység, a kollektív megnyilvánulások eredményeinek és színtereinek hangsúlyos, szerkezet- és szemléletalakító jelenléte. Illyés a tárgyakkal, tájakkal és eseményekkel alapozta meg költészete morális jelentését, mégpedig a szakadatlanul éber racionális öntudat ellenőrzése alatt. A helyszín-, a környezetrajz, a szinte epikusan, történetként részletezett élmény ezért tartozik legfőbb versalkotó elvei közé. Ez a tárgyiasság, ez az epikus figyelem a harmincas évek elején szembefordulás volt a *Nyugat* első nemzedékének szimbolisztikus, énközpontú versformálásával: Illyés e vonásaiban közel áll a népies, az újnépies költőkhöz, azonban gondolati igénye és igényessége fejlettebb amazokénál. Nemhiába állt oly közel – személyesen is – Szabó Lőrinchez: kettejük poétikájában sok a közös sajátosság, noha Illyés az egyéni lét legfőbb gondjainak megoldását a kollektív (osztálybeli, nemzeti) életbe való belehelyezkedésben látja, nem pedig az individuum teljes függetlenségében, mint a *Te meg a világ* kötet költője. A kiemelkedő Illyés-versek jellemző beszédmódja a belső monológ, mely a gondolatok folytonos ütközésében dialógussá, belső párbeszéddé alakul *(Nem menekülhetsz, A reformáció genfi emlékműve előtt, Bartók, Az agy kezei, Dőlt vitorla),* hogy a vers végpontján kiküzdjön és állítson valamilyen tisztázott fölismerést. Az erkölcsi választás egyértelművé lesz, az egyéni lét öröme és keserve alárendelődik valamely vállalható közösségi, társadalmi szerepnek, azaz inkább e szerepek tervének, eszményének, hiszen Illyés mindenkor ébren tartja az értelem ellenőrző, viszonyító elhivatottságát. A beszélő a legtöbbször természetesen önmagában problémamentesen vállalja költő mivoltát, csak a korral állítja szembe a költő útmutatását, mind patetikus, mind ironikus változatban *(A költő felel, Hatalmas, nagy korszak… s költők).* Illyésben mégsem találjuk sok nyomát váteszi, látnoki magatartásnak; ettől erőteljesen értelmező önfegyelme és tárgyias, tényszerű szemlélete tartja távol.

Életművében nagy ellentétek békülnek meg, talán hosszú időre utoljára a magyar költészetben: úgy szegeződik a „százados szelíd szegénység" hívéül, szóvivőjéül, hogy tökéletesen beszéli a modern költészet európai formanyelvét, úgy rázzák földrengéserejű indulatok verseit, hogy egy pillanatra sem lendítik ki ezeket szigorú pályájukról, úgy szólaltatja meg az elemi, egyszerű közösségi szolidaritás hangjait, hogy közben, fölöttük a modern magyar lírának talán legbonyolultabb versmondatait fogalmazza. Úgy nemzeti költő, hogy minden sorával, de legkivált kései, élettől búcsúzó lírai számvetéseivel sugallja, bizonyítja: az embernek mindenekelőtt öntörvényű, önmagát szüntelenül tökéletesítő személyiséggé kell válnia.

*

Válogatásunk alapja az *Illyés Gyula Összegyűjtött versei* című háromkötetes kiadvány volt (sajtó alá rendezte Domokos Mátyás, 1993). A terjedelmes életműnek csak mintegy harmada fért be a sorozatunk megszabta keretek közé. Ezért bár csak hosszas latolgatás után, de jó néhány kiváló költeményről le kellett mondanunk, hogy mindenekelőtt a *lírikus* Illyést mutassuk be. Külön is említenünk kell a hosszabb elbeszélő költemények fájdalmas hiányát *(Három öreg, Ifjúság, Hősök beszélnek),* valamint a prózaversek elhagyását; természetesen egy pillanatig sem gondoljuk, hogy nem szerves részei a költői életműnek. A versek a kötetek eredeti csoportosításában követik egymást, tehát hozzávetőleges időrendben; de mivel némely kötetből kevesebbet közlünk, mint amennyit elhagyunk, inkább elhagytuk a kötetcímeket. Válogatásunkban viszonylag nagyobb helyet foglalnak el a költőnek szerintünk kimagasló kötetei (például a *Rend a romokban*, a *Kézfogások*, *Dőlt vitorla*). Reméljük, így is érzékelhettük az Illyés-költészet gazdag változatosságát.

• *Illyés Gyula. Válogatott versek,* A magyar költészet kincsestára 33., Budapest, Unikornis, 1995, 367–370.

SZESZÉLY ÉS FELADAT

[1995]

(Paul Verlaine: *Szaturnuszi költemények – Poèmes saturniens,*
ford. Térey János, Cserépfalvi, 1994)

Megvallhatom, csöndesen ünnepet ültem, mikor megjelent Térey János munkája, a *Szaturnuszi költemények* fordítása. Íme, hát nem csak angol, nem csak német vagy orosz vagy éppen görög költészet van a világon, a fiatalabb – egészen ifjú – korosztály

egyik jeles szerzője egy francia költőre vetett szemet! Méghozzá egy (ma már) klaszszikusra, akinek a tetejébe számos magyar fordítója akadt, nem akárkik; s verseinek válogatása is már jó néhányszor megjelent. Úgy látszik, a fordítani hajlandó szerzők végre újból fölfigyelnek a francia lírára, mely nagyszerű magyar kötetekbe költözött, de mintha túl végleges mozdulattal csuktuk volna rá e könyvek fedelét. Ahogy Bennt, Mandelstamot, Poundot, Szapphót fordítanak legkiválóbb ifjú tehetségeink, miért nem szemelnek ki maguknak franciákat is? Arról persze lemondok, hogy a francia klasszicista tragédiaírók körül olyan sürgés-forgás támadjon, mint Shakespeare körül (újra), igaz, erről is nehéz szívvel; de azt legalább megértem, hogy Petri vérbő Petri-darabokat gyúr Molière-szövegekből. Hogyha csupán a francia irodalom, jelesül a költészet szempontjából tekintjük át a közelmúlt és a jelen magyar műfordító tájékozódását, akkor a kép eléggé vigasztalan: a kincskereső, kalandozó, az idegen ünnepekért útra kelő és az aranygyapjú keresésére induló fordítók (egyáltalán érvényesek-e még ezek a fordítóktól származó, önstilizáló metaforák?) mintha kevéssé érdeklődnének a hajdan oly lelkesen búvárolt terület iránt. Értsük meg őket? Ha nem merő agyrém, lázbeszéd általánosságban jellemezni egy nemzeti poézist, talán mégis megkockáztathatnánk annyit, hogy a 17. századtól a szimbolistákig, majd Apollinaire-ig, Bretonig és Valéryig terjedő időben a francia líra erősebben szabályozottnak, értelmezettnek és titoktalannak tűnik föl, mint a német vagy angol nyelvű poézis. (A franciák maguk is mondogatnak ilyesmit; az persze más, nekik szabad.) Baudelaire-t, Rimbaud-t, Mallarmét fordítani persze újra meg újra időszerű, nélkülözhetetlen lenne, csakhogy ezek a nagy újítók az egész kiművelt francia ritmikai, stilisztikai, tropológiai (stb.) hagyomány birtokában alkottak, s ennek bizony nem lehet csak úgy készületlenül nekilátni, mint egy mai szabadversnek (hogy pontatlanok legyünk). A megnevezett költőktől ennélfogva inkább a harcedzett, a termékeny műfordítói generációk tagjai fordítottak, eltérő minőségben. Különben is bánatosan nézhetünk körül a vidéken: kiváló fiatal dekonstruktív tehetségeink közül hányan győznék, hogy szép tiszta alexandrinusokban, hím- és nőrímet váltogatva dolgozzanak ki egy Baudelaire- (vagy Mallarmé-) darabot? A francia költészetről szerzett és továbbadott ismeretek is mintha útját állnák a fölfedezőkedvnek: hogy mást ne mondjunk, Hugo több ezer oldalán még mindig számtalan meglepetés érhetné a reménybeli fordítót és munkájának későbbi olvasóját.

Ezután a tények: Térey János lefordította Verlaine *Poémes saturniens* című kötetét. Somlyó György előszava, mely igen tartózkodóan ajánlja az ifjú pályatárs munkáját, joggal méltatja a vállalkozás *teljességét*. Csakugyan, amennyire természetesnek vesszük, hogy egy regény vagy dráma fordítójának elejétől végéig adaptálnia kell a szöveget, annyira ritkaságszámba megy, hogy egy eredeti verseskötet egészét nyújtsa át a fordító, *egy* fordító (és a könyvkiadó). Pedig *A romlás virágai* és a *Fűszálak* óta ismét nyilvánvaló, ami korábban századokra feledésbe merült: a verseskötet éppúgy kompozíció, mint az egyedi vers, makrostruktúraként, kontextusként többletjelen-

téseket hordoz, és értelmezi is az egyes szövegegységeket. Néha bizony hasznosabb és – esztétikai, poétikai értelemben – informatívabb volna, ha a különféle „válogatott versei" helyett, netán mellett egy-egy nagy klasszikus bizonyos önálló gyűjteményeit fordíttatnánk le, jelentetnénk meg mint egységes opust. Nemcsak a *Testamentum* (mármint a *Nagy*) jelent szükségképpen többet, mint egy-egy szakasza vagy balladája, hanem például – a franciáknál maradva – egy teljes Ronsard-ciklus vagy Maurice *Scève Déliá*jának egésze is többet – vagy ami fontosabb: mást – mondana, mint egy-egy kiválasztott részlet. Verlaine-t szívesen fordították költőink, tették közzé kiadóink, ámde közkézen forgó – Kálnoky László válogatta – gyűjteménye a szép, a jelentős darabok mellett hallatlanul tarka, egyenetlen anyagot nyújt át, talán bőkezűbben a kelleténél – és persze számos fordító egyéni nyelvének sugártörésében. Nemigen lehet fölbecsülni belőle az egyedi kötetek sajátszerűségeit. Nos, az eltökélt fiatal fordító most ezt lehetővé teszi számunkra.

Hogy miért esett választása Verlaine pályakezdő kötetére? A kiadói reklámszöveg nem mulasztja el fölhívni a figyelmet költő és fordító életkorának azonosságára. Az analógia visszamenőlegesen kiterjeszthető: amint néhány vers költőjének gimnáziumi évei alatt keletkezett, úgy fordítója is akkortájt kezdte… De inkább magáról a kötetről beszéljünk.

A *Szaturnuszi költemények*kel páratlanul érett költő mutatkozott be. A hanghordozás, a stílusfajták, a költői nézőpont sokrétűsége, változatossága tekintetében nem is haladta meg későbbi pályáján; inkább egy-egy szólamot, érzésfajtát, megközelítést, majd – hanyatló éveiben – témát próbált ki az ezutáni kötetekben. Életművének kiemelkedő pontjai a *Sagesse*ig, nagy bűnbánó kötetéig megjelenő gyűjtemények. Ezután bő másfél évtizedig meghökkentően felhígul a költői teljesítmény, kivált nagy szimbolista pályatársaiéhoz mérve. A kimagasló versek körül, szeszélyes területi eloszlásban, jó és mind kevésbé jó darabok figyelhetők meg: a tárgy, az alkalom merész bennük, a költői munka csekélyebb.

Vagy az ihlet? Az oly spontánnak hírlelt Verlaine első kötetében még kiátkozza az ihletet, a fáradságos érlelést mondja a szép vers előfeltételének; ám csak tételkifejtő darabjaiban. A *Szaturnuszi…* ugyanis még jó néhány vonásában a tanítvány műve. Különösképp három hatásnak enged, de úgy is mondhatnánk, három hatást ír ki magából: az első Victor Hugóé, a második Baudelaire-é, a harmadik – a legnyilvánvalóbb – a parnasszistáké. Ezeket a különnemű szemléleti és stílusrétegeket azután sűrűn egymásba csúsztatja, hol több, hol kevesebb sikerrel. Mellettük szinte észrevétlenül másfelé is kanyarodik: hamar rátalál arra a lelkiállapotokat a természetbe kivetítő, a külső és logikai meghatározottságokat és különböztetéseket szuggesztív képekben, helyzetekben feloldó, elbizonytalanító beszédformára, mely összetéveszthetetlen poétikai sajátja lesz. Az első *Nevermore,* a *Soleils Couchants,* a *Chanson D'automne* már itt van, ebben a kötetben. Ez heterogén anyagával ugyancsak zavarba ejti az értelmezőt, hát még a fordítót: néhol azt sem lehet tudni, vajon

buzgón és kissé álmosan csak túl szembeötlő módon utánoz vagy netán parodizál, miként erre határozottan hajlamos volt (*Langueur* című híres versét [Fáradtság] is parodisztikus szándékkal írta). Kétségkívül sok a repedés, sőt a törésvonal a látszatra oly makulátlanul kimódolt kötetben: emitt gyöngéd önvallomás, amott távolságtartó leírás, megint másutt tudákos parnasszista tabló, útközben egy-két dühödt szatíra szonettben elbeszélve. Nem kínálkozó pretextus egy posztmodern költőnek? No de hagyjuk a gyanúsan könnyed megokolást.

Foglaljuk össze inkább a magyar kötetről szerzett általános benyomásainkat. Ami a szövegek metrikai rétegét illeti, a saját verseiben is nagyrészt kötött formában író Térey szemlátomást győzi a fiatal francia sorképzésbeli, strófaszerkezeti sokféleségét és virtuozitását, amelyhez hozzátartozik némely korabeli kötöttség (az alexandrinus sor) oldása is; az ilyen oldás másfelől – tudjuk – mindig újabb, olykor nehezebb és főként nehezebben fordítható kötöttséggel egyenértékű. Térey kitűnően hajlítja, igazítja hozzá a mondattant a sor- és strófaszerkesztés követelményeihez, szükség esetén pedig ütközteti őket, az egyiket alárendeli a másiknak (a domináns tényezőnek). Kevésbé fél a zökkenőktől, a göcsörtösségtől, mint csiszoltabban fordító elődei: kidolgozásmódjukban inkább Szabó Lőrinchez közelednek ezek a magyarítások, mint – mondjuk – Kálnoky vagy Rónay munkáihoz. Nem is itt a baj. Hanem ott, hogy fordítónk nem egészen igazodik ki abban – alighanem bizonyos könnyen megszerezhető ismeretek és vélhetőleg alaposabb útmutatás híján –, hogy melyik francia ritmikai, illetőleg fonetikai tényezőnek mi felel meg magyarul. Kevésbé kioktatólag: mi szokott megfelelni, milyen eljárásokkal igyekszenek megközelíteni a magyar fordítók a francia vershatást. Ezek az eljárások normatív erejűek: mondjuk, az, hogy az emelkedő szólamhangsúly „magyarul" jambikus lejtés, hogy a néma, sorvadó stb. *e* magyarul önálló szótag a nőrím érdekében. Hogy az *impair* sorokat – Verlaine-re különösen jellemzők – magyarul is páratlan szótagszámú sorokkal adjuk vissza. Ezeknek a konvencióknak egy része persze vitatható, mert tulajdonképpen csak szükségmegoldás. A leghatározottabban például a francia eredetű műfordításaiban (is) remeklő Nemes Nagy Ágnes fogalmazta meg kételyeit az impair magyar gyakorlatával szemben, amely trochaikus (ezáltal magyarosan ütemezhető) ritmust ad ezeknek a *változatlanul* emelkedő (franciás) soroknak. A *Lidércnyomás, A Dühös Tenger* vagy az *Alkonyatok* Térey tolmácsolta szabályos jambikus egységekké kiegészülő sorainak olvastán azonban az a benyomásunk, hogy nem hátába került a problémának, hanem szemből visszahátrált tőle. Föltűnnek rendre – nem is rendszeresen – nibelungizált alexandrinus sorok: ezeket annak idején már Tóth Árpád kijavította zsengébb fordításaiban, jól is tette. S habár a hím- és nőrímek váltakozására ügyel, arra már kevésbé, hogy az eredeti sorrendjében váltakozzanak (például mindjárt a prológust is megelőző mottóversben). Számít ez? Úgy gondolom, igen. Nem mindegy, melyik metrikai és szemantikai egység hangzik ki élesebben, melyik lágyabban.

Már utaltam rá, hogy Térey János, saját verseiben teljessé formált, egyénítőn stilizált beszédek és beszédmódok lejegyzője, magas szinten bánik a mondattannal. Grammatikai szerkezetei, kötő- és utalószavai, egyeztetései és az egész mondatok arányai általában megfelelők, meggyőzők. Szövegtani szempontból azonban már látunk zavarokat. Olykor megbicsaklik, téved a vissza- vagy előreutalás; a logikai kapcsolódások, következtetések néha elhomályosulnak. Ez a jelenség nemritkán puszta értelmi félreértésből fakad. Kép- (trópus-) használatában többnyire megbízhatunk. Igaz, ezt a réteget is kikezdi néha az értelmi zavar: az említett *Lidércnyomás* ötödik strófája elködösíti a hasonlatot (köpeny → sasszárny), a két elem elszakad egymástól. Egyébként Térey munkájában is észlelhető az a szinte önkéntelen tendencia, amely a klasszikus költészet hasonlatait (azonosító) metaforákba rántja össze: Szabó Lőrinc megtette ezt nem egy Baudelaire-fordításában. A szövegek így óhatatlanul „modernebb" színezést kapnak, a fordítások némiképp elfedik azt a tényt, hogy a nagy francia szimbolista újítók nem kívántak vagy tudtak teljesen elszakadni a klasszicista típusú képhasználattól. Térey szóválasztása viszont néha meglepően veretes, a nyugatos lexikához közelítve régiesít. Annál inkább kiütközik egy ezzel ellentétes vonása: nem éppen a „maias" fordulatok (*rendkívül, elszalaszt*, stb.), hanem az idegen – lefordítatlan – szavak tömege. Ha Térey idegen szóként csak valamennyire is használt francia lexémára bukkan, szinte bizonyos, hogy meghagyja: *póz, obszcén, izoláltan, diszkrét, ortodox, eksztázis, agyő, rezignáltabb, passzió* stb. stb. Sőt az is előfordul, hogy a nem átvett, nem nemzetközi, tehát *lefordítandó* francia szó helyett is ilyet keres: így lesz az irodalmias *ressouvenirs*-ből: *nosztalgiák* (Ütóhang). Mit szóljunk hozzá? Módszere a hűség patikamérlegén mindenképp híjával találtatik: *az izoláltan, az eksztázis* vagy pláne a *passzió átvételként* másképp hat, mint franciául (görögül, latinul stb.). Mégis van bizonyos létjoguk ezeknek a megoldatlan megoldásoknak. Egyrészt a magyar műfordító ösztöni, zsigeri vágya törhet felszínre így, amellyel az indoeurópai nyelvekben közösen használatos, mélyebb fogalmi és emotív hagyományú szavakhoz próbál utat törni; másrészt – és ez sokkal megfoghatóbb indok – Térey az ifjú Verlaine kötetének valami egészen lényegbevágó vonását érzékelteti így; az eredeti szöveg helyenkénti sajátos stréberségét, leckefelmondás-szerűségét, a buzgó példakövetés nyelvi mikrojelenségeit.

El nem hallgatható azonban, hogy ebben a fordításkötetben igen sok a félreértés. Ez a hibatípus kétségtelenül túl van a tűréshatáron. Megléte nemcsak Térey egyébként értékes, javarészt sikerült vállalkozását árnyékolja be. A kétnyelvű kötet francia szövegközléseiben hemzsegő sajtóhibákkal együtt az irodalom szakmai, kiadói közegének, hátterének, ellenőrző és tanácsadó műhelyeinek hiányát leplezi le. Ments isten attól, hogy visszavágyó színben tűnjek föl, de azért *hajdanta* az Európánál verseskötet ennyi félrefordítással nem jelenhetett meg. Az olvasó lépten-nyomon fölszisszen, de nem kajánul, hanem keserűen: a pompásan intonált *Előhang*ban miért mondja a fordító Ragu dicső fiairól, hogy „*kétes erényeik miatt nyögött az*

ország", mikor a „*vertu troublant*" után halmozott tárgy következik: ez az erény nem kétes, hanem megzavarta, megszégyenítette még az isteneket (stb.) is. Bhagavatot is. De mi az, hogy az „összes Bhagavatot"? Nem, csak „*Bhagavat lui-meme*": magát Bhagavatot is. A finom műértőként lefestett katonai hősök felsorolása végén mit keres e visszautalás: „íme, ez Akhilleusz!"? Valójában „*Akhilleus entre tous*!": kiváltképp Akhilleusz (volt ilyen). Ezek a félrefogások Térey akarata és művészi ízlése ellenére összezavarják a szöveg jelentésképzését meg az olvasót egyaránt. Még ezen a ponton is találhatunk mentséget az eredetiben: nem titok, hogy maga az ifjú Verlaine is gyakran hibázik, archaizáló ügybuzgalmában érvénytelen jelentéssel ruház föl régi szavakat; tárgyakat, személyeket téveszt össze. De hát neki szabad.

Ezután hadd fűzzünk néhány megjegyzést a kötetnek mind a négy ciklusából választott verseihez. A választásban a meggondolás és a véletlen is szerepet játszott, arányukról a recenzens képtelen számot adni.

A *Melancholia* ciklusba tartoznak a legbensőségesebb versek (szonettek). Az itteni *Nevermore* című költemény (még egy található a kötetben) mindenekelőtt rímelőkészséget vár el a fordítótól, négyes rímű kezdő szakaszaiban. Térey megállja a helyét. Az első szakaszban csak a „merészen" („sugarát szórta a nap…" hat töltőelemként, de még ezt is védi az eredeti igéje: „*dardait*". A második sorban elmarad a cezúra, indokolatlanul. A második szakaszban nyilvánvalóan az utolsó sor rímszava, az „arany" kényszerítette ki az összes többit. Az arany árát az állapotrajz fizette meg: a gyengéd gesztusok Téreynél idegesebbek. „Firtatva lázasan": ugye, nem szakít a korai nyugatos versfordítói *állandókkal*? Nem szakít a 12. sor „szállong" szóalakjában sem: noha Verlaine-nek épp ezek a legköznyelvibb, leginkább beszédszerű versei. Egészében megnyerő a fordítás. Azt a lényeges apróságot ugyan nem menti át, hogy a „legelső igen" nem egy (határozott névelővel megjelölt) szájat juttat eszébe a poétának, hanem határozatlanul, csak úgy „ajkakat" *(„qui sort de levres bien-aimées").* Ez a személyesből a személytelenbe, a típusba való átlépés fontos eleme Verlaine egész szimbolizmusának.

Meghitt Álmom. A nagy fordító elől: Ady Endre. Térey a fogalmi hűség szempontjából pontosabb, de szövege persze nem olyan szuggesztív, megszakítatlan egész, mint Adyé. Baj ez? Nem éppen, hiszen e benső vallomás tétován, körülményeskedőn indul, megrögzött ismétlésekbe bocsátkozik, sőt sajátos prózaizmusokat görget: ilyen a „*cesse d'etre un probléme*", amelyet a „*csak ő lel kétségeimre írt*" teljesen más hangnembe transzponál, keresett régiességével. Egészen érdekes a következő két mondategység: „szomjazom kiomló könnyeit, / s beléjük halvány, izzadt arcom frissülve mártom". Itt bizony eléggé szétcsúsztak a viszonylatok: Verlaine szerint (szó szerint) „sápadt homlokom verítékét csak ő tudja felüdíteni, sírva". Nincs szó könnyek szomjazásáról, nem olyan kegyetlen ez az áhítatos ifjú: és a két kijelentés egészében is inkább egy szecesszióban bizarr helyzetet és szándékot vázol föl, mint a történések gyengéd önkéntelenségét. – A háromsoros strófákban kisimul a francia

vers mondattana: a magyar szöveg ezt híven tükrözi, de megenged magának egy szervetlen mondatbetoldást: „édes nagyon", amely föllazítja az „édes név" megidézését. A hang *„inflexion"*-ja a végén, a vers utolsó szavaként „zengzete" lesz: még irodalmiasabb, mint Adynál a *„suhanás"*. Sajnálatosan e versbe is becsúsznak ritmikai szabálytalanságok. „Tekintete merev, mint szobrok tekintete": ez a sor a reddició keretező alakzatának diadala, mert harmonikus szimmetriájával (és hűségével) szinte elfedi, hogy a kelleténél eggyel több szótagból áll.

A cikluszáró *Aggodalom* címe bízvást lehetett volna *Szorongás* is (Illyésnél: *Gyötrelem*). Az *„angoisse"* itt valóban a lét ürességének lélektani következménye, filozófiai asszociációi épp ezért nagyon is helyénvalók. A csöppet túl affirmatív, apodiktikus hangnemű, de – befejezésével különösen – megrendítő szonett Térey egyik remeklése (a hím- és nőrímszerkezet, igaz, megint megfordult). Térey fogalmazása Illyés illyésien bonyolított, inverziókkal tarkított mondatszerkezeteivel szemben egyenesen halad előre, így szuggesztívebb a keserű számvetés. Már bizonyos fordítói rutinra vall, ahogyan tud és mer *kompenzálni.* A beszélő többek között a *„görög templomokat"* is kineveti. Térey pontatlan pontossága *„szent görög homályt"* ír, szerencsés kézzel helyezvén át a főnév fontos jelentéselemét a jelzőre. E vers egyébként tálcán kínál egy olyan fordítói megoldást, szinte már invariánst, amely majdnem olyan ritka, mint az ötös találat (persze Illyés is így fordította): a *„Je ne crois pas en Dieu"* félsora természetesen: *„Istenben nem hiszek"*. Jegyezzük meg még, hogy Térey jelzett hajlamának megfelelően a *„pastorales"* magyar változata: *pasztorál.* A *Rézkarcok* ciklusának második darabja a *Lidércnyomás*. Pompás a magyar szöveg, az eredeti ördöngösen nehéz verselését is (hűen!) megvalósítja magyarul. Eltalálja azt a németes balladahangot, mely ezúttal Verlaine mintája volt. (Később bezzeg hogy fenekedett a francia költő németekre és németességre, még a szimbolizmust is *„alleman disme"*-ként utasította el magától!) Egy félreértés azonban becsúszott. A 3. szakaszban a *„Ni hop*!" nem így fordítandó: *„no rajta:"* hiszen folytatja az előző *„sem… sem"* fölsorolást, vagyis kantár, zabla és *„rajta"* szó, azaz nógatás *nélkül* szalad a ló.

Az *Éjjeli Kép* a ciklus, sőt az egész kötet képzőművészeti, festészeti ihletettségét és metaforikáját is reprezentálja. Térey változata még Szabó Lőrincénél is izgatottabb, szó- és képzetválasztásában brutálisabb. A lezáró leírásban benne rejlő drámaiságot érdekes, már-már képzavarba hajló metaforával adja vissza: *„s a merev kardlapok… / fénylőn feszülnek a zápor telt össztüzének"*. (Kardlapjuk szembe fénylik a zápor lándzsáival: ilyesmit mond a francia sor [*„à contresens des…"*].) Szóval zápor*víz* mint *tűz.* Materiálisan – sőt az irányt nézve is – lehet képzavarnak minősíteni e leleményt. Nekem mégis tetszik, mert találóan irrealizálja a képet, mely mindenekelőtt atmoszferikus kép.

Kivételes alkalmat nyújt az új fordító és elődei munkájának összevetésére a *Groteszkek* csoportos karakterrajza. Rónay György a harmadik nemzedék poétikusabb

aurájába vonja, lecsiszolja a magyar szöveget; a míves asszonáncnak olykor töltelékelemekkel áldoz: pl.: „*kárhozat* tép ~ *hullátokat még…*" Térey szaggatottabban fogalmaz, néha össze is kuszálja a grammatikai-retorikai viszonylatokat (l. „*Le sage, indigné, les harangue; / Le sot plaint ces fous hasardeux*" is. „*A józant ingerlik, s ki félti / e bolondokat: esztelen;*" – mintha az volna a fontos, hogy esztelenséget bizonyítson rá azokra, akik féltenek, holott: „Az ostoba szánja e kalandkereső bolondokat" mert a mondat súlypontja, témája a bolondok, (vagyis a groteszkek), de fordítása egészében borzasabb, elevenebb, s ezért itt az ifjú Verlaine-hez illőbb, mint nagy elődjének megállapodottabb hangja. A „groteszkséget" Térey még csak fokozza sűrű idegen szavaival. A hatás olykor már a komikumot súrolja, például itt: „*A természet… megbosszulja nemtelen, vad / és vehemens reményetek.*" Hát persze: „*De vastes espoirs véhéments*." Csakhogy a francia versből nem kiabál ki úgy a vehemens, mint a magyarból, különösen a *bosszú*tól, a *nemtelen*től és a *vad*tól körülvéve.

A *Szomorú tájképek* első darabja, az *Alkonyatok* jól mutatja, hogy a rövid soros, zenei hatású versekben a szókészlet mennyire emlékeztet a nyugatosokéra: bánatok, lágy, bolond, szünetlen, imbolyog stb. Sajnos a kérdés *értelmi* feszültségét Térey sem képes átmenteni. Azt, hogy egy *hajnal* ontja a naplemente melankóliáját, Tóth Árpád az „*esthajnali*" jelzővel érzékeltette. Ez telitalálat, de csak a nyelvi emlékezet szintjén, hiszen újabb kori jelentése e szónak is: alkonyati. Térey hasonlattal magyaráz: „A gyönge hajnal […] mint alkonyatokon." Ha az előző versben a „lepusztult" jelző, ebben az „el nem szalasztom [álmom]" formula szól ki mai közbeszédi akcentusával a szövegkörnyezetből. A másodikat szívesebben fogadom el. Az *impair*ért megint kár, itt, egy ennyire *hangzó* versben különösen.

Kosztolányi előzte meg fordítónkat a Klasszikus Walpurgis-éjjel magyarításában. Nem meglepő, hogy Térey pontosabban fordít (ezúttal verstanilag is), a részletek rajzát, a bujkáló irónia hangnemét is jobban eltalálja, mint Kosztolányi virtuóz saját-Verlaine-je. Azonban mindjárt az első sort félrefordítja: „Boszorkányszombat ez új Fausttal – ő a másik…" Itt mégiscsak Kosztolányi segít ki: „Ez itt a második Faust szombatéje." Értsd: a második részé, és a klasszikus. Bántó értelmezési hibáját Térey a folytatással teszi jóvá. Nagy elődjénél ezt olvassuk: „Halk, ütemes, zenélő szombatéj." Térey sokkal hűbben tolmácsolja az eredetinek szinte komikusan ható, tánctanári instrukciókat idéző jelzőismétlését: „szombat, mely rendkívül ritmikus, igazán / ritmikus". (Pedig e szerkezet dokumentálhatóan megragadt Kosztolányi fülében! Már ifjú fővel így dicsérte meg Babitshoz írt levelében az utóbbinak *Fekete ország* című versét: „Nyelvzene – rythmique, extremement rythmique! – és mélységes filozófiai fájdalom van benne…") Ha egybevetjük a színtérül szolgáló „műkert" hármas jelzőcsoportjának kétféle fordítását, a két olvasat szemléletesen elkülönül. Kosztolányi: „merev, bohókás és kacér"; Térey: „hibátlan, bájos és vidám". Fiatal fordítónk itt ugyan lehetett volna még ünneprontóbb: a „vidám" az eredetiben „*ridicule*", tehát nevetséges. (Ám rövid a sor.) Ellenben ezt a hiányos mondatot: „*La lune / d'un soir*

d'été sur tout cela" már így fordítja: „Fönn derült ég, / melyen a nyárest holdja ring." Ezt Kosztolányi is írhatta volna. (Másképp írta.) Az eredeti nyeglesége (*„sur tout cela":* „ezen az egészen", „az egész fölött") itt bizony elsikkad.

A magyarul Tóth Árpád hangján szólaló híres *Őszi dal* nagyon szépen sikerült. Ehhez nincs mit hozzátennem: el kell olvasni, még könyv nélkül megtanulni is érdemes.

A *Szeszélyek* című ciklus olyan Verlaine-nel is megismertet, akihez mi kevéssé szoktunk hozzá. A szatirikus költő ez, aki mértéktelen, észokokkal többnyire indokolhatatlan dühöt szán és pazarol magánéleti és írói ellenfelekre. Nemhiába ír élete vége felé egy egész kötetnyi szidalmat *(Invectives)!* Az *Egy nagyasszony* – a gúnyolódás mélyén – költőjének sajátos szadomazochista hajlamairól is árulkodik, melyek végigkísérik későbbi érzéki tematikáját. A nő oly gyönyörű, hogy érzéki imádatában a férfinak szinte meg kell semmisülnie, s ez az alávetettség kínálja a legfőbb élvezetet; a vágykép az, hogy „az ifjú, kerek farocska" a hódoló „gőgjét maga alá alázza" (szabad idézet a későbbi *Seguidilla*ból, Kálnoky László fordításában). A megalázkodás öröme azonban átcsaphat a büntetés, az erőszak élvezetébe. Ez történt meg az *Egy nagyasszony* csattanójában: „imádd… vagy korbács kell ide, hogy az arcába csapjon!" – Verlaine első megjelent verse volt a *Prudhomme úr* című, szonettbe foglalt gúnyrajz. Térey ezt is pontosan, élesen, célratörőn fordítja. – Az *Egy dália* hőse egy újabb nagyasszony: csakhogy Verlaine itt indulatát „dühös, sértődött jázminokba" helyezi át. Ezek a verszáró jázminok különben megint az „inog" szót rendelik maguk elé rímhívónak, mint a *Vörös szekér a tengeren*ben s a *Hazám*ban. A rímpár elindult a közhelyesedés útján. Különben azt megbocsátjuk, hogy a vers élén *kokottá* deklasszálódik a kurtizán: így fér el a *„keménymellű"* díszítő jelző, melyben a *„kemény"* csakugyan fontos. De a harmadik sorban meghökkent a „nagy száradon" szintagma. Igaz, hogy a következő sorban már indul a nőt a dáliával azonosító metaforalánc, de itt még márványhoz hasonlítja, és *torse*-ot emleget. A harmadik szakaszban pedig elmosódik a népbarát vád, hogy tudniillik a kurtizánnak még testszaga sincs, mint a szénaforgatóknak. Téves ezenkívül a *„tehát"* kötőszó használata az utolsó strófa élén: ami hátravan, nem következtetés, nem új információ, hanem visszautaló hasonlat: így, ilyen a Dália stb.

A *Szeszélyek* utolsó darabja legföljebb abban az értelemben szeszély, hogy szinte eltúlzott buzgalommal igazodik egy olyan vers-modellhez, mely Verlaine tehetségétől merőben idegen. A *II. Fülöp halála* széles ívű, történelmi tárgyú, szenvtelenül előadott leíró költemény, a parnasszista ízlés egyik legláthatóbb lenyomata a részben még tanítvány Verlaine kötetén. A foltokban sejtetés, az iramló sorok költője itt súlyos tercinákat zenget, állóképeket halmoz, kegyetlen és főként gusztustalan képekben tobzódik – ám mindez végső soron egyetlen célt szolgál, s ez a cél már nagyon is Verlaine személyes ügye: barátai körében edződött, hogy úgy mondjam, neofita egyházellenességét. Az egész nagyoperát egyetlen duett kedvéért írja és

rendezi, amelyben Fülöp romlott és kegyetlen gyóntatója a király minden bűnére lelkesen ad feloldozást. Térey ékesszóló kalauzunk az Escorialban. Itt-ott modernizál ugyan („s rikácsolásuk oly rekedt és ideges", írja a karvalyokról, noha a francia sortól idegen az emfázis meg természetesen az „idegesség" is; lejjebb pedig „rendkívül tömör" ajtóról olvasunk), az egész fennkölt stílusgyakorlatot mégis rendületlen, emelt hangon tolmácsolja végig. Akad azért néhány zökkenő.

A tizenötödik versszakban főurakat és hölgyeket látunk, s az eredetiben a következő strófa alanya már az őrség, Téreynél ez az átmenet valamelyest erőltetett, a vonatkoztatás mondattanilag nincs megoldva. Ezt írja még az őrökről: „hármas csoportba gyűlnek"; csakhogy a „*detrois quart*" festészeti műszó (jellemzően a kötet látás- és láttatásmódjára), amelyet az előző, *Borgia Cézár* című versben még hűen fordított le, így: „háromnegyedes szögben". Később: „a fáklyahordozók extázisban ügyelnek, / tíz kapucinus közt": nem beszélve arról, hogy az „extázis" így, lefordítatlanul, ironikus szakszerűséggel színezi a szöveget, meg is téveszt, hiszen a tíz kapucinus viszi a fáklyákat, s ők esnek eksztázisba. Ezen a ponton a fordító valóban csak elnézhetett egy szót: „*entrent*" (belépnek) helyett „*entre*"-t („között"-et) vélt olvasni.

Folytassuk az akadékoskodást. A gyóntatópap odajárul a királyhoz, erre „[a] bolond kegyesen fordít hátat az ágynak / és a test orvosa ilyenkor oly szerény, / átengedi helyét a Lélek orvosának." De ki ez a bolond? Kommentált francia kiadásokból kiderül, hogy a „*matassin*"-t Verlaine – tévesen! – *orvos* értelemben használja. Ezután érthető a magyarázat, persze *és* nélkül. A gyónás jelenetében pedig a pap ezt mondja: „Mért kéne bánnia nemes buzgalmakat? / Zsidót égetni, ez élvezet önmagában, / ön hű, ön ortodox, és minden tette nagy." Nos, ez a fráter azért ennyire nem gonosz (vagy ennyire nem őszinte). A „*dilection*" nem élvezet, hanem Istennek tetsző, kegyes cselekedet. Hogy e cselekedet szabatos megnevezése *(brûler des juifs)* a 20. századi olvasót mennyire kizökkenti, mi több, kilöki az egész művi atmoszférából, sőt, sajnos, úgy egyáltalán a *költészet* szituációjából is, csak azt a közkeletű nézetet bizonyítja, hogy a befogadó saját meghatározottságai részévé válnak a műről szerzett tapasztalatnak. Az „ön ortodox" bókja azonban jobb kedvre derít: Térey ismeretes eljárása már végképp paródiába csúszott át. A magyar szöveg egyébként a gyónástól a vers végéig meggyőző, kitűnő.

Ha előhang nyitotta a kötetet, az utóhang sem maradhat el. Szándéka szerint művesen tagolt gondolati költemény, valójában egy szépséges, elégikus hangulatkép (az első egység) és parnasszista esztétikai tételek szervetlen egymásutánja. Térey mindkét rétegre ügyel, csak nibelungizálva megtoldott sorai lazítanak olykor az alexandrinus értekező feszességén. No meg néhány félreértés. A harmadik rész az ihlet ostorozásával kezdődik. A szidalmak sorozatát megzavarja ez a két sor: „Múzsánk hangja erős, nem hagy sohase békén, / munkára készteti a legjobb agyakat." A „*premiers*" azonban itt régies, hiányos alakja a pejoratív „*premiers venus*" szer-

kezetnek: vagyis éppen nem legjobb agyról, hanem amolyan közepesről, az első „jöttment" agyáról van szó. Majd az ellenséges tirádát így zárja le Verlaine: *„Ah! l'Inspiration, on l'évoque a seize ans!"* Azaz: csak tizenhat évesen bízunk az ihletben. Téreynél ez a gúnyos mondat belemosódik a környező fölsorolásba: „Apollón s Gábriel lantja, tizenhat éved / és Inspirációd, megidézett varázs!" Kár, hogy ilyen „maszatolások" közepett kell fölhangozniuk oly remek soroknak, mint például: „s versünk megindító, de agyunk szenvtelen".

És ennek az írásnak vajon mi lehetne az epilógusa? Azt hiszem, valóban termékeny találkozásból fakadt ez a kötet. A *Szaturnuszi költemények* szerzőjének nemcsak rendkívüli tehetségéről tanúskodott, hanem feladatvállaló hajlandóságáról is. Az igazán öntudatos Verlaine Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle leckéjét is belefoglalta kötetébe, miközben már tévedhetetlenül megszólalt a saját hangján is. Fordítója szintén feladatot rótt ki magára, és tiszteletre méltó csökönyösséggel végre is hajtotta. Fiktív, stilizált, átképzeléses lírai-drámai monológjaihoz föltehetőleg még ösztönzéseket is kapott kiszemelt francia költőjétől. Fordítását jószerével már puszta létrejötte is értékké avatja, de azzá teszik belső kvalitásai is. Reméljük, a kezdeti bizonytalanságokon túljut majd, vagy már túl is jutott, jó értelemben vett rutinja megszilárdul, és azt is, hogy lesz még kedve fordítani.

• *Holmi*, 7. évf., 1995/12, 1785–1792.

SZÁZ NAGYON FONTOS VERS (RÉSZLETEK)

[1995]

Percy Bysshe Shelley

Csüggedt nápolyi stancák

Ragyog a kék ég melegen,
hullámok, tánca felszökell,
havason, kéklő szigeten
bíbor-hatalmú dél tüzel,
míg száll a föld párája fel,
lebeg a rügyön és új csirán:
egy kéj száz hangja zsong közel,
madár és szél és óceán,
a Város hangja is halk, mint a halk magány.

A tapodatlan vízfenék
földjén bíbor meg zöld a gyom,
a hab mint a csillag-búborék,
csillan a déli partokon;
magam ülök a homokon,
a tenger tündöklése táncol,
egy édes dallam monoton
ütemmel kél az óceánból.
Ha még egy szív velem lobogna fel e lángtól!

Jaj, nincs egészség, nincs remény,
jaj, nincs békém se kinn, se benn,
a lélek kincse sem enyém,
a szemlélődés fénye sem,
mely ott ragyog a bölcseken –
látom, már minden másoké lett,
hatalom, hír és szerelem,
másokra mosolyog az élet –
ezen a lakomán helyet már nem remélek.

De most szelíd a csüggedés,
akár a habok és szelek,
szeretnék most ledőlni és
zokogni mint egy kisgyerek,
míg majd a halál közeleg
s úgy hallom, mint egy halk zenét,
a langy szélben megdermedek,
s halódó agyam érzi még
zúgni az óceán örökös ütemét.

Majd szánnak akkor, azt hiszem,
mint én az elmúló napot,
melyet most koravén szivem
ilyen panasszal zaklatott.

Szánhatnak, mert én az vagyok,
kit nem szeretnek, csak siratnak –
de amit ez a nap adott,
élvezzük, most, s tűntén a napnak
tovább él gyönyöre a gyönyörű pillanatnak.

(Vas István fordítása)

A magyar cím egy helyszínt és egy lelkiállapotot jelöl meg. Az eredeti közlékenyebb: följegyzi, hogy a „csüggedten írott strófák" Nápolyhoz közel, 1818 decemberében keletkeztek. Szokatlanul részletező cím ez olyan költő versének élén, aki – ha éppen nem politikai verset írt – inkább antik vagy akár maga alkotta mitikus tájak és szereplők elvont környezetébe távolította el legszemélyesebb mondandóit is. Némely későbbi kritikusa fel is rótta neki, hogy képei, színterei, szimbólumai túlságosan elvontak, légneműek, megfoghatatlanok. Ezt a verset, legalábbis címe alapján, aligha érheti hasonló kifogás.

Milyen körülményekre utal a cím?

Shelley és családja 1818 márciusában érkezett Itália földjére – és a költő innen már nem is tért vissza hazájába. Otthon kisszerű vádak és könnyen veszélyessé váló rágalmak záporoztak rá radikális reformista nézeteiért, vallás- és különösen egyházellenességéért és főként tevőleges, akkor felforgatónak vélt prózai írásaiért, valamint amiatt, hogy pénzzel is támogatott olyanokat, akik fölléptek a monarchia ellen. Olaszországban nemcsak menedékre talált a költő, hanem képzeletének forrásával, a mediterrán világgal találkozott itt. Szinte valamennyi jelentős városban megfordult, s éppen 1818 végén költözött – csupán három hónapra – Nápolyba. Szeptemberben meghalt egyéves leánya, Clara Shelley. Felesége, Mary, búskomorságba esett: Shelley elhagyatottnak érezte magát. December elején egyedül kereste föl jövendő lakóhelyüket: ekkor íródhatott a mű. Mint levelében ő maga írta, „legszomorúbb" versei között küldte el kiadójának; ezek a darabok már csak posztumusz kötetében jelentek meg (1824-ben).

A cím ezenkívül a költemény megformálására is utal. Shelley egyik kedves strófatípusában, az Edmund Spensertől származó spenseri versszakban szólaltatta meg „csüggedtségét". Ugyanezt a nagyon is míves szerkezetet használta *Adonais* című, Keatset sirató, nagylélegzetű elégiájában. Végül: magának a lelkiállapotnak, a „csüggedtségnek" is van líratörténeti hagyománya. A Shelley által nagyra becsült Coleridge élt ugyanazzal az angol szóval, amellyel az ifjabb költő a maga verscímében, mégpedig szintén címben: a *Dejection, an Ode* azonban óda, s tárgyához bölcseletibb módon is közelít.

A költemény tárgyi elemkészlete, motívumanyaga három csoportba rendeződik: a lírai alany, a mások, a többiek társas világa és a látható tájban megjelenő természet.

A vers előrehaladó olvasásakor még ez az utolsó az első: a tizennegyedik sorig a Nápolyi-öböl partvidéke és a víz számos pillanatképben tűnik elénk. A képeket, a természet tarka látványait egységbe fogja egy közös érzület, egyetlen öröm sokféle hangja („egy kéj száz hangja…"). Az első másfél versszak képsora egyszerre pillanatnyi és időtlen látványokat foglal magában: erre a kettősségre utal az élmény ideje, a *dél* is. Nem dinamikus lényegükben idézi meg itt Shelley a természeti erőket, mint például leghíresebb versében, a „nyugati szélhez" írott ódában; itt a változatlanság a fő, az „óceán örökös üteme", melyhez viszonyítva csak annál fájdalmasabb a „koravén szív" halált váró nyugtalansága.

Maga az én a bemutató beszédről csak a tizennegyedik sorban tér át az önbemutatásra: „magam ülök a homokon", s ez a magány mindvégig alaphelyzete marad. Nem hősi, nem is a művészi alkotóerőnek teret adó magány ez, mint annyi más Shelley-költeményben; szembeötlően magánemberi elhagyatottság, amely „panaszra", nem pedig az énre mért sorsot egy hősi gesztussal vállaló és kiteljesítő föllépésre indít. A második szakasz zárósora az intimitás elemi vágyát szólaltatja meg (szó szerint: „bár osztozna most egy szív megindultságomban").

A negatív kijelentések a harmadik versszakban tetőznek. A beszélő mind az objektív (egészség, külső nyugalom, hatalom, fény, szerelem), mind a szubjektív (belső béke, a lélek kincse, a szemlélődés fénye) értékektől megfosztottnak láttatja önmagát. A szakasz épp azért a vers érzületi mélypontja, mert az egyik szférából nem menekülhet a másikhoz. „Másokra mosolyog az élet" – valószínűleg a Velencében élő, körülrajongott Byronra gondol; a „bölcseken" (az eredeti főnév egyes számban áll!) ragyogó fénnyel sem vigasztalódhat – itt valószínűleg szeretett filozófusára, a sztoikus Marcus Aureliusra utal.

A versszak már fölidézte a „többiek" világát, egyelőre a magány nyugtalanító hátttereként. A következő strófában a beszélő ismét magára marad. Miután egy Szókratészra és Jézusra is utaló jelképpel meghatározta sorsát (a harmadik strófa utolsó sora Tótfalusi Istvánnak e ponton hűbb fordítása szerint: „más mérték, mellyel az én poharamba mértek"), a panaszkodó én és a természet harmóniája sejlik föl, a csüggedés, illetőleg a habok és a szelek egyetlen hasonlat pólusai lesznek Az is a természethez közeledésre utal, hogy az én egy hasonlatban gyermekként jeleníti meg önmagát. A szakasz közepén azonban már megbomlik ez az egység: „ledőlni, mint fáradt gyerek, / elsírni éltem gondjait, / tegnapi terhet és mait", hangzik Tótfalusi István magyar szövegében a felnőtt panaszszava. Ugyanaz az élethelyzet rémlik föl itt, amely egy évvel később az *Óda a nyugati Szélhez* híres sorában: „s zord órák súlya húz, s lánccal fon át"; csakhogy ebben már nem „szelíd" a bánat, hanem eget ostromol a mindennapokba süppedt élet miatti kétségbeesés szava.

Ha az összhang képével kezdődött a negyedik szakasz, az ellentét látványával zárul. Az örök élet közegében a halál „lopódzik be" az emberi életbe, s az angol szöveg értelmében „a meleg levegőben kihűl az arcom"; a haldokló agy fölött pedig a tenger örök-egyforma „lélegzete" hallható.

A „többiek" világa, életköre a zárószakaszban rajzolódik ki újra. Ennek középső sorai csak akkor értelmezhetők, ha szem előtt tartjuk, hogy a művészi szöveg kijelentései nem a külső, az életrajzi valóságra, hanem a szöveg egészére utalnak. Percy Bysshe Shelleyt igenis szerették, és ragaszkodtak hozzá szerelmes nők és eszméiben osztozó barátok egyaránt. A versszak ezen pontján azonban a jövőbeli halottat megillető „siratás" motívuma volt fontos a költő számára; a siratásé, mely a csodálatos nap végéhez, alkonyához is illik: „Majd szánnak akkor, azt hiszem, / mint én az elmúló napot".

Mégis van valami alkalmatlan, illetéktelen e siratásban, a nem szeretett társ és a szép nap búcsúztatójában egyaránt; ezt tükrözi a *„koravén szív”* alany állítmánya, a *„zaklatott”* ige. Miért zaklatja a szép napot az, aki bánkódik elmúlásán? Azért, mert – a korábbi természetmotívumokat összegezve – a vers lezárása a folyamatosságra utal: a jelenbeli örömből az emlékezetben tovább élő öröm marad. Shelley szövege az ismételt, hasonlatképző „like” után az „unlike” szóval vezeti be a gyönyörű nappal elmúlását. A természeti létezés tehát *nem olyan*, mint az emberi élet: habár a szakasz eleje még egybekapcsolta az ént a természet nyújtotta szépséggel (mindkettőt szánni, siratni lehet), a lezárás már szétválasztja őket: az én személyes létezése *nem* élhet tovább örömként az emlékezetben.

Az egyszerű, egynemű dalnak mutatkozó vers tehát valójában kettős konfliktust hordoz. A dramatizáltan, szembeötlően megjelenített ellentét a többi emberrel állítja szembe a beszélőt; a szöveg hasonlat- és metaforaanyagában viszont ott lappang egy másik meghasonlás is, ezúttal éppen az idillinek ábrázolt természettel. A természettel, amelyet önismétlő és az emlékezetben híven fölidézhető időtlensége miatt az idővel, a végességgel számot vető romantikus tudat már nem érezhet a maga *hasonlatos* képmásának.

SHELLEY, PERCY BYSSHE 1792–1822) angol költő, drámaíró. Földbirtokoscsaládból származott. Az ateizmus szükségességéről egy barátjával írott röpirata miatt kicsapták az egyetemről. 1811-ben megszöktette és feleségül vette unokahúgát. 1812 elején Írországban támogatta az írek függetlenségi törekvéseit. Több politikai értekezést is írt a demokratikus, republikánus eszmék jegyében. Megismerkedett a szabadgondolkodóként híres William Godwinnal, 1814-ben megszöktette Mary nevű lányát, 1818-ban az ellenséges hazai légkörből menekülve az itáliai félszigetre hajózott családjával. A legtovább Pisában lakott. Életművében a lírai költemények mellett fontos helyet foglal el *A megszabadított Prométheusz* és *A Cenci ház* című drámája

John Keats
A hírnévről

Szeszélyes lány a hírnév, nem hajol
a hozzá térden esdőhöz sose,
de holmi közömböst megudvarol,
sekélyes szívűt kitüntet kegye;
cigány ő – szóra se érdemesít olyat,
ki nem tud nála nélkül élni;
csalárd – suttogásra fület se nyit,
s rágalomtól fél annál, ki dicséri;
cigány, az, igen, Nílus-ivadék,

gonosz Putifár sógorasszonya;
Sóvárgó Bárdok! sajgó-szívü nép,
bolondok ti! fel méltó bosszúra!
Köszöntsétek, s azzal hagyjátok ott,
akkor tán majd ő jár utánatok.

*

Mily lázas is az ember, napjait
ki hidegvérrel nem pergeti le,
élte könyvének tépve lapjait,
hagyja, hogy elvész szűzi szép neve;
mint rózsa, mely letépné önmagát,
szilva, mely ön-hamvát letöröli,
vagy nyüzsgő manóként ha szép najád
tiszta barlangját sárral fröcsköli:
de ott marad bokrán a rózsa ringva,
hadd csókolják szelek, dézsmálja méh,
nem veti le köd-köntösét a szilva,
ragyog a rezzenetlen tótükör;
üdvét mért csak az ember dúlja föl,
míg világ rossz kegyét könyörgené?

(Somlyó György fordítása)

Keats 1819-ben írta két szonettjét, és *A hírnévről (On Fame)* közös cím alá foglalta őket.

Életművének egyik kitüntetett műformája a szonett, két másik verstípus, az óda és a hosszabb – részben elbeszélő – költemény mellett. Magának a szonettnek is több változatát kísérletezte ki. A rímszerkezet szempontjából fölismerhetünk olasz típusú szonetteket (például *A magányhoz, Szonett a szabadban*) és a shakespeare-ihez közelebb állókat is. Ez utóbbi körbe tartoznak választott ikerszonettjeink. Legtisztábban az első mutatja az angolos jellegzetességeket: három keresztrímes periódusra (tizenkét sorra) következik két páros rímű sor. Az elrendezés így négy kisebb egységet teremt a vers szövegében, szemben a petrarcai szonett kettős tagolásával. Igaz, a második darab már eltér a mintától, a záró hat sor rímelhelyezését közelíti az olasz-francia típushoz.

Mint az angol romantika más költői, Keats is igen sokféle tematikus-tárgyi elem, illetőleg érzületi-hangulati minőség hordozására teszi alkalmassá a szonettet. Merengő múltba nézést, gyengéd szerelmi vallomást, művészeti élmény megfogalmazását, sőt humorba hajló jellemzést egyaránt rábíz erre a szigorú szerkezetre.

A hírnévről azok közé a versek közé tartozik, amelyek nyíltan megnevezik tárgyukat. Voltaképpen nem annyira romantikus, inkább klasszicista vonás ez. Mint ahogy az is, hogy mindkét szonett következetesen végigvisz egy-egy metaforaláncot: az első a hírnévnek egy önfejű, szeszélyes leányban való megtestesülését, a második az ember és bizonyos természeti létezők viselkedésének képekbe foglalt ellentétét. Ahogy azonban az elsődleges, „tartalmi" fogalom háttérbe szorul a másodlagos, a „hasonlító" kép javára, az már vérbeli romantikus alkotásra és alkotásmódra vall.

Az első szonett első sorában a „szeszélyes lány" még hasonlatban jelenik meg (az eredeti „like" szava a fordításból kimaradt), az ötödik sortól viszont már önállósodik, új meg új meghatározásokat vonz magához, és mindenestül megtestesíti, emberi viselkedésben, mozgalmas cselekvéssorban jeleníti meg a címben jelzett fogalmat. A versen végighúzódó metafora funkciója, tehát a megszemélyesítés, egy változékonyságánál fogva nehezen megragadható, leírható jelenség megszemélyesítése. Sőt hozzá kell tennünk: másodfokon az, hiszen a „hírnek" már van, volt emberi alakja, mégpedig a latin *fáma* személyében. Az angol szó: *Fame* nyilvánvalóbban hordozza ezt az eredetet, mint a magyar.

Noha a rómaiak is nőalakként képzelték el a Fámát, szárnyas lényéből, mindenfelé tárt, a kívülről érkező hangokat nagy erővel továbbzengető palotájából Keatsnél semmi sem maradt. Az ő „hírneve" már az első sorokban eléggé banális teremtésként mutatkozik. Az első sorok két-két sorba osztják el egy kapcsolati helyzet képét, majd ennek fordítottját: a hozzá esdőtől elfordul, a „közömbös", a „sekélyes" (pontosabb fordítással: a nyugodt, háborítatlan) szívűt megudvarolja. Meglehetősen ismerős férfivélemény ez a női viselkedésről.

A következő négy sor továbbfejtegeti ezt az alapképletet, csakhogy már szűkebb jelentéskörű alany cselekszik bennük: cigánylány, akihez a „csalárdság" képzete még természetesebben hozzákapcsolódik. Természetesebben? Éppen hogy nagyon is konvencionális jellemkép ez, melyet a romantikus költészet alkotott a cigányságról; különben magára a vándorló népre is ekkor figyelt föl az európai irodalom mint a kalandvágy és a kötetlenség kollektív mintaképére. „Csalárdsággal" vádolja a vers; mintha Carmen előképéről olvasnánk.

A 9–10. sorban újabb meghatározások kapcsolódnak hozzá: a gipsy szó eredetének és a szóban tárgyiasult korabeli hiedelemnek megfelelően felvillantja a hírnévleány egyiptomi származását, és a *féltékeny* Potifárhoz kapcsolja. Érdekes, hogy nem a József bibliai történetében szereplő Potifárnéval, a csábító és valóban csalárd nővel azonosítja, hanem az egyiptomi főember sógorasszonyának teszi meg.

Mind ez ideig – látszólag – a megszemélyesített hírnév állt a vers fókuszában. Az utolsó négy sorban viszont elfordul tőle a vers beszélője, és megszólít (aposztrofál) egy közösséget: a bárdokat, azaz a költőket. Ezt a csoportozatot meglehetős gúnnyal emlegeti a beszélő, semmi más tulajdonsággal sem ruházva fel, mint az

egyoldalú sóvárgással. A megszólítás felszólításba vált át, a két zárósor olyan magatartást ír elő, amely a 3–4. sorban megjelölt viselkedésnek felel meg.

A költemény beállítása, jelenetezése azért annyira érdekes, sőt megtévesztő, mert a személyesített hírnévről szólva voltaképp a „sóvárgó Bárdokról" beszél: a viszonyban az ő viselkedésük tárul fel, és ez is szólíttatik fel változásra. Újraolvasva a verset figyelünk csak fel jobban a javarészt alárendelt mellékmondatokba foglalt jelzésekre: „a hozzá térden esdőhöz"; „olyat, ki nem tud nála nélkül élni"; „ki dicséri" – ezek azok a magatartásmódok, amelyeket nem csupán a hírnév-leány, hanem a költő is kevésre értékel.

A második szonettben megváltozik a hasonlított és a hasonló viszonya. Az elsőt közvetlenül jeleníti meg a vers mindjárt a kezdő négy sorban, mégpedig egy szembeállítás révén: a *„hidegvérrel"* élés eszményével ellentétbe kerül az *„élte könyvének tépve lapjait"* téves magatartása. Az „élet könyve" vallási, bibliai gyökerű metafora, de itt a versben nem folytatódik. Az 5. sortól viszont természeti képek ellentétezik az emberi hírnévvágy mohóságait. Azaz nézzük csak meg közelebbről: jelzi-e ez a szöveg oly nyilvánvalóan fogalmi tárgyát, mint az első? Értékszerkezetében mintha inkább a szenvedélyesen követelőző és a „hidegvérű", a sztoikus nyugalommal áthatott élet eszményei néznének farkasszemet; a hírnév hajhászása csupán az első magatartásforma egyik változata lehet.

A vers három természeti létezőt állít szembe a „lázas" emberrel: a rózsát, a szilvát és a najádot (erdei nimfát); tehát szakít az első szonett egyszemélyes jelképezésével. Mégis olyannyira összefügg ez a három, hogy funkciójuk el sem válik, nem is különbözik egymástól. Mindhárom tétlenül őrzi magát, hű önnön létének törvényeihez, beteljesíti sorsát. Ez a statikus szembeállítás azonban didaktikussá válhatna egy sajátos fordulat híján, vagyis a romantikus irónia mozgósítása nélkül. A természeti *példák* ugyanis először nem *példázatot,* hanem a természeti rend megbomlását, visszájára fordulását testesítik meg: „mint rózsa, mely letépné önmagát, / szilva, mely ön-hamvát letöröli, / vagy szép najád / tiszta barlangját sárral fröcsköli". Cselekvő és cselekedet annyira összeférhetetlen, egybekapcsolásuk annyira képtelennek hat, hogy visszamenőleg erőteljesebben kérdőjelezi meg a hasonlított emberi viselkedést, mint a negyedik sor konvencionális erkölcsi ítélete.

A kilencedik sortól ismét fölvonulnak a hasonlatok, ezúttal már igazodva a természet rendjéhez. Két változás lop csak némi feszültséget újra a már-már idillikussá váló fölsorolásba: az egyik, hogy a tizenkettedik sor vége nem a várt válaszoló rímet csendíti meg, hanem maga is hívó rím lesz, a következő soré; a másik egy merőben új motívum, a kristálytükrét zavartalanul őrző tó említése.

A két zárósor pedig visszatér az ember sorsához, s e visszatérésben egy jellemzően romantikus emberkép ismerhető fel: a természet rendjéből, „üdvtörténeti" logikájából kiszakadt ember sorsa, aki a „világ rossz kegyét" könyörgi az igazi „üdv" helyett. A második szonettben itt körvonalazódik először és utoljára – metaforikusan

– a hírnév, éspedig mint világi kegyelem, tehát gondolati, hitelméleti képtelenség. Ahogy az eredeti mondja, „elvakult tévhitében" ezért a kegyelemért „zaklatja" az ember a világot. A költői kérdés, mely voltaképp tényt közöl, itt csak szenvedélyesebben, nagyobb megütközéssel mond ítéletet az emberről.

Alakjukat, témakezelésüket tekintve klasszicisztikus ízű költeményeket olvastunk tehát, sőt még az önmérsékletre, egyensúlytartásra intő részletek is inkább a klaszszicizmus eszményeire emlékeztetnek, mint a romantikáéra. Ahogy azonban a példázaton eluralkodik a kép, a látvány, az elevenség, az már Keats saját korára s a romantikára vall. Úgyszintén a 19. század első évtizedeinek szellemi horizontjára utal maga a hírnév és ennek dilemmái. Arra a sorsra, amelyben a nagy egyéniségek látható módon is alakíthatták nemzetek, átfogó közösségek életét és tudatát – s nem is csak történelmi figurák, hanem művészek is. A hírnév tulajdonképpen az önmagán is túlnövekvő egyén, személyiség lehetősége és buktatója egyúttal a romantika szemében. A magyar líra is visszhangzik erre a korproblémára: gondoljunk Berzsenyi *Napoleonhoz* című költeményére (Napóleon a hírnév nagyságának és esendőségének legfőbb példája a század első évtizedeiben) vagy Vörösmarty sorára, melyben ezzel az álértékkel is leszámol *Az emberek* kétségbeesett számvetésében: „S a hír? villám az ínség éjjelén: / Nincsen remény!"

KEATS, JOHN (1795–1821) angol költő. Egy istállótulajdonos gyermeke. A rendkívüli képességű fiú félbeszakította sebészorvosi tanulmányait, s a költészetnek szentelte életét. Sokfelé utazott, míg megírta nagy terjedelmű, fontos költeményét, az *Endümiont*. Rövid élete utolsó éveiben vetette papírra emlékezetes ódáit a romantika tradicionális témáiból Rómában érte a halál.

Walt Whitman
Hallom Amerika dalát

Hallom Amerika dalát, hallom sokféle szent énekét,
A kézművesekét, mindegyik aszerint dalolja a magáét, hogy
jókedvű-e vagy komoly,
A magáét dalolja az ács, miközben a deszkáját vagy a gerendáját méri,
Azt dalolja a kőműves, amikor munkájához készülődik vagy
abbahagyja a munkáját,
Azt a révész, ami az életéhez vagy a csónakjához tartozik, dalol a
fedélzeti matróz a gőzhajón,
Dalol a cipész, miközben a munkaszékén ül, a kalapos, miközben áll,
Hallom a favágó dalát, a szántó béreslegényt, ahogy reggel elindul,
vagy ahogy délben megpihen, vagy amikor lemegy a nap,

Az anya gyönyörű dalát, vagy a dolgozó fiatal asszonyét, vagy a leányét, aki varr vagy mos,
Mindegyik azt dalolja, ha férfi, ha nő, amihez köze van, és nem egyebet,
Napközben azt, ami a nappalé, – és éjjel hallom a robusztus, vidám sihederek csapatát:
Erőteljes, zengő dalaikat dalolják, ahogy csak a torkukon kifér.

(Szabó Lőrinc fordítása)

A vers először 1860-ban jelent meg. Ekkor még a *Fűszálaknak,* szerzője egyetlen kötetének *Demokratikus énekek* című ciklusában foglalt helyet, önálló cím nélkül. Csak az 1881-es kiadásban került a kötetkezdő *Feliratok* darabjai közé, és kapta meg saját címét (*I Hear America Singing).*

Az óriási iramban fejlődő és terjeszkedő, de hatalmas ellentétektől szabdalt, majd polgárháborútól szaggatott ország dalnoka egész szorgos életében egyetlen verseskötetén dolgozott. A *Fűszálak* kilencszer jelent meg, újra meg újra bővülő versállománnyal s mindannyiszor változó szerkesztésben. E tekintetben az új-angliai költő alkotásmódja hasonlít Baudelaire-éhez, más téren azonban nehéz volna ellentétesebb költői esztétikát és világképet találni, mint épp az övék. Whitman szakadatlanul egy új világot ünnepel, s egyén és közösség végső összetartozását vallja; francia kortársa viszont az eszmények, értékek süllyedését érzékeli, s úgy vélekedik, hogy az egyének a tömegben elveszítik önmagukat.

A cím és az első sor már megpendíti a szöveg két szervező főtémáját. Az első – amelyet főnév jelöl – Whitman legnagyobb, végtelen változatokban kibontott élménye: Amerika. A másik – igei-igenévi, a fordításban szintén főnévi elem jelöli – az éneklés. Meglehetősen általános, széles jelentéskörű fogalmak ezek: afféle címszavak, amelyeket költői enciklopédiájában himnikus alapossággal részletezhet. Különösen az a ciklus épül föl ilyen darabokból, ahova jelen versünk is tartozik.

A két főfogalom a köznapi tudat szerint nem kerülhetne ugyanarra az elvont, általános szintre: az ország mindenképp átfogóbb kategória, mint lakosságának daloló megnyilvánulásai. A vers legfőbb költői teljesítménye azonban épp az, hogy Amerikához egyetemlegesen hozzárendeli az éneklés ritkább, alkalmi cselekvését. Mindenki énekel. És Amerika megfoghatatlan általánosságát pontosan ez a „sokféle" ének egyedíti.

Mint Whitman életművében oly gyakran, a versegész itt is tulajdonképpen nem más, mint egy előrebocsátott tételmondat kibontása, egy-két gyűjtőszó (nemfogalom) konkretizált típusokban (fajfogalmakban) való megjelenítése, szemléltetése. Amerika foglalkozási ágakban, úgy is mondhatnánk, munkakörökben ölt testet, és „[m]indegyik azt dalolja, ha férfi, ha nő, amihez köze van, és nem egyebet". Közhelymondat, egyszersmind viszont az általánosság mindenkor sajátos testet öltésének

lehetőségét mondja ki. A tételmondat, az első sor már mindent összefoglal. „Sokféle szent énekét" jegyezzük meg itt, hogy a „carol" valóban – és nem véletlenül – dicsőítő, ujjongó énekre, elsősorban karácsonyi énekre utal. Az ezután következő felsorolás azonban nem annyira a „szent" jelleget, mint inkább a spontán jókedvet érzékelteti. (Az első helyen álló példában, a kézművesekében sincs szó jókedv és komolyság közötti választásról az angol szövegben, inkább: „mindegyiké jókedvű és harsány, amilyennek lennie kell".)

A költeményt sajátos egyhangúság hatja át. Ez a monotónia elválaszthatatlan a felsorolásjellegtől. Senki, semelyik csoport, osztály, példa sem válhat ki a többi közül, hiszen funkciójuk azonos, mindegyikük ugyanannak a törvénynek van alárendelve, így hát mind „dalol". A foglalkozások felsorolása ismét csak felbukkan más versekben is, és másutt is hangsúlyozza a költő férfi és nő egyenlőségét, még ha szerepük különböző is. Annyit ennek ellenére megjegyezhetünk, hogy a női dalolók egyetlen mondatba foglalt leírása érezhetően kongóbb, közhelyszerűbb, mint a férfiaké. Mivel a vers szigorúan az éneklés motívumában tárgyiasítja a munkatípusokat, ezeket közvetlenül nem magasztalja; a spontán szertartássá teljesedő dalolás azonban közvetett úton az országépítő, főként kézművesmunka ünneplésévé válik. (Az itt leírt szerkezeti modell tökéletesen más, például komor és kiábrándult kijelentésekkel is feltöltődhet: lásd *Az út mentén* ciklus *Üllök és nézem* című darabját.)

Whitman maga is sajátos énekké, énekbeszéddé alakítja szövegét: nagy vívmányában, a *szabadversben* a párhuzamos szerkesztésű mondatok szuggesztív gondolatritmusát teremti meg. Sokszor megírták, hogy ez a sorképzés, szövegépítés a *Biblia* írásmódjából merít; megnyilvánul azonban egy sajátos bölcseleti igény is abban, ahogy Whitman egy-egy versét megformálja. A legtöbb kompozíciója ugyanis rendszerezés, egy individuális egységnek – például önmagának – föltérképezése, majd a nagy, egyetemes természeti és társadalmi egységbe való beillesztése. Az egyénben a közösség, végső fokon az emberiség összegződik; de mindenfajta kollektivitás is csak önmagukat fejlesztő, önmagukra büszke egyének társulása lehet. Ennek az egyetemesített, enciklopédikus önmeghatározásnak reprezentatív verse az *Ének magamról* – az is „ének". Végül is *a „sokféle szent ének"* az egyetemességbe való beilleszkedés jelképes gesztusa, rítusa lesz: egyúttal a transzcendens értékekig is fölér, annak a panteisztikus, jórészt a klasszikus német filozófiából merítő felfogásnak értelmében, amelynek elemeit a költő elmélkedő kortársától, Ralph Waldo Emersontól (1803–1882) vette át.

A *Fűszálak* némely értelmezője már rámutatott, hogy a bőven sorjázó képek metonimikus funkciót látnak el: egy átfogó egység töredékei, részek az egész képviseletében. Versünkben mintha csak a foglalkozásnevek volnának ilyen metonímiák – Amerikát jelölve. Alaposabb vizsgálódással azonban rájöhetünk, hogy az ének is része valaminek, és önmagán túl mást is jelent. A délben vagy naplementekor, napközben és éjjel egyaránt hangzó ének nem önálló, sajátszerű művészi tevékeny-

ségként jelenik meg a versben, hanem elemi életjelként: az ének, a dalolás egyszerűen az életet jelenti. A vers tehát, ha a képtelenségig lecsupaszítjuk, annak az evidenciának a himnikus kifejtése, hogy Amerikában mindenki él, s hogy minden rendű és rangú ember életörömmel él.

A whitmani szabadvers hatalmas lélegzetvétele, gondolatritmusa termékenyítően hatott a 20. század eleji avantgárd irányzatokra. Kassák is fordított tőle, s például az *Örömhöz* vagy a *Mesteremberek* dikciójára észrevehetően hatottak a whitmani fölsorolások. Van azonban egy olyan módszere az amerikai költő művészetének, amelyet az igazán nagy 20. századi líra nemhogy eltanult volna tőle, inkább megtagadott. Ezt Gottfried Benn szavával *megéneklésnek* nevezhetnénk. (Ismét csak ének!) Vagyis a whitmani verseknek témájuk van, nagy és szép, magasztos és általános témájuk, s a költő ezt ünnepélyesen kifejti. A jelentős modern vers viszont egyszerre szól mindenről és semmiről.

Ezután vessünk még egy pillantást a vers befejezésére. Visszatér-e az általánosság szintjéhez? Összefoglalja-e a példák sorát, vagy nyitva hagyja a szerkezetet? El kell ismernünk, ennek a költeménynek a lezárása sikerültnek mondható. „Éjjel" egy új csoport dala harsan föl, s ez egyszerre folytatja is az eddigi sorozatot, és el is fordul az eddigi irányból, új perspektíva felé indul: a „robusztus, vidám sihederek csapata" már a jövő Amerikájáról dalol.

WHITMAN, WALT (1819–1891) amerikai költő. Apja ács volt, gyermekkorát Brooklynban töltötte. Iskolái elvégzése után kezdetben nyomdászként dolgozott. 1841-től New York-i lapokba írt. Ekkor a Demokrata Párthoz érezte közel magát, az 1860-as években már a Köztársaság Párthoz húzott. Hitt a demokráciában, híve lett Emerson transzcendentalista filozófiájának. Verseskötetét, a *Fűszálak*at (Leaves of Grass) 1855-ben adta ki először. Az amerikai polgárháborúban kórházi ápolóként szolgált. A háború után Washingtonban a belügyminisztériumban dolgozott, de elbocsátották állásából, mert erkölcstelennek vélték egynémely versét. 1873-ban agyvérzés érte, részlegesen megbénult, ezután a New Jersey állambeli Camdenbe költözött. Világirodalmi hatása jól mérhető.

• *Száz nagyon fontos vers*, Budapest, Lord, 1995, 122–129, 176–178.

AZ ADY-LÍRA KRITIKAI FOGADTATÁSA (TÖREDÉK)

[1996]

Vélemények Ady átmeneti korszakáról

Az Ady-kötetek kritikáit időrendben olvasva feltűnik, hogy hangnemük és értékelő hangsúlyaik a tízes évek elején megváltoznak. Leghatározottabban *A menekülő Élet*, *A Magunk szerelme* és a *Ki látott engem?* című kötetek fogadtatásán észlelhető ez a változás. Természetes, hogy ezt magának az Ady-lírának a módosulása, érése váltotta ki, de a változott kritikai alapállás egyúttal a kritikusokat, az Adyval fennálló kapcsolatukat is jellemzi. Éppen mert akkor már jobbára csak társaitól, barátaitól kapott véleményt a költő, ezek a vélemények nem hagyhatták közömbösen. Nem az ellenfelekkel vitázott már ekkoriban, saját körében kellett számot vetnie az ellenvéleményekkel. Válaszaiból, egész reagálásából hiányzott a fölényes szarkazmus, melyre a maradi kritika támadásai ingerelték volt, 1908 táján. Most nem egyszer keserves töprengésre, költői alkatának, fejlődési irányának meghatározására kényszerült. Éppen ebben a korszakban nézett szembe Hatvany levélbeli bírálatával, melyre makacsul, több ízben is, versben is igyekezett válaszolni. Elejtett szavai is mutatják, hogy ez idő tájt elsősorban baráti, pártfogói körének kifogásai bántották. A kritikák vizsgálata konkretizálja tehát Adynak s a *Nyugat* néhány alkotójának, kritikusának ellentéteit.

Az ízléstörténeti, alkotáslélektani jelentőségű vizsgálódás alapja természetesen az a tény, hogy a kritikák meglepően hasonlóan vélekednek az ekkori Ady-líráról, s ugyanakkor hiányaikban is egybehangzanak. Némileg elválnak tőlük Hatvany levélben tett bíráló megjegyzései, melyek ugyanakkor – sajátos módon – rokoníthatók az elismerő kritikák véleményeivel. Mivel Adyban Hatvany nézetei verték a legnagyobb visszhangot, ezekkel foglalkozom a legrészletesebben. Előbb azonban a kritikák általános és rendszerezett vizsgálata következik, valamint néhány megjegyzés az érintett kötetek későbbi, Ady halála utáni fogadtatásáról.

Már a puszta mennyiségi számbavétel is sokatmondó. Adynak a tízes évek első felében kiadott négy kötetéről jóval kevesebb ismertetés, bírálat jelent meg, mint a korábbiakról. Az *Új verse*ket még mintegy huszonnégy kritika méltatta vagy gáncsolta, a továbbiakra is viszonylag széles körben érkezett válasz (nem szólva az Ady elleni irodalmi hadjárat közleményeiről), a *Minden Titkok verse*itől fogva már ritkulnak a kritikák. A mélypont *A Menekülő Élet*, melyről mindössze két folyóirat számolt be. A következő kötetnek, *A Magunk szerelmé*nek gyér visszhangja íratja le Schöpflinnel a *Huszadik Század* 1913. júliusi számában: „új könyve már jó néhány hónapja jelent meg és alig lehetett róla hallani. Pedig ez a könyv is bőséges alkalmat ad kritikai megfigyelésre."

A hallgatásnak részben oka, részben kísérőjelensége egy lappangó vélemény, mely szerint a tízes évek elejétől hanyatlik Ady költészete. Első megnyilatkozásai különben még meglehetősen értetlen, üres, Ady szemében aligha mérvadó kritikákban találhatók. A *Minden Titkok verseir*ől szóltak először úgy, hogy mintául Ady korábbi köteteit vették, s azokhoz képest marasztalták el az újabb gyűjteményt. Mi e korántsem magas színvonalú kritikák fő kifogása? Lemondás, fáradtság, békében hagyás, puha visszavonulás: ezek az emberi viselkedésre utaló szavak ismétlődnek unos-untalan a szövegekben. „Ady ebbe a kötet versébe beleölte magát" – fogalmazza meg egy nagyhangú írás, a *Jövendő* kritikusáé. A *Nyugat* pedig nem is számol be a kötetről, jóllehet a *Szeretném, ha szeretnének*ről Oláh Gábor fűtött hangú írását közölte. Érdemes ezúttal ebből is idézni néhány megállapítást, melyek már az Ady-fogadtatás új korszakát előlegezik. Oláh is változást észlel; ha bombasztikus mondatainak elvi lényegét kihámozzuk, arról olvashatunk, hogy a „harcos" Ady jelentősége csökken; „Harcosnak indult, de győzelme az lesz, mikor önmagát győzi meg. […] Ady sem háborúskodó verseivel nyer bebocsátást a számottevők gyülekezetébe, hanem a magamegadás, a verekedő embertársainak sorsát sirató dalaival. Új kötetében kevesebb a káromlás, több a halkan zengő szó… költészete mélyebbült, mert megbocsátóbbá, emberibbé lett." Meglátjuk majd, hogy ez a túlírt értelmezés tartalmaz egy lényeges elemet, amely különféle meghatározásokon és fogalmakon keresztül áthatja majd a későbbi kritikákat is.

*A Menekülő Élet*et egyetlen érdemleges kritika fogadja: Rozványi Vilmosé a *Nyugat*ban. *A Magunk szerelmé*ről szól Balázs Béla cikke, kétségkívül a legtartalmasabb ennek az évnek Ady-kritikái közül. A *Ki látott engem?* című kötetet Ignotus cikke fogadja a *Nyugat*ban, számottevő recenziók jelennek meg még az *Új Nemzedék*ben, a *Világ*ban, s a *Nyugat*ban újra – ezúttal Móricz Zsigmondtól – a kötetről.

*

Különösnek tetszhet, hogy olvasóközönségnek szánt kritikákból összefoglalóan, magánlevelekből kiemelt megállapításokról pedig önállóan szólunk. Ennek okát adva egyúttal a szóbanforgó kritikákat is jellemezzük. Sajnos, ezek többsége az úgynevezett „impresszionista" kritikák közé tartozik: de még ennek sem sokat sejtető, megvilágító, hanem meddően lírizáló fajtájához. Sajnálhatjuk, hogy ezeket a köteteket Lukács, Horváth János már nem vehette számba, mivel nagy tanulmányaik után jelentek meg; vagy azt, hogy például Schöpflin nem írt róluk behatóbban. Így megállapítható, hogy – néhány kivételtől, elsősorban Balázs Béla cikkétől eltekintve – többet, lényegesebbet közöl Ady változott alkotó módszereiről Hatvany, akár elfogadjuk véleményét, akár nem – noha ő csak leveiben tért ki a verseskötetekre.

Visszatérve a kritikák főbb megállapításaira, elsőül azt a szót kell idéznünk, melyet Rozványi Vilmos leírt *A menekülő Élet*el kapcsolatban, majd Balázs Béla

*A magunk szerelmé*ről: a *klasszicizmus* szavát. Mindketten korrelatív fogalomként vetik föl a klasszicizmust: szembesítik a korábbi Ady-líra jellegzetességeivel. Rozványi szerint „Ady itt a saját romantikájának klasszikusa." Ez a meghatározás megfelel a 20. századi klasszicizmusfelfogás sajátos *poszt*-tételének, mely Valérynél így hangzik: „S klasszicizmus lényege az, hogy *utóbb* következik." Eliotnál pedig: „Minden érett értsd: klasszikus irodalom *mögött* történelem van." Megfordította a 19. századi győztes romantika kronológiáját ez a neoklasszikus szemlélet; Valéry tétele szerint: „Minden klasszicizmus megelőző romantikát feltételez föl."

Ez a fogalom Adyval kapcsolatban jelez ugyan valamit lírájának átalakulásából, de inkább körülírás, mint meghatározás: történetietlen, örök áramlatként, stílusként fogva föl mind a romantikát, mind a klasszicizmust, nem ragadja meg sajátos tárgyát, Ady költészetét. Megjegyzendő, hogy a „romantika" műszavát mind kortársai, mind a későbbi értekezők inkább a Horváth János-féle „stílromantika", mintsem az átfogó, korszakos irányzat értelmében használják. Magát a „klasszikus" szót a kortársi kritikusok közül csak Rozványi és Balázs használja, de ezt kísérő megjegyzéseik, indokaik a többi kritikában is előfordulnak. Alapjában két síkra vonatkoztatják magát a klasszicizmust: egyrészt a versek beszédhelyzetére, a versbeli én viselkedésmódjára, másrészt a költői nyelvre, dikcióra.

A kritikusok többsége úgy szól a versbeli hősről, mint eleven jellemről, illetve mint Ady valódi, emberi jelleméről. Ennek megfelelően a stilizációk, különösem az én ironikus transzponálásai elkerülik a figyelmüket. A legfontosabb emberi helyzet, melyből a líra klasszicitására következtetnek, a magány. „Világa centralizálódott a saját lelke körül" – így Rozványi. „Megfürdik magányában" – így Balázs. E magány genezisét – mai pszichológiai műszót kölcsönvéve – tárgyvesztésként vázolják fel, leghatározottabban Balázs. „Felszabadult az objektum vaskos, szűk igája alól…" – fogalmazza meg általánosságban, majd tematikusan is lebontja a tételt. „Leválik róla Léda, a harc konkrét tárgya" – ez jellemzi szerelmi költészetét. Forradalmi lírájában ugyanezt látja: ellenségeit is „átlépte, mint Lédát […] És barangolván az országban csöndet lát… Magányos ez a háború, mint a Lédátlan szerelem". Nem feladatunk vitázni egyes megállapításokkal, de szükséges megjegyezni, hogy a forradalmi versekre – éppen *A Magunk szerelme* forradalmi verseire – semmiképp sem áll ez a tárgyvesztés; ellenségeit sem „lépte át" a költő, hiszen soha ennyi személyes és személynek szóló indulattal nem ostorozta őket.

Magát a folyamatot Rozványi három vers egybevetésével igyekszik bemutatni. A *Harc a Nagyúrral*hoz, *Az ős Kaján*hoz hasonló versként említi *Az új Kísértet*et, mondván, hogy e három „rokonvers" a romantikából a klasszicizmusba vezető utat példázza. Ezt írja Rozványi *Az új Kísértet*ről: „Kialakult és teljes életbölcsességgel már nem bánja az üldözöttséget, már ő hisz egy külön hitvallást". Nos, a személyes meggyőződés csakugyan szilárdabb e költeményben, mint a korábbi kettőben, de az összevetés nem győz meg arról, hogy a vers valóban rokonítható volna az előzőkkel.

Rozványi figyelmen kívül hagyja, mekkora a különbség köztük a beszédhelyzet, a szcenika s a szerkezet tekintetében egyaránt. Tehát a magányt, az individuum elszakadottságát klasszikus tulajdonságnak teszik meg a kritikusok, noha „örök" irányzatokban gondolkodva még inkább romantikus lehetne.

Termékenyebb a klasszicizmus tétele egy másik lírai síkkal, a nyelv, a dikció síkjával kapcsolatban. Két újdonságot emelnek ki Ady ekkori költői nyelvében. Az egyik a stílus, a képhasználat egyszerűsödése: az *Új Versek, Vér és arany* „minden túlzása egy csodálatos, nagy harmóniában olvadt fel" – állítja Kárpáti a *Ki látott engem?*-ről. A másik – ezzel összefüggésben – a dikció hangulati minősége, melyet Rozványi elégikusnak mond: *A menekülő Élet* című kötet „megható elégia". Igaz, az elégiához tartozó hangulati minőségről már Oláh is szólt *Szeretném, ha szeretnének* kritikájában: „mély bánat"-ról, s mindenekelőtt a „belső ember felfedezésé"-ről. Kárpáti a *Ki látott engem?*-et jellemzi így: „ez a legszomorúbb könyve". Természetesen ezek a megállapítások figyelmen kívül hagyják a 12-es, 13-as év politikai lírá-ját. De ami az Ady-líra általános fejlődését illeti, lényeges vonást vesznek észre és írnak körül. Az elégia, elégikusság poétikai megalapozottsága azonban éppúgy hiányzik a kritikákból, mint a klasszicizmusé. Nem térnek ki az újabb Ady-versek múltidéző vagy időszembesítő eljárásaira sem, noha ezek bizonyos mértékig csak-ugyan elégikusságra vallanak. Sem a folyamatosságot hangsúlyozó, sem a jelent alábecsülő, ironikusan leértékelő megnyilvánulásokat nem vették számba. Az ek-kori Ady-lírának ezt az összegző, illetve időszembesítő jellegét még érintjük a kö-vetkező fejetekben, egyes költeményekről szólva.

Ettől az elégikus alaphangtól függetlenül is sokat írnak Ady költői nyelvéről. Ebben a vonatkozásban mindenki költői fejlődésről, az Ady-nyelv intenzitásának növekedéséről beszél. Balázs Béla képes kifejezéseivel: „minden szava külön élő kép, és nyelve hasonlatos a folyóhoz, mely tele van szerves élettel, nyüzsgő vegetációval, hogy szinte már alig mozdul, gazdagságában. Nehezen csordul, mint a sűrű méz, és némelyik versében úgy érezzük, nem ömlik már – megállt. Ez Ady Endre klasz-szicizmusa". Ignotus is képekben fejezi ki magát Ady költői nyelvéről, szerkezeteiről, de az ő Vezúv-hasonlatában bírálat is lappang, mégpedig olyan bírálat, amelyet majd Hatvany leveleiben is föllelhetünk. „Adynak szavai különek és nyersek, sorai vélet-lenek és nyersek, versei összeállottak és nyersek… Keményen zárt formája van minden sorának, strófájának, versének, sőt, mondom, mint a Vezúvnak, megvan az összetartó s messziről megismerső formája egész œuvre-jének."

*

Hanyatlás vagy kiteljesedés? Ady háború előtti költészetének kétféle, olykor össze-mosódó értékelése folytatódik az Ady-irodalomban. Általában röviden szólnak az életmű áttekintései erről a korszakról. Például Schöpflin igényes monográfiája is a tízes évekig követi időrendben Ady líráját, majd általános jellemzés, életrajzi át-

tekintés után *A halottak élén*ről ír részletesebben, pedig ő levélben is dicsérte volt a *Ki látott engem?*-et Adynak: „A könyved úgy megfogott, annyira beletalált mostani állapotomba, – egy könyvedet sem éltem át annyira, mint ma ezt."[1]

Az elutasítás vagy elfogadás olykor tematikus elemektől függ. Kétségtelen, hogy – különösen *A Magunk szerelme* kötetben – két életrajzi, illetve történelmi valóságelem épül bele a versekbe: a Léda utáni szerelmek és az 1912-es év politikai válsága. Mindkettőt érték éles bírálatok, mindkettő kapott lelkes rokonszenvet Ady életében is, később is. A szerelmi tematika ekkori szerepe Komlós Aladár erős idegenkedését váltja ki: „Egy öregedő állat, vagy – Ady szótárával élve – egy öregedő isten irigy önző éhsége lüktet ezekben a nyers őszinteségű versekben. Mintha Pascal szava teljesedett volna be a költőn: Aki Istenné akar lenni, állattá lesz."[2] Mennyire más Schöpflin véleménye: „Sajátságos, de ez a mindinkább befelé forduló erotika a Léda utáni időszaké emberibb hatást tesz… Az új Vénus kiszállt a habokból s rálépett a földre".[3] Hasonlóan ellentétes, de persze kiélezettebb vélemények fogadták Ady ekkori forradalmi líráját, életében, halála után is. Már Ignotus meglehetősen értetlenül szólt a társadalmi vonatkozású Ady-versekről, azaz inkább csak utalt rájuk, megint csak összevetve emberi jellemet és költői mondanivalót: „Ady… a legnagyobb egoista… Adyn szinte gátolatlanul hullámzik végig a kozmosz… Hogy közben ember, polgár, sőt patrióta, az nemes komédia, melyre az ő ritka kiválósága futja, melynek ő lehet jóhiszemű hívője, de kicsinyes bolhavadász, aki más és kívülről ezek szerint méri…" Ugyancsak a *Ki látott engem?*-kötet kapcsán Kárpáti is a politikai versek érvényességét vitatja: „… Szívesebben láttuk volna, ha a harcos gesztust nem hangsúlyozza ennyire; a politikai versekig, amelyek… a legszebb és legerősebb politikai versek, amiket valaha magyarul írtak, de mégiscsak arra születtek, hogy elmúljanak…" Itt persze Ady politikai ellenfeleinek hadjáratát említeni nem érdemes. Jászi a *Ki látott engem?* kapcsán Ady társadalmi-forradalmi költészetét helyezi középpontba. Révai számára már Ady politikai lírájának csúcsa a *Szent Lélek karavánja*-ciklus,[4] s a marxista Ady-kép lényegéhez tartozik az ekkori évek forradalmi költészete.

Ahogyan megoszlanak az egykorú és későbbi vélemények, Ady 12-es, 13-as költészetének kitüntetett témáival kapcsolatban (a híres „Politika és Szerelem"-kettős is *A Magunk szerelme* előhangjában szerepel), úgy térnek el egymástól az Ady-líra ekkori szakaszát megítélő általános értékelések is. Főként az 1920-as években, az életmű fölmérésének és újraértékelésének idején szembeötlők a különbségek. Hogy először a két végletet jelezzük: Komlós Aladár, összefüggésben azzal, amit a szerelmi líráról írt, így jellemzi a kérdéses időszakot:

[1] Schöpflin Aladár Ady Endréhez, Budapest, 1914. febr. közepe, in *Ady Endre válogatott levelei*, Budapest, Szépirodami, 1956, 447.

[2] Komlós Aladár: Ady Endre, in *Az új magyar líra,* Budapest, Pantheon Irodalmi Intézet, 1928.

[3] Schöpflin Aladár: *Ady,* 2. kiadás, Budapest, Nyugat, 1945, 148.

[4] „Ehhez hasonló erejű és hőfokú forradalmi líra alig van a világirodalomban." Lásd Révai József: *Ady,* Budapest, Kossuth, 1965, 83.

> A szimbolista *Vér és arany* kötettől kezdve… egyre fogy a jelentésvilág képe – a *Szeretném, ha szeretnének*től kezdve egy meztelen néven-nevezés, egy túlságos tudatosság szürkesége ülepszik a versekre. Hiába mélyülnek el az érzései: a művészet érzéki szépségével ritkábban kapnak meg ezentúl… Ady szemlélete áhítatnélkülivé, nyerssé válik, ebben az időben *(A Magunk szerelme, Ki látott engem?)* A tárgyalt két verseskötet mindenesetre hullámvölgye az Ady miszticizmusának.[5]

A másik értékelés Szabó Lőrinctől való, aki tíz évvel a költő halála után vállalkozik rá, hogy önmaga számára tisztázza: mi maradandó Ady lírájában. Így ír:

> [M]ár […] a jelenben szükségesnek, elkövetkezőnek és kialakulónak látok egy új föltárást. Ady három verseskötetének igazibb rehabilitálását. *A Minden-Titkok verseinek*, *A Menekülő Élet*-nek és *A magunk szerelmé*-nek elmélyült és rejtelmes szépségeire ugyan egyre több hang figyelmeztet, e kötetek azonban még mindig nem büszkélkedhetnek azzal az esztétikai népszerűséggel, amelyet súlyos értékeikkel éppúgy megérdemelnének, mint S az *Új versek* színes és Ady-viszonylatban sokszor könnyednek mondható darabjai.[6]

Ezek csak az értékelés végpontjai. Az előző, nyilvánvaló, fölébe emelte a „szimbolista", a láttató jelképekkel dolgozó Adyt a „néven-nevező" korszak Adyjának; az utóbbi az összetettebb, elmélyültebb, kevésbé „színes", ám gondolatibb kései korszakra hívta fel a figyelmet.

Láthatóan továbbélnek a kortársi kritika bizonyos megállapításai ezekben a visszatekintő szintézisekben. Szabó Lőrinc például ismét csak romantikáról, Ady „fiatal romantikájá"-ról beszél, mint amit a költő fejlődése során meghaladott. Sík Sándor 1929-ben megjelent Ady-tanulmányában ismét csak kettősségében ragadja meg Ady nyelvét, hangnemét, jóllehet szerinte e kettősség végigvonul Ady egész életművén. Egyfelől a szimbólum, a szimbolikus kifejezés rejtelmessége jellemzi az Ady-lírát, másfelől azonban a szuggesztív kijelentésmód, kinyilatkoztatás. „A fejlődés vonala nagyjában a szimbolikus stílustól az egyszerű felé látszik haladni… A *Szeretném, ha szeretnének* után következő kötetekben – amelyek belső érzést, de színekben az előbbihez képest bágyadást mutatnak – félreismerhetetlenül ezé az igénytelenebb értsd: egyszerűbb stílusé a vezetőszerep."[7] Ez az idézet – a „bágyadás" szó ellenére – nem utal hanyatlásra, bár az Ady-hang kiteljesedését Sík *A halottak élén* kötetre teszi, amelyben „hatalmas crescendóban"[8] olvad össze a két stílus.

[5] Komlós: *Ady Endre.*
[6] Szabó Lőrinc: Két évtized Ady, in uő: *A költészet dicsérete,* Budapest, Szépirodalmi, 1967, 220–221.
[7] Sík Sándor: Ady Endre, in uő: *Gárdonyi, Ady, Prohászka,* Budapest, Pallas, 1929, 266–267.

A harmincas években két ellentétes értékelésre bukkanhatunk. Szerb Antalnál az életmű csúcsa ez a korszak. Ő is a „romantikus"-jelzőt alkalmazza a korai Ady-lírára: „A romantikus Adyt a fáradt Ady váltja fel, négy verseskötettel: A Minden Titkok versei, A menekülő Élet, A magunk szerelme, Ki látott engem?" Az értékhangsúly Adynak erre a korszakára esik, melyben a gondolat… mélyről jött és komplikált", melyben „[a] tömör kompozíció lazább lesz, a színek szürkébbek, már nem a kép a vers középpontja, hanem a gondolat".[8] A Rozványi–Balázs-féle „klaszszicista Ady"-kép éled itt újra, pontosabb meghatározásokkal. A kései, a „goethei, miltoni" hangot, a kiérlelt, rejtelmes és gondolati lírát értékeli a legmagasabbra ez a szemlélet.

Megint másképp szól Féja Géza a maga irodalomtörténetében. Fölújítja az aláértékelő véleményt, mondván: „*A Minden Titkok versei* aránylag legválságosabb könyve. Végezni szeretne a titkokkal, de inkább beléjük bonyolódik, zömök s formás versei megnyúlnak… Kissé egyhelyben topog *A menekülő élet* és *A magunk szerelme* is. Nem mintha nagy versek nem akadnának bennük, de akad papírosízű irodalom is. Ebben a két kötetben rengeteg lim-lom akad…"[9]

Ezek az idézetek néhány jellegzetes és szerzőjükre is jellemző véleményt vonultatnak fel. Szembenállásuk elsősorban Ady közvetlen utókorát jellemzi, a későbbi, a felszabadulás utáni irodalomtörténet jobbára egy véleményen van a korszak minősítését illetően: nem szól hanyatlásról, a néhány kérdéses kötet gondolatiságát helyezi előtérbe; ezzel, láttuk, korábbi véleményekhez is kapcsolódik. Határozottan kidolgozta e kötetek előkészítő funkcióját, dús lírát előlegező hangjait. További feladatai közé gyarapszik még az egyoldalú vélemények kiigazítása, az ekkori Ady-líra sokféle késztetésének, sokirányú törekvéseinek számbavétele. Tanulságos lesz egyetlen vonatkozásban jelezni a lehetőségeket, s ezzel egyúttal előre utalni e dolgozat következő fejezetére is. A „megszüntetve megőrzött" szimbólumhasználat, érzéki illúziókeltés korszakunkbeli módszereiről még kevesen szóltak. Minden esetre egyoldalúak, s a korabeli és újabb költői irányzatok környezetében félrevezetőnek bizonyultak azok a vélemények, melyek kizárólag a „néven-nevezés"-ben látják az ekkori Ady-líra sajátosságát, és mereven szembeállítják a korábbi kötetek színességével. Bizonyos vonásokban éppen hogy gazdagodik Ady ekkori képvilága. Bóka László, vitázva az Ady szimbolizmusát tagadó véleményekkel, így látja az „érett Ady" egyik lényegi vonását: „éppen a fordulatot jelentő *A menekülő élet* (1912) című kötetben jelenik meg a szimbolizmus hallucináló, érzéki benyomásokat vegyítő hangja."[10]

*

[8] Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*, Budapest, Magvető, 1958, 484.

[9] Féja Géza: Ady Endre, in *Nagy vállalkozások kora,* Budapest, Magyar Élet, 1943.

[10] Bóka László: Ady Endre, in *Válogatott tanulmányok,* Budapest, Magvető, 1966, 409. Bóka megállapításával egyetértünk, de a szimbolizmus terminusa nem elegendő, nem megfelelő az (ekkori) Ady-líra jellemzésére. Bóka azonban 1957-es írásában még egyes dogmatikus nézetekkel

Nem kívánjuk itt behatóan ismertetni az 1913-as esztendő Ady–Hatvany -levelezésének esztétikai vonatkozásait, sem állást foglalni Hatvany bírálatának ügyében. Ezt a disputát már sokszor elemezték, s maga Hatvany segített bírálóinak azzal, hogy utóbb visszavonta saját régebbi megjegyzéseit, értetlennek nyilvánította önmagát. Általában ebben az értelemben nyilatkozott az Ady-irodalom is, s ezt az egyöntetű állásfoglalást támogatta az a sajátos helyzet, hogy Ady verssel, elismert verssel válaszolt Hatvany kifogásaira. Többen fölhívták azonban a figyelmet Hatvany egyes észrevételeinek viszonylagos jogosságára. Barta János pedig a versválaszt, a *Hunn, új legendá*t nem tarja egyértelmű, egyszer s mindenkorra szóló ars poetikának, és az Ady-életmű egészének kontextusában, egy ellentétpár egyik tagjaként határozza meg. megjegyzéseink egy részében az ő elemzésére támaszkodunk.[11]

Hatvany 1913 áprilisában kelt levelében tér ki először Ady újonnan megjelent kötetére, *A magunk szerelmé*re. Friss és még kialakulatlan az élmény, hiszen a kötet – Hatvany jegyzetének tanúsága szerint – csak március végén jelent meg. Egyelőre beéri azzal, hogy első benyomást közölve, fölébe helyezze az új kötetet Ady előző, 1912-es gyűjteményének, *A menekülő Élet*nek, melyet „némi csalódással" forgatott, s amelyről, immár a sokat idézett következő levélben így írt Adynak: „életed nagy munkájában alig számít…"[12]

Ez a közismert bíráló levél valamennyi főbb megállapításával – „Belőled is hiányzik a concentrátió…" „Versed szakadozott, személyes… az egész valahogy kalimpál, nyugtalan, kígyózó" – élesen ellentmond a kortársi kritika „klasszicista Ady"-képének, s a legtöbb későbbi értékelésnek is. Éppen nem az *Új versek* meg a *Vér és arany* „túlzásainak" feloldásáért ünnepli, ellenkezőleg, ezt írja: „Te még mindig a *Vér és arany*-t írod". Úgy látszik, Hatvany adott hangot a le nem írt, szóbeszédben terjedő véleménynek. Ez azonban nem csökkenti szavainak jelentőségét. Szem előtt kell tartanunk ugyanakkor, hogy nyíltabb szubjektív befogadói élményt szólaltat meg, mely ráadásul változott is az idők folyamán. Hatvanyt fokozatosan hódította meg az Ady-líra, erről ő számolt be úgy, mint a megtérés történetéről. Éppen ebben a korai vallomásában, 1908-ban, még másként írt a „concentratio" kérdéséről is, mint 13-ban. Akkor még Ady erényének tekintette azt, amit később fogyatékosságának. „Ady engedje át magát annak a fél-öntudatlanságnak, fél-öntudatnak, annak a fél-affektációnak, fél-gyónásnak, aminek ihlet a neve… *Esztelenül szépet* csak az fog alkotni, aki így ír. Goethe is így írt. Petőfi is. Verlaine is. Sok rossz vers a legnagyobb versek ára."[13] A „beszédes költő-példák" itt még Ady mellett vallanak. 1913-ban viszont már

---

vitatkozott, melyek a szimbolizmust teljes egészében dekadens irányzatként fogták föl, s a forradalmár Adyt igyekeztek elhatárolni tőle.

[11] Barta János: A lángelme gesztusai. Tanakodás egy Ady-vers körül, *Alföld*, 28. évf., 1977/11, 42–51.

[12] Idézeteink forrása: Hatvany lajos: *Ady. Cikkek, emlékezések, levelek,* Budapest, Szépirodalmi, 1977, 541–570.

[13] Uo., 27.

az alkotói fegyelmet kéri számon a költőn Hatvany és az önpusztító életmódot hányja a szemére. Példának a *Vér és arany* néhány versét idézi, elsősorban „Az Ős Kaján"-t, melyet az ő szavával „úr, főúr" írt. Ebben mutatkozik meg, hogy Hatvany nem fogadta be, nem fogadta el még Ady új hangját, újabb kísérleteit. De fokozatosan ráhangolódott ezekre is. Mint maga írta egy év múltán: „És nekem az új Ady előtt a régi processzuson – az ellenálláson és a megtérésen kell átesnem". Barta János szerint Hatvany „több értelműen kapcsolódott az ember-Adyhoz"; hozzátehetjük: olykor a költőhöz is. 13-as, 14-es leveleikben újra meg újra visszatérnek a vitás kérdésekre, Ady újabb költészetének megítélésére. Hatvany igyekszik rámutatni a versekre, melyek tetszenek neki, s eközben igen jó versízlésről tesz tanúbizonyságot. 1913. júl. 13-án az *Erdőben, esős délutánon* című verset dicséri, s szembeállítja a vele egy *Nyugat*-számban megjelent *Kis kék dereglye*, illetve *Ifjú, s királyi kedvek* című darabokkal. Választása ezúttal megfelel az Ady-líra belsőbb fejlődésének is: az ironikus gondolati szerkesztés, múlt és jelen ellenpontozó szembeállítása valóban jellegzetes érték a versben Ady pályájának ekkori szakaszán is.

Röviden meg kell emlékezni Ady válaszairól az őt ért bírálatra. Természetszerűleg különválnak a levelek, illetőleg a vers, a *Hunn, új legenda*. Ady, ki szinte görcsösen igyekszik válaszolni Hatvany kifogásaira, valósággal nyomonköveti leveleiben a válaszvers genezisét. „Verset fogok írni" – jelzi már első válaszában. Ami az elkészült költeményt illeti, Barta János felfogását fogadjuk el róla; ő két funkciótól határolja el, melyek túlságosan hozzátapadtak: egyrészt attól, hogy Hatvany szavaira adott pontos válasznak, másrészt attól, hogy Ady teljes, egyszer s mindenkorra adott ars poeticájának tekintsük. Magát Hatvanyt nem győzte meg a vers, mely a lángelme gesztusát nyilvánítja ki, azt, hogy „puszta meglétével is kollektív tartalmat, jelentést, kinyilatkoztatást hordoz". (Barta János) Jól megérezte, hogy költőbarátja maga is vívódik, töpreng, a *Hunn, új legendá*val bizonyos kérdésekre nem válaszol (ez természetes is, mivel költeményről van szó). Vannak azonban Ady leveleiben olyan mondatok is, melyek egybehangzanak a verssel, és egy kiérlelt gondolatot közölnek. „Műveletlen és koncentrálatlan voltom külön művészet és külön példája a koncentráltságnak"; „Apropos, művész, te túlságosan irodalmasítod ezt a fogalmat, mely igazában minden nagyobb és hatóbb élet koncepciója". De ez csak „Ady költői-emberi feszültséghálózatának egyik csomópontját ragadja meg", mondja Barta János; „a versben élés… a másik nagy költői gesztus, az antagonizmus ellenkező oldala". Tegyük hozzá: élet és művészet, reprezentált kollektívum és reprezentáló géniusz szorosan összefügg, egyik a másikért van, ha túlsúlyra jut az egyik, akkor is a másik értékét hordozza. A művészet, a „versben élés" és az élet kinyilvánítása: „Szeretném magam megmutatni"; az élet pedig művészi jelentésre, távlatra, tisztázottságra tör, Ady géniuszának törvényei szerint.

Hatvany bírálatainak Adyra gyakorolt hatását az is bizonyítja, hogy tudott Ady csalódottan, de élesen elutasítani is. Ignotus *Ki látott engem?*-kritikájáról így ír: „Ignotusom cikke példája annak, hogy mihelyt ma már *rólam* kell *kifelé* vallani, milyen ötletes ostobaságokkal térnek ki a bevallás elől még ilyen előkelő tanuk is". S Ignotus cikkének néhány lejáratő, személyes célzására adott nyilvános válaszából *(A poéta élete)* újból kitűnik, hogy egyrészt mennyire nem csak „cifra szolga" az ő számára a vers, másrészt mennyire elválasztja a géniuszéletként felfogott stilizált életet a mindennapitól: „e költő értsd: maga Ady élete, exisztenciája még mindig a vers".

*

Átmeneti korszak visszhangját, utóéletét tekintettük át vázlatosan. E vizsgálódás legfőbb tanulsága, hogy az 1912–13, tágabban 1910–13 közötti években Ady költészetének fogadtatása megoszlott, de ezúttal elsősorban nem támadói és hívei közt folyt vita, mint 1908 körül, hanem Ady „táborán" belül; ezt osztotta meg Ady új hangja, mely régi versmodorának, szerkezeteinek fellazulásával járt együtt. Klasszicizmus, szertelenség – ellentétet jelez e két szó, de mindkettőre szükség van Ady ekkori lírájának elemzéséhez. Ady vívódása, mellyel saját magát és költészetét meghatározni igyekszik, szintén átmeneti, múltjától eltávolodó, kereső korszakot jelez. S e keresés végső eredménye, szintézise *A halottak élén* háborús lírája lesz.

A következő két fejezet e korszak verstípusát igyekszik megragadni, az első inkább „szertelen", a másik inkább a „klasszicisztikus" Adyra vet fényt. Tanulságos lesz megfigyelni, mennyiben elkülönült jelenségek az Ady-életműben, és mennyiben folytatják, illetve készítik elő az életmű egyéb szakaszait.

Ady hangváltásának néhány példája

A kritikai fogadtatás fogyatékosságaként tartottuk számon az esztétikai érvelésnek, a költemények elemző megközelítésének hiányát. A szerzők többnyire az egész addigi életműről nyilvánították ki véleményüket, s ha foglalkoztak is az illető kötettel, egyetlen jellemző vonásban vélték megragadónak. Ilyen volt a „klasszicizmus", a „tárgyvesztés", a „szemlélődés", vagy ellenkezőleg, az „idegesség", „rapszodikusság", (igaz, ez utóbbi Hatvany leveléből). A versek különféleségére, a költő újabb kísérleteire nemigen figyeltek föl. Változásokról szólva is inkább a tematika átalakulására, egyes tematikus elemek erősödésére utaltak (Léda utáni szerelmi líra, a forradalmi versek sokasodása). A korábbi Adyt folytató „témák", motívumok *módosult* felbukkanása nem keltett figyelmet. S persze nem a költői én egy Adynál sajátos szereplési és előadási módja: a látomás szerkezetébe illeszkedő éné, aki elsősorban nem önmagát, s nem lelki folyamatát tárja föl, hanem

képet idéz: látó és értelmező egyszerre, e két funkciója válik külön, nem is tagolja a vers szerkezetét.

E korszakbeli látomásos verseinek néhány vonását érdemes lesz két költeményen bemutatni. Nem törekszünk tehát e két vers – *Szent Lehetetlenség zsoltárja; A csontvázak katedrálisában* – úgynevezett komplex elemzésére, pusztán látomáselőadó dikciójuk és szerkezetük megvilágítására, végül közös sajátságaiknak, az Ady-féle látomásnak meghatározására.

*

A *Szent Lehetetlenség zsoltárja* versmondattana ismétlésekre, főképp helycserés ismétlésekre épül. Ady kedvelt alakzatainak, a teljes ismétléseknek, a különféle figura etimologicáknak a tárháza ez a vers. Végigvonulnak az első és a harmadik egységen, csak a rövid másodikból hiányoznak. Chiazmusok (Zuhanva szállni, szállva zuhanni; Mert várhatatlanokra várok / S nem várok mást, mint várhatatlant), figura etymologicák („Mert várhatatlanokra várok […]: véres kínok véres kínjai; álmodható […] álmok"), teljes ismétlések („És mindenütt és mindenütt") sorjáznak a versekben. Ezeken a körülhatárolható alakzatokon túl az egész szöveget rejtettebb, olykor csak szerkezeti ismétlések hatják át. Szerkezetileg chiazmus rejtőzik például a vers első két sorában, az irányokat (fönt s alant) a 4. sor névutói ismétlik, s végül négy sorra terjedő, anaforás jellegű paralelizmus fűz össze két mondatot („S vágyam megfogjon valamit, / Eleddig még megfoghatatlant.") Végül: a mondatok kapcsolódását, a versbeszéd ütemét az „és" feltűnő gyakorisága határozza meg. A mondatok belső halmozásait éppúgy, mint magukat a mondatokat a pusztán mellérendelő „és"; „s" köti össze. Ekképp a vers alapvetően mellérendelő mondatviszonyba épül. Feltűnő eset ez az Ady-lírában, mely inkább ütközteti, mint felsorolja, inkább szembesíti, mint egymáshoz kapcsolja mondatait. Csak a harmadik egységben tűnik elő az alárendelés, kissé bizonytalan viszonyokkal („S nincs Isten, hogy szédítő hintám / […] kiszálljon").

Az ismétlések, párhuzamosságok különböző fajtái e versben szorosan, hitelesen kapcsolódnak az alaphelyzethez, a versbeli szcenikához is. Ez ugyanis kört, körforgást képez le, méghozzá egy folyvást jelen idejű körforgást. *„Szédítő körök",* majd „S nincs Isten, hogy szédítő hintám / Dohodt rab-útjából kiszálljon"; ez utóbbi mondat – a *szédítő* megismétlésével – szinte körülírása a verskezdet fölvázolta helyzetnek. És a lírai énen kívüli világ elemei is ebbe a perspektívába illeszkednek: „S *körülöttem* csak lehetőségek". „Konok határok / Kemény tilalom-léce" övezi ezt a jelzett tájat. A beszélő tehát a bekerítettség helyzetében ragadja meg önmagát. Ez a helyzet nem fejlődik, nem bontakozik ki: elejétől végéig egyforma. A költemény jelen időben, méghozzá egy *időtlenített* jelenben szól: az első részből hat soron át hiányzik az állítmány, a személytelenítő, s ugyanakkor időtlenítő határozói igenév, ill. főnévi igenév jelzi az alaphelyzetet. A vers retorikája tehát *időtlenítő, változatlan körforgást* tükröz.

*

Ezek az önmagukba visszatérő, elemeiket folyton visszaidéző alakzatok ugyanakkor dinamizmussal, feszültséggel telnek meg. A beszélő ki akar törni a rászabott helyzetből, ill. mozgásból. Ez a dinamizmus ugyancsak tetten érhető stilisztikai-retorikai szinten. Igen gazdag a vers paradoxonokban.[14] Már az alapmozgást is paradox chiazmus jelöli: „Zuhanva szállni, szállva zuhanni"; s a körforgás helyszíne is paradox: „Való alatt és képzelet fölött". *Való*nak és *képzelet*nek a romantikától a szimbolizmusig folyamatos ellentétpárjával maga sem elégszik Ady: a mozgás vertikális ívét, terjedelmét a legszélesebbre rántja a „való *alatt* és képzelet *fölött*" hangsúlyozásával. S a már említett chiazmussal, figura etymologicával erősíti meg a „várhatatlanokra" várást. A második egységben újra az ige, illetve fosztóképzős ható alakja jelzi a törekvést, illetve a célt (megfogjon → megfoghatatlan; / megöleljen → megölelhetetlent). A paradoxonok mellérendelő, természetesen, gördülő kapcsolása maga is feszültséget teremt.

Dinamizmust, feszültséget sugall a vers mondatfűzése. Két hatalmas, véget alig érő, célba alig futó mondat alkotja a két szélső egységet, s közrefog egy rövid, élesen kiváló mondatot.

Hörögve dörget vágyam kapukat,
Arcomra pirosan bemázolt csontváz
Tiltó és bolondos ujja mutat.

Ez a mondat elkülönül a kontextustól felépítésében: nincs benne ismétlő elem, szcenikájában: külön helyzetet, tárgyakat ábrázol, valamint ritmusával is: első két sora a tagoló vers négy, különböző szótagszámú ütemébe töri a jambikus lejtést.

A nyitó és záró egység mondatrészei, s a mondatai maguk is bizonyos kettős struktúrákba rendeződnek. Ezekbe illeszkednek a már említett alakzatok, de szavak, névutós szintagmák, jelzős szerkezetek, kijelentések, ábrázolt tárgyiasságok általában is kettősen lépnek föl, párrá alakulnak, hol nyomatékosító, hol ellentételező szereppel, de mindenképp dinamikussá, feszültté téve a változatlan helyzet leírását:

„[…] fönt s alant; Zuhanva szállni, szállva zuhanni; Mert várhatatlanokra várok / S nem várok mást, mint várhatatlant; Óh, véres kínok véres kínja ez; S álmodható és lenge álmok; […] megfogjon valamit / Eleddig még megfoghatatlant / És megöleljen valakit / Eleddig megölelhetetlent; Agyam fölforr, torkom rekedt…" stb. Az ismétlések, párhuzamosságok különböző fajtái érzelmi állapotot tükröznek, ugyanakkor egy önelemző tudatot is, mely az elemeket rendezi, párba, ok-okozati viszonyba állítja őket. Érzelmi feszültség, ekstázis és elemző gondolkodás fonódik össze e vers retorikájában.

*

[14] A paradoxonról a kétmeggyőződésű forradalmiság időszakában lásd Király István: *Ady Endre,* II. köt., Budapest, Magvető, 1972, 114–122.

Az *elvonttá tett abszolútum*, a beteljesülés vágyát szólaltatja meg ez a vers. Mint ilyen, kevés párja akad a 12-es, 13-as évek lírájában. Ebben az időben Ady, ha nem is egyes személyekről, tárgyakról, de meglehetősen konkretizált valóságelemekről szólt a verseiben. Ilyen jellegzetes tartalom, s a lírai én számára egyben *cél* volt egyfelől a fiatal, vagy fiatalító szerelem egyéni, másfelől a forradalom társadalmi beteljesülése. E két tartalom különböző perspektívába, megvalósulásba torkollik az 1912-es év verseiben. A Léda utáni szerelmi versek vagy valóságos (például *Hűség aranyos kora*), vagy nosztalgikus-fikciós *(A kiürített ágyasház)* beteljesülést jósolnak, a rezignáció hangnemében. A jellegzetes forradalmi verseket *(Barangolás az országban, Rohanunk a forradalomba)* a változtatás személyesen kinyilvánított akarata hatja át, s a beteljesítő jövőt a versek végén csattanószerű jóslat idézi fel. A zárlat az akarat beteljesülését jósolja meg, ezzel a jelen helyzet ténymegállapításait ellentétükbe fordítja. Növeli az ellentétet, hogy a befejezést űr, hiátus, nullpont előzi meg, s utána harsan föl a diadalmas főtéma, a beethoveni feszültségteremtés-feloldódás szerkezetének módján:

[…] Mikor télbe beásott
Bitorlói meg fogják áldani
Meleg sarcát e hideg, csöndes rögnek,
↓
Váratlanul, taposón, hirtelen
A titkos ágyúk dühvel földörögnek.
(Barangolás az országban)

Csönd van, mintha nem is rezzennénk
↓
S rohanunk a forradalomba.
(Rohanunk a forradalomba)

A *Szent Lehetetlenség zsoltárja* viszont éppen a beteljesülés, az elvonttá tett beteljesülés lehetetlenségét jeleníti meg látomásában.[15] S mint ilyen, a korai Ady-líra egyik jellegzetes tartalmához kapcsolódik. Az *Új versek* idején az „élettagadó életszeretet", „a paradox életigenlés"[16] egyik fő gesztusaként visszariadt az én az áhított beteljе-

[15] Révai József viszont a „csak álomban élő büszke tett" motívumához, tehát Ady forradalmi lírájának egyik fő konfliktusához, hiányérzetéhez kapcsolja a verset. E költemény *egyik* forrása, jelentésének *egyik* összetevője valóban lehetett ez a társadalmi tapasztalat: „S ha jól odafigyelünk e versek érzésanyagára, rá kell jönnünk, hogy elvontabban és befelé fordulva, de ugyanaz van bennük kifejezve, mint kifelé fordulva és konkrét például A magyar Messiásokban. Az álomban élő büszke tett, a várás a várhatatlanra ugyanaz, mint a magyar Messiások tehetetlensége." Révai: *Ady,* 71.

[16] Király István: *Ady Endre,* I. köt., Budapest, Magvető, 1970, 324.

süléstől, mintegy szántszándékkal a lehetetlenbe tolta, a versek zárása pedig távolodó mozdulatlanságra utalt. *A Magunk Szerelme* kötet versében egyértelmű a törekvés, a vágy. Többértelmű, megfoghatatlanabb lett viszont maga a cél. Nem lehet már az „alvó királylány"-hoz hasonló allegorikus megszemélyesítésbe foglalni.

*

Ha a szcenika, a látvány síkján fölfigyeltünk a néhány paradoxonra, az értékadás, a metafizikai jelentés síkján ugyancsak találkozhatunk velük. A vers egyetlen aposztrófja a Lehetetlenséget szólítja meg, egymással ellentétes jelzőkkel: „Átkozott, szent Lehetetlenség"

Ez a kettősség, értékbizonytalanság már a *kör*forgás motívumában, valamint a vers művelődéstörténeti utalásaiban is benn rejlik. Ami a kört illeti: az abszolútumot, annak jelképeit kutató mitológiai vagy irodalmi hősök legtöbbször *út*nak indultak, az Ady-vers hőse viszont kering, körpályán kénytelen forogni. Másrészt maga a kör a különböző kultúrákban, vallásokban rendszerint a tökéletesség, a befejezettség jelképe volt, az Ady-versben viszont a tehetetlenségé, a kényszeré. A Pokol köreire utal a szöveg, de csak burkoltan, a „pokol" a vers első szavaként, egy szóösszetétel első tagjaként tűnik fel: „Pokolhintán szédítő körök." Ez az összetétel groteszk alaphangot üt meg, mely föl-fölbukkan a költeményben. Groteszk látványelem tör be a középrészbe, előbb egy részleges megszemélyesítés, *szubjektifikáció*[17] révén („Hörögve dönget *vágyam* kapukat"), utóbb a „csontváz" váratlanul fel-, majd eltűnő, cselekvő alakjával. („Arcomra pirosan bemázolt csontváz / Tiltó és bolondos ujja mutat".) Hogy a jelentés, a látvány szórványos groteszk elemei mégsem uralkodnak el a versen, az két hatóerő következménye. Az egyik a hangnem döntően patetikus jellege. A tér, a méretek rendkívülisége, az elszánt, de tehetetlen akarat szenvedélyes, de önmagát intellektuálisam is elemző, ellenőrző beszéde visszaszorítja a groteszk hangsúlyokat, *tragikus pátosszal* ruházza fel a versbeszédet. Az „Átkozott, szent Lehetetlenség"-aposztrofé, valamint a cím *szent* jelzőjét és a cím műfaji hivatkozását (zsoltár) is igazolja ez a pátosz.

Ezeket a transzcendenciákra utaló szavakat, látványokat persze paradox, profanizáló szemlélet használja, idézi föl. „Átkozott" is, „szent" is a Lehetetlenség, melyhez, mint valami egyéni vallás külön istenéhez, szól a zsoltár.

A blaszfémia még nyilvánvalóbb egy másik látomásszerű versben, *A csontvázak katedrálisá*ban. Itt a képalkotás groteszksége, valamint profanizáló jellege nyíltan érvényesül. A Szent Lehetetlenség nem mutatkozott meg olyan aprólékosan részletezett, ismételt látványelemekkel, mint a csontváz-katedrális. Ez utóbbinak minden strófája hozzáad valamit a profanizáló, groteszk látványhoz, szinonim sorban:

[17] A terminus Pierre Fontanier retorikájából való: *Les figure du discours,* Párizs, Flammarion, 1977.

1: „…a csontváz-kupolák / Fejem fölé ívlődve, nőnek";
2: „E csontokkal építő angyalt"; 3: versszak egésze;
4: „Óh, szörnyű csont-katedrális"; 5: „Óh, nagy templom, bús menny-verő, /Bizarr-ékes kupoláidra" …
6: „És Halál-Ur templomában / Hol tolongva kel föl az Élet"…

Mindenestül kidolgozza a költői képzelet a blaszfemikus képet: a csontvázból épült katedrálist. A transzcendens érték- és hagyományrendszert forgatja föl ezzel, az Isten házát, a dicsőségre rendelt művészetet az enyészet régi jelképével olvasztja össze. S folytatódik a blaszfémia a „csontokkal építő *angyal*" fölidézésével, valamint az utolsó versszak összefoglaló megnevezésével: „És Halál *Úr* templomában". A csontvázak groteszk láttatása ugyanakkor a középkori haláltánc-ábrázolások fő motívumára emlékeztet.

A csontvázból épült katedrális nem eleve adott kép, groteszk részletességgel fejleszti ki a vers. „Tetem-téglákkal föl az Égig" emelkedik, s az utolsó versszak rendkívüli erejű igealkotása, alaktani hapax legomenonja a paradoxitásig, az abszurdig feszíti a groteszk látványt: „Hol tolongva *hal föl* az Élet". A groteszk hatást csak fokozza a hétköznapi, életrajzi élet egyes elemeinek jelentése a versben. Ady Lajos szerint a vers közvetlen indítéka nagybátyjuknak, Ady Jánosnak halála volt.[18] Ez az egyedi, életrajzi élmény is beleolvad a látomásba. „Mikor nem én *körömben* vagdalt" – mondja a beszélő. Vagy konkretizálva a fő képet: „*Bajtárs s rokon* csontjával épít". A reggel állítmányként is egy hétköznapi, a legkevésbé sem látomásos szokást említ meg a vers: „S *nekrológ-hozó* minden reggel".

A *Szent Lehetetlenség zsoltárjá*ból hiányoznak az efféle elemek, ott látomás egyneműbb, noha értéktartalmában hasonlóan komplex volt.

A groteszk, a blaszfémia látványelemei mellett a transzcendencia emelkedettsége, magasztossága is áthatja *A csontvázak katedrálisában*t. Az „Óh"-val nyitó aposztrofékon, a hódolat gesztusain túl a versbeli én tekintetének iránya tanúskodik róla: nem maguk a látványok, hanem a látás módja. Fölfelé néz a beszélő, hanghordozását a föltekintő ember bámulata hitelesíti. „Fejem fölé ívlődnek, nőnek"; „Tetem-téglákkal föl az Égig"; „bús, menny-verő"; „hal föl az Élet"; a transzcendencia felé forduló, a hívő ember alapmozdulatát ölti magára a vers énje: a föltekintést. Groteszk és magasztos fonódik tehát össze a versben, megfelelően a Halál paradox cselekvésének: „De épít dúlva a Halál". Mégis, a két minőség valamelyest tagolódik a kijelentések egymásutánjában; ez pedig a vers szerkezeti sajátosságával, *kifejtő* szinonim sorokkal kibontakozó jellegével függ össze.

*

[18] Idézi Földessy: *Ady minden titkai,* Budapest, Magvető, 1962, 194.

A csontvázak katedrálisában ismétlései elsősorban szinonim, variációs jellegűek. Mindenekelőtt a vers fő képe bontakozik ki ilyen variációs ismétlésekben, a 4–5. versszakban megszólításként.

A vers időkezelése is meglehetősen eltér a *Szent Lehetetlenség*étől. Míg abban időtlenített jelen uralkodik, egy változatlanként megragadott helyzettel, addig itt a látvány is, a lírai én értékelése, érzelmi viszonyulása is kibontakozik, lezajlik.

Halál-Ur jó szomszédom volt
Magamat s mást ijesztgetőnek,
De, jaj, a csontváz-kupolák
Fejem fölé ívlődnek, nőnek.

A *Szent Lehetetlenség zsoltárjá*val ellentétben ez a vers Adynak arról a szerkesztő módszeréről tanúskodik, melyet Schöpflin is, Földessy is leírt.[19] Valóban, az intonáció magába foglalja a vers alaphelyzetét, én és tárgya alapviszonyát, s a további strófák ezeket fejtik ki, részletezik, juttatják célhoz. Ezt a lineárisan kibontakozó Ady-szerkezetet itt az időviszonyok is támogatják. A *Szent Lehetetlenség zsoltárja* elmosódott jelen idővel kezdődik; ez a költemény viszont nyílt, választó múlt-jelen ellentéttel: „*Halál-Ur* jó szomszédom volt / […] De, jaj". Ez a múlt annál meghatározottabb, mivel nem pusztán fikciós, hanem referenciális idő: az utalást ellenőrizhetjük, végére járhatunk az Ady-életmű korábbi szakaszaiban. Tudatos utalással él tehát a költő, életművén belül viszonyít, értékel. Egy motívumának, a Halálnak a korai költészetében betöltött szerepéhez képest, azzal ellentétben bontakoztatja ki itteni, ekkori jelentését. A múlthoz viszonyító gesztus általában, s a Halál-motívum újraértékelése konkrétan is vissza-visszatér az 1912–13-as évek Adyjánál. A múlt ironikus-nosztalgikus idézése sajátos, időszembesítő versépítkezésben nyilvánul meg például az *Erdőben, esős délutánon* című versben, melyet Hatvany dicsérete kapcsán említettünk. Több motívumot is átértékel, s éppen ekkor értékel át az Ady-líra. Hogy az asszony-, szerelemmotívum jelentés- és jelentőségváltozásairól ne is szóljunk, a Halál-motívumon kívül még az Ady-mű egyik lényeges tartalmát, illetve önstilizációját: a *harcot* s a *harcost* említhetjük. Ennek „visszavételét" – persze nem örök és nem is abszolút visszavételét – *A megunt csatazaj* hirdeti. E pillanatban csak az az időszembesítő szerkesztés érdekel, mely *A csontvázak katedrálisában* kezdetére emlékeztet e vers első strófájában:

(Mi hősködésbe dühített
S lánggal falatott még tavaly
↑
Múlik naiv, riasztó kedvem
S majdnem altat a csatazaj.)

[19] Schöpflin: *Ady*, 152–153; Földessy Gyula: *Ady költészetének külső és belső formái*, in Illyés Gyula et al. (szerk.): *Esszépanoráma*, I. köt., Budapest, Szépirodalmi, 1978, 275.

A Halál-motívumnak korábbi, az érzelmi forradalmiság időszakára jellemző taszítva-vonzó érzelmi tónusa, dekoratív megjelenítse, az „átesztétizált Halál" elmarad Ady ekkori lírájában.[20] Már csak ironikusan tudja fölidézni, s nemcsak versben; 1913-ban a Levelek *Madame Prétérite*-höz prózájában is a múltbeli Halál-kultuszt távolítja el magától: „S amit olykor elsírok Gyönyörűséged előtt, Madame, ezek: az Élettel fölhagyott bölcsesség, hétfő-keddi fájdalom s *az a Halál, akivel valamikor csak-csak kacérkodtunk.*"[21]

A vers intonációja tehát ironikus, távolságtartó emlékezés egy *érzelmi viszonyra*, mely „ijesztőnek" használta „Halál-Ur" alakját. Még egyszer, a következő strófa első két sorában (újra az első két sorban) tér vissza ez a múlt idő, ezúttal költői kérdésben, melyre a múlt vonatkozásában nem is jön válasz, csak a jelenbeli alapmagatartás és alapérzés közlése:

Ez volt ő vajjon máskor is,
Mikor nem én körömben vagdalt?
Most *megimádom ijjedőn*
E csontokkal építő angyalt.

A „megimádom" jelzi a mostani magatartást, s az ige egy szinonim sor első tagja egyúttal: „térdelhetek", „hódolok", ezek a további igék jelzik a beszélő változatlan gesztusát, mozdulatát a költemény folyamán. Változó azonban a kinyilvánított érzelmi értékelő viszony. Alapja a kulcsmotívumként és megint csak szinonimáiban visszatérő félelem. „Most megimádom ijjedőn", „*Rettegve, félve* hódolok", s mellettük az indulatszavak, jelzők ugyanúgy a félelmet fejezik ki: „De, *jaj…*", „Óh, *szörnyű*". Változik viszont ennek az érzelemnek önállósági foka, azaz egyre komplexebbé, ellentmondásosabbá lesz. Az első strófa, a tétel alapérzelme a vegyítetlen, tiszta, a csak indulatszóval kifejezhető félelem: „jaj". A következő strófa már megnevezi az érzelmet: „ijjedőn".[22] A két következő versszak döntően megállapító jellegű, az ötödikben pedig már fölmerül a belátás alapkifejezése: „Tudom, hogy…" A záróstrófa pedig összefoglaló jellegű: első két sorában a látomás látványelemeit, az utolsó kettőben pedig az alapgesztust és érzelmet mondja ki, de itt már paradox jelzi a költeményben lezajló érzelmi folyamat következményét: „S félek, hogy már tán nem is félek". Rettegés és hódolat hatják át egymást a költeményben, a blaszfemikus, profanizáló látomáshoz fűződő ellentmondásos érzelmi viszony két szélső minősé-

[20] Vö. Király: *Ady,* I., 469–75.

[21] Ady Endre: V*allomások és tanulmányok,* Athenaeum, Budapest, 1944, 120. (Az én kiemelésem.) E szövegrészt is idézi, s a Halál-motívumot elemzi Ady kései lírájában: Schweitzer Pál: *Ember az embertelenségben. A háborús évek Ady-verseinek szimbolikus motívum-csoportjai,* Irodalomtörténeti Füzetek, Budapest, Akadémiai, 1961, 145–167.

[22] Ady nyelvi telitalálatainak egyike, hogy jelenbeli érzelmét ugyanazzal az alapszóval közli, mint az elutasított múltbelit, csak elhagyja a gyakorító képzőt: „ijesztgetőnek", „ijedőn".

geként. A félelembe fokozatosan belátást hoznak a hódolat gesztusai, a hódolat viszont megtelt rettegéssel, mígnem paradox egybeolvadásuk zárta le, megoldás, perspektíva nélkül a verset.

*

Két, poétikailag meglehetősen különböző verset vizsgálunk. A *Szent Lehetetlenség zsoltárja* időtlenített jelenben játszódik, *A csontvázak katedrálisában* múlt idővel indul, s kibontakozik a jelenben; az előbbi mindenestől elszakad az életrajzi éntől, az utóbbi bevonja annak élményeit a versbe; az előbbin chiazmusok, paralelizmusok, általában önmagukba visszatérő, keretbe foglaló alakzatok vonulnak végig, az utóbbi szinonim sorokban fejlődik ki, legföljebb néhány ikerítés fordul elő benne (közelebb a közelebb; soha-soha); A *Szent Lehetetlenség zsoltárja* szabadon kezelt, esetleges rímelésű jambikus sorokban[23] szól, tömbszerű, folyamatos szakaszokban, *A csontvázak katedrálisában* viszont hagyományos jambikus sorokkal, strófikus felépítéssel, szabályos asszonáncokkal él. Ugyanakkor e két költemény között szoros az összefüggés: mindkettő látomásvers, mindkettő új jelképi, s egyáltalán képi technikát vezet be az Ady-lírába.

Az Ady-irodalomban többször is fölmerült a látomás, a vízió kifejezése, de inkább alesetként, színező minőségként vagy általánosan Ady képzeletének tulajdonságaként. Horváth János „babona-teremtő tehetség"-nek nevezte Adyt,[24] Sík Sándor szerint az Ady-líra világát, „ezt az egész minden-egy mindenséget valami reszketeg *babona-atmoszféra…* fedi.[25] Ezzel a sejtelmességgel, a dolgok egységének, titkos összefüggéseinek érzetével magyarázzák Ady szimbolizmusát, a látomásról, mint különleges verstípusról, lírai beszédtípusról nemigen szóltak. Mindkettőjüknél egyértelműen irracionális, ösztöneredetű Ady képzelete. A fiatal Lukács világképmivoltában igyekszik megragadni e költői képzelet működését, s a misztikum kategóriáját alkalmazza reá: „Ady minden, és mindennek az ellenkezője".[26] A víziótól,

[23] Föltűnő, hogy a négyes / négy és feles jambikus sorpárokat használó rímes négysoros strófákra tagoló versforma amennyire ritka az érett Adynál, annyira előtérbe kerül pl. a kései József Attila létösszegző, számvető típusú verseiben. Az Ady-költemény negyedik szakaszának felépítése, sortagolása, értelmi hangsúlyainak eloszlása tiszta asszonánca pl. igen-igen közel áll ehhez a József Attila-i versbeszédhez.

[24] Horváth János: *Ady s a legújabb magyar lyra,* Budapest, Benkő Gyula CS. és Kir. Udvari Könyvkereskedése, 1910.

[25] Sík: *Ady Endre,* 243.

[26] Lukács György: Új magyar líra. Huszadik Század. 1909. okt.–nov., in uő: *Ifjúkori művek,* Budapest, Magvető, 1977, 251–253. Szerb Antal is Ady miszticizmusáról beszél, de más értelemben használja a szót, mint Lukács. Ő inkább az Istenhez való személyes, bensőséges viszonyt nevezi Ady miszticizmusának; „Ady vitalizmusa a miszticizmus egyik fajtája. Isten-átélése is a nagy keresztény misztikusokkal rokon: Isten megmagyarázhatatlan módon azonosul a lélek mélyével. Ady Istene szeszélyes és megbízhatatlan módon azonosul a lélek mélyével…" Lásd Szerb: *Ady Endre,* 489–940. Ady misztikusságát tagadja viszont Sík Sándor: „Ez a sejtelmesség az, amit olyan

mint az Ady-líra egyik poétikai eljárásáról, mint e líra egyik sajátos, csak néhány versben kiteljesedő kép- és szerkezetteremtő módszeréről kevesebben szóltak. Pedig több jelentősebb korszaka is van a víziós verseknek. Király István megkülönböztet irracionális és realista funkciójú víziókat: az első, a kafkai típus az *Új versek* meg a *Vér és arany* alkotójánál bukkan fel, a második később, *A Minden-Titkok verse*iben, a *Gálás, vasárnapi nép* című költeményben. Harmadik, nem önértékű változatként az alapvetően racionalisztikus allegória Ady-féle poétikai módszere lett a vízió: *Az Ős Kaján*-típusú látomásos allegóriákban.[27]

Úgy látjuk, hogy Ady poétikai fordulata az 1912–13-as években egyéb változások mellett a látomásos versek növekvő jelentőségében is megragadó.

Szükséges futólag emlékeztetni rá, hogy nem egy csapásra köszönt be e korszak; teljes lírai erejű víziókat is találunk már Ady korábbi köteteiben, s e típusban *A halottak élén* idején is születik remekmű. *A Minden-Titkok verse*iből való például *A csodák esztendeje*, a széttört, megbomlott világ félelemmel áthatott, negatív értéktartalmú látomása; pozitív értéktartalmú párja, *A csodák föntjén* már *A halottak élén*ből. Kétségbeesett beszédű, negatív értéktartalmú víziói is a háborús években születnek: *A Rémnek hangja*, *E nagy tivornyán*, s retorikájában a *Szent Lehetetlenség zsoltárjá*t folytató *Mai próféta átka:* ezek a legmagasabb szintre, az Ady-líra értékcsúcsára érnek. A minőségi változás, feldúsulás évéből, 1912-ből *A Magunk Szerelme* kötet két versét választottuk. Eltérő vonásaik bemutatása mellett szóltunk már alapvető rokonságukról. Nem statikus jelkép mutatkozik meg bennük, nem életképi-dramatikus-epikus keretben zajlanak le; látványelemeik egy szemléleti egészben olvadnak össze, tehát nem bonthatók fő- és mellékmotívumokra. Maga az én, az Adynál nagyon fontos beszélő mintegy bekapcsolódik a látványegészbe, melyet – lírai fikció szerint – nem önmaga alkot; a látomás irrealitása így nem egy – lírailag megjelenített – képzelet, fantázia szüleménye. Egyáltalán, e két vers szövegéből hiányzik mindenfajta utalás a mámor, a képzelet működésére, teremtő hatalmára: a realitásnak meg nem feleltethető látványegész egyszerűen *van*, az én már csak engedelmeskedhetik törvényeinek.

A háborút megelőző évek Ady-lírájában ezek a víziók ambivalens értéktartalmúak. Természetesen elegyedik bennük blaszfémia és transzcendencia, profanizá-

---

sokszor össze szoktak téveszteni a miszticizmussal. A miszticizmus egy nagyon pontosan meghatározható lélek- és életforma. Ady sejtelmessége egészen más…" Sík: *Ady Endre,* 244. Lukács elsősorban világkép mivoltában írta le magát a miszticizmust is. Etikai, az emberi viszonyokra ható jelentőségéről szól, csak történeti típusairól, átalakulásáról. Eszerint „ma így minden igazi költő többé-kevésbé misztikus". A fogalom ilyen mérvű kiterjesztése arra indít, hogy inkább Sík Sándor tömör cáfolatát fogadjuk el, különösen, ha a személyes énnek, valamint a társadalmi szférának az Ady-műben betöltött döntő szerepére gondolunk. A miszticizmus etikai jellegéről és társadalmi hatásáról, funkciójáról lásd Henri Bergson: *Les deux sources de la morale et de la religion,* Paris, F. Alcan, 1932.

[27] Lásd Király: *Ady,* I. 341–342, 486; II. 546.

lás és pátosz. „*Nincs Isten*, hogy szédítő hintám / Dohodt rab-útjából kiszálljon" – vallja meg expressis verbis e vibrálás, értékbizonytalanság egyik okát a beszélő. Az Isten-kereső korszak, az Istennek pozitív vagy negatív, de egy versen belül rendesen *egyneműʺ* értéktartalmat tulajdonító versek korszaka lezárult; a háború idején kibontakozó sorshit pedig még nem alkotta meg pozitív perspektívájú vagy tragikus szemléletű önstilizációit: a *Mag hó alatt*ot vagy a *Mai próféta átká*t. A rendkívüli, de bizonytalan, meg nem valósuló lehetőségek, a *Szent Lehetetlenség* korszaka volt Ady pályáján 1912–13, a nagy forradalmi versek, a nagy gesztusok, nagy átkok és jövendölések, ugyanakkor az önkicsinyítő, kétkedő szemlélet kora is. Ambivalens értéktartalmaiba futottak be e líra hagyományos motívumai is.

Még egy kérdést kell röviden érintenünk. Mindazok a poétikai jellemzők, melyeket eddig fölsoroltunk, s különösképpen a *Szent Lehetetlenség zsoltárjá*nak heves, szenvedélyes, „gesztikuláló" versbeszéde, s szabadversbe hajló ritmikája, tagolása mintha közel járna az egykorú avantgárd költészet egyes módszereihez, elsősorban a bontakozó expresszionizmus alkotásmódjához. E lehetséges összefüggés fölvetése ezúttal ahhoz segít hozzá, hogy az Ady-művek újabb sajátos, csak az ő (akkori) lírájára jellemző vonását ragadjuk meg. E látomások ugyanis, ha nem is sorolhatók (Király István szavával) „megvilágító, realista funkciójú víziók" közé, azért távolról sem szakítanak az Ady e korszakában, 1912–13-ban kiteljesedő gondolatisággal, konkretizáló, megnevező hajlammal.[28] Két tényezőben mutatkozik meg ez az alkotói szemlélet. Először is abban, hogy mindkét látomás alapja: *megnevezett absztrakció*. Halál, Lehetetlenség: ha a látványok szorosan összeforrnak is e két fogalommal, ha dinamizmusuk messze áll is mindenfajta statikus szimbólumtól, allegóriától, a versbeli én érték- és érzelemmegnyilvánulásai mégis ezekre a megnevezett absztrakciókra vonatkoznak: ezek minősítik a mozgást, a látványelemeket. Ennek megfelelően a látomásnak is van bizonyos logikai következetessége. A másik tényező az én szerepében rejlik. Azt mondtuk, hogy ez az én mindenestül „beleilleszkedik" a látomásba, mely önálló valóságösszefüggésként hat reá. Az Ady-versek beszélője mégsem „vész el" látomásaiban. Jelleme, részletezni érdemes „véleménye" van a látott, láttatott képekről. Ha más nem is, de a versek befejezése mindenképp meggyőz róla. Hiszen a versek egyfajta személyes döntéssel vagy ennek mérlegelésével, személyes cselekvéssel, gesztussal zárulnak: „S bomlott, nehéz alkonyaton / […] Zengem sorvasztó"; „Rettegve, félve hódolok / S félek, hogy már tán nem is félek": az én tudata, szuverén akarata viszonylag független maradt. Még lehet ítélkezni,

[28] Érdemes a Szent Lehetetlenség zsoltárja tagolásáról mondottakat is kiegészíteni e gondolatiság szempontjából: míg ez a szakítatlan versbeszéd egyfelől a látomás tagolatlan jellegét tükrözi, másfelől, az erősen értelmi alakzatoknak megfelelően, maga is a gondolatiság eszköze. Ekképp egy, *A Minden-Titkok verseit*ől fogva lényeges versszerkezettel él, az „egysodrású, illetve széles tagolású vers"-ek folyamatos sodrába illeszkedik vizsgált költeményünk is. ezt a szerkesztést pedig a gondolatiság korszaka fejlesztette ki Ady lírájában. Lásd erről: Király: *Ady,* II. 96–97.

választani. S bár fölötte áll az énnek, erősebb az énnél a látomás világa, a versek rejtezett dramaturgiája mégis korlátozza érvényét, tartalmát: bizonyos rendkívüliség jár vele, a szöveg egyszer-egyszer halványan utal is arra, hogy keletkezik és elmúlik, hogy tehát eseménysor. Árulkodó e tekintetben a *Szent Lehetetlenség zsoltárja* e sora: „S bomlott, nehéz alkonyaton". A beszélő ez egyszer igyekszik az időben elhelyezni, átmenteni, sőt beteges állapotnak visszaminősíteni a víziót. Mindezek a vonások, a megőrzött gondolatiság, az én bizonyos szuverenitása és döntésképessége, a látomás bizonyos „korlátozása" arra mutat, hogy avantgárdtól meglehetősen független víziótípus az Adyé, hogy értékbizonytalansága nem vezet abszurditáshoz. Irracionális látványszerűségében is gondolati-absztrakciós, személy- és sorsfeletti tartalmában is személyes, példázatszerű látomás.

A lírai hős életstilizációi. A perspektívaigény és a perspektívabiztonság néhány vonása

A *Szent Lehetetlenség zsoltárja* paradox kijelentései nem ismernek jövőt, megoldást. A vers retorikája és szcenikája egyaránt körforgást tükröz: „rab-útjából" nem tud kiszállni a hős. *A csontvázak katedrálisában* című vers víziója fölfelé tekint: a távlat itt sem útirány, a vers énjét a groteszk látomás nyomasztja a magasból: „a csontvázkupolák / Fejem fölé ívlődnek, nőnek". Ezek a darabok, mint láttuk, látomásszerkezetükkel meglehetősen eltávolodnak a lényegében mindig zárt, lineárisan kifejlődő Ady-szerkezetektől vagy a statikus, allegorizáló jelképiségtől.

Ezekkel a zárt perspektívájú költeményekkel egy időben folytatja Ady azon verseinek sorát, melyekben életét szentesíti, életének kiterjedő, egyetemes perspektíváját jelöli ki. „Ady önmagát, egyéniségét, […] életpályáját mitizálja"[29] – ilyen típusú költeményei közül kettőt választottunk behatóbb vizsgálatra. Az egyik, a *Köszöntő az Életre* (a továbbiakban KÉ) *A magunk szerelmé*ben, a másik, a *Megint nagy vizekre* (a továbbiakban Mnv) a *Ki látott engem?*-ben található.

*

A két vers közös tulajdonságai közül elsőként a víz képzete tűnik föl.[30] Mégpedig a képzet két változata: az egyik változat (KÉ) az életet folyóvízhez hasonlítja, a folyó-

[29] Barta János: Khiméra asszony serlege, in uő: *Klasszikusok nyomában*, Budapest, Akadémiai, 1977, 457.

[30] A vízmotívumról szólva Gaston Bachelard fogalmaival éltünk: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* J. Corti, Paris, 1942. A vízmotívumról Ady lírájában ld.: Baróti Dezső: Az Értől az Óceánig, in Láng József (szerk.): *Tegnapok és Holnapok árján. Tanulmányok Adyról,* Budapest, A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 1977, 107–139.

víz célját, a tengert az élet perspektívájaként jelöli meg. legfontosabb előzménye *Az Értől az Óceánig.* A másik típusban (Mnv) a beszélő elindul a vízen, a hajós szerepét ölti fel (az *Új vizeken járok, A tűnődés csolnakján* mintáját követi). Vizsgálataimban elsősorban arra figyelek, hogy melyek Ady alapvető élménybeli és poétikai újításai a két választott versben az előzményekhez képest.

Ez alkalommal nem szükséges részletesen szólni a vízmotívum szerepéről Ady lírájában. A választott két versben nem önmagában, a „materiális képzelet" egyik alapelemeként vizsgáljuk, hanem adott metaforikus összefüggésében Ady értékelésével. A két költemény a megújulás, a gyógyulás kiváltóját és hordozóját tiszteli a vízben (gyógyító funkciójára nyíltan utal a Mnv kezdete, az emberi szervezetre metaforikusan átvitt aszállyal). Az is szembetűnő, hogy az Ady-lírában a folyóvíz alkalmas a folyamatos élet tárgyiasítására, míg a tenger, az óceán csak cél, az élet perspektívájának jelképe lehet. Végül az a gesztus is lényeges, amellyel a víz-képzeletet hangsúlyosan fölhasználó Ady korábbi műveihez kapcsolódik, szemben a *Szent Lehetetlenség zsoltárja* vagy *A csontvázak katedrálisá*ban című versekkel, amelyek szerkezetükben illetve képkezelésükben határozottabban újítanak az Ady-lírán belül, és módszereik még csak kibontakoznak a későbbi években. A vizsgálandó költemények inkább egy fejlődési sor, folyamat lezárásai.

*

A két vers vezető képe, képösszefüggése (a KÉ esetében folyó *és* tenger, az Mnv-ben tenger *és* csónak) a beszélő sorsának, illetve céljának, küzdelmének *kifejtett, azonosító* metaforája. Például a KÉ-ben:

Ballagj, vén folyó,
Ballagj, életem…

A szókép két elemének, hasonlítónak és hasonlítottnak viszonya olyan kifejezett, meghatározott, mint a valódi hasonlatban, csak éppen ennek nyelvi és szerkezeti vonásai hiányzanak. Ez a végigvitt, de lazán kezelt metafora, miután az életet s a folyót azonosította, lehetővé teszi a beszélőnek, hogy a folyó fizikai-vizuális sajátosságait szólítsa meg, mint az élet etikai-pszichológiai tartalmának hordozóját. Ugyanakkor azt is megengedi, hogy a beszélő a vers néhány részletében „elejtse" ezt a megfelelést, s a metaforikus közeg mellőzésével egyenest az *élet*hez szóljon. (KÉ 5–6. versszak.)[31]

[31] „A képes kifejezés kettősségének ez az egybeolvadása magyarázza meg, hogy sok vers egész magától-értetődő természetességgel vegyíti a képnek és a mondanivalónak motívumait: ugyanabban a versben egyes sorok a képet konstatálják, színezik, fejlesztik, mások … a gondolati mondanivalót mondják ki, húzzák alá, részletezik tovább." (Sík: *Ady Endre,* 249.)

Az Mnv-t látszólag nem kíséri végig ilyen következetes metafora. Valójában e versben éppoly nyíltak, szinte aggályosak a képi megfelelések. A már említett testi „aszály" szellemi tartalmat tükröz. „Száraz bölcsesség vén aszálya bennem". A víz: „félős bajok útja", vagy: „Szivem a lapát az evező rúdján," s ezt az explicit azonosítást implicit módon, metaforikusan meg is ismétli: „bátor a lapát".

A két költemény kezdő sorai sem az Adytól megszokott erélyes, in medias reskezdések közül valók. Inkább a vers lényegét adó indulat, elhatározás előtörténetére utalnak, s ezzel egyúttal *bevezetik* a vers döntő metaforáját:

KÉ: Sodridnak hurcás, száz emlékét lökd el
Mnv: Be szikkadt szájjal mosolygok megint

Ady képalkotásának ugyanaz a változata tűnik föl e költeményben, amelyik például *A föl-földobott kő*ben található. Mindezekben a darabokban az énnek, az egyéni sorsnak átlelkesített tárgyi megfelelője „cselekszik", a gesztusok, mozdulatok alanyává lesz. Bár cselekvő s az egyes versen végighúzódó jelképek ezek, nem a „látomásos allegóriák" sorozatát folytatják,[32] nem is szimbólumok. A gondolatiság, a mind pontosabb néven-nevezés igénye Ady ekkori lírájában már elsőrendű versalakító tényező:[5] ez sugallja a két verset végigkísérő kifejezett, azonosító metaforát.

*

Mindkét vers kiindulópontja a jelen, vagyis a jelenig tartó, a jelent is még meghatározó múlt:

KÉ: Sodridnak hurcás, száz emlékét *lökd el*

Mnv: Be szikkadt szájjal *mosolygok megint,*
Száraz bölcsesség vén aszálya bennem:
El kell *már megint* nagy vizekre mennem.

A jelzőkben negatívan értékelt jelenbeli állapotot (hurcás, szikkadt, száraz, vén) átmenet nélkül követi a jövő, mint feladatot maga elé tűző önfelszólítás. A jelenbeli helyzetet idéző sorok egyúttal az imént említett képbevezető funkciónak is eleget tesznek: a metafora csak akkor bontakozhat ki, mikor a jövőt, mint megoldást először említi a szöveg.

A két vers közül is elsősorban a KÉ-ben hangsúlyos a múlt tagadása:

[32] Lásd Király: *Ady,* I. 341–342. Király István is elsősorban az 1905–1908 közötti Ady-képalkotás jellegzetességének tartja a Látomások allegóriát.

Túlszökve harag a bitang hír hínárját […]
Kinek nem szabad hátranézni […]
Ni, hogy futnak az emlékek riadtan

Az első kijelentéssel (önfelszólítással) tehát nem sikerült megszabadulni a múlttól, az emlékektől. Hiszen a költői beszéd folyvást a térbe helyezi az időviszonyokat: ezzel ugyan a kép logikája érvényesül (*túl*szökve… *futnak* az emlékek… nem szabad *hátranézni*…), de a kép logikája egyszersmind vitázik a nyíltan megadott perspektívával: a folyó nem szabadulhat meg kezdeti szakaszától, hiszen vize folyamatosan áramlik, s éppígy a már meghaladottnak hirdetett múlt, emlékezés is föl-föltámad a versben.

A jelen és a jövő váltakozva tűnik fel, sőt, pozitív szerepük a múltra, pontosabban egy közeli múlt időre is kisugárzik.

Most már mindenek
Csodákká *nőttek* és *megszentelődtek*.
[…]
S *megbékült* szíved […]

Ez *éppenhogy megtalált* béke-, perspektívatudat „zavarát" tükrözik ezek a váltakozó igeidők, ellentétben a fölidézett látványok, az alapszavakkal jelölt etikum (*békült* tengerek, *jó* leszek) határozottságával, apodiktikusságával. Ezt az időbeli bizonytalanságot az igemódok játéka is kiegészíti. Egymást váltják a kijelentő és a felszólító mondatok. A nyugodt, széles távlatot rajzoló kijelentők között olvassuk:

Tükrözd a Napot, duzzasszon a hála […]

Óh, örömök öröme szállj meg,
Verd a szivemet:
Boldog vagyok […]

Ezek az óhajtó értelmű felszólító mondatok módosítják a biztonságot, tisztázottságot sugalló kijelentéseket, a vers nyújtotta összbenyomást. Ambivalenssé válik tőlük a vers: a tényközlés befejezettsége és a vágyközlés nyitottsága keveredik benne. Ady egyik legtermékenyebb versalakító módszere nyilvánul meg itt: belső vita lappang a vers explicit, tartalmi lényege, illetve nyelvi elrendelése, a kifejezett perspektíva meg a szerkezetben tükrözött perspektíva között.[33]

[33] A gondolatiság növekvő szerepét Adynak e korszakában negatívan értékeli Komlós: *Ady Endre,* 72. Beható jellemzését lásd Király: *Ady,* II. 65–122.

Az Mnv időviszonyaira legjobban a háromszor is előforduló „megint" világít rá. Az első strófában kétszer is elhangzik. Mégpedig egyszer az elutasított jelen idejű magatartás

Be szikkadt szájjal mosolygok *megint*

Másodszorra a kitűzött pozitív, jövőbeli cselekvés határozójaként:

El kell már *megint* nagy vizekre mennem.

A szó először negatív, másodszorra pozitív értéktartalmú kijelentéshez kapcsolódik, s a vers tizedik sorában ismét fölbukkan, pozitív hangsúllyal, majd a tizennegyedik sorban szinonimája, az „újra" lép a helyébe. Ezek az időhatározók is nyilvánvalóan az *Új vizeken járok* kijelölte verscsoportba állítják be a verset, csakhogy az Mnv-ben maga az elutasított helyzet, viselkedés is „megint" történik. Ez a mindenüvé csatlakozó, csak értéktartalmát változtató határozó oldja a versbeli váltás drámaiságát, az indulás döntő, elhatározó jellegét.

A lineáris idő szigorú sorrendjét az Mnv is megbontja, mikor előbb kérdezi:

Visz-e csónakom […]?

s ezután jelenti ki:

S piros csónakkal indulok […]

Akárcsak a KÉ-ben, az időviszonyok, ill. az igemódok és a mondatfajták váltakoznak, miközben a kifejezett tény, az elsődleges jelentés változatlan. A nyelvi, szerkezeti alakzatok relativizálják a magabiztos, egyirányú tartalmat. A beteljesülés kinyilatkoztatása és a beteljesülés óhaja szétválaszthatatlanul összefonódik.

*

Az Ady-irodalom egyik közkeletű megállapítása szerint ebben a lírában uralkodó a drámaiság. Párbeszédes, erősen jelenetszerű jellemrajzaiban éppúgy, mint valakihez, valakikhez vagy valamely megszemélyesített erőhöz címzett darabjaiban a dikció mindig beszédszerű: vitázik, dramatizál, ütköztet.

Azonban éppen vizsgált korszakunkban, s éppen választott verseinkben a drámaiság jelentősége (*A halottak élén*ben, a háború hatására ismét megnő, s egyúttal legtartalmasabb változatát éri el). Ez a poétikai módosulás még szembeszökőbb, ha e verseket tematikai előzményeikkel vetjük össze.

*

A drámaiság – a lírával kapcsolatos drámaiság is, s Adynál különösen – az én és mások, más személyek, erők összeütközéséből származik. Ady, főként önmagáról, sorsáról valló verseiben szembesít, mások véleményével vitázva vívja ki helyét, jövőjét. Még korszakunkban is, bár rezignáltan, bár kérdésekkel, de erre az ütközésre épül a *Ki látott engem?* kötet előhangja. Ám a KÉ és az Mnv mit sem mutat ebből a drámaiságból.

Egyik versben sincs más szereplő, csak a lírai én, ill. ennek metaforikus stilizációi, szerepei. Még fontosabb, hogy nemcsak a versek szcenikájából hiányoznak a *többiek*, hanem még a lírai vallomás hivatkozási köréből is kiesnek. Az *Új vizeken járok*tól különbözve, *A tűnődés csolnakján* már kiemelte, elválasztotta a gondolkodó hőst;[34] az Mnv-ben már nem a többiek elől, a külső világ nyomásából menekül a hős, hanem önmagától, tulajdon gesztusaitól:

> Be szikkadt szájjal mosolygok megint,
> Száraz bölcsesség vén aszálya bennem […]

A KÉ-ben csak a második strófa utal külső, ártó erőkre, de ezek is a személytelenítő metafora egészébe illeszkednek.

> …harag s bitang hír hínárját,
> Éhkeselyük-lakta hegyekből…

Nem idéznek személyes ellenfelet, s – szemben *Az Értől az Óceánig* című rokonverssel – nem megküzdeni akar velük a képteremtő lélek, hanem túljutni rajtuk. („Túlszökve…")

Az elszigetelés szándéka expressis verbis szólal meg az Mnv tizenharmadik sorában:

> Dacos, jaj-záró ajkat akarok […]

Mind gyakrabban kísérti meg a 12-es, 13-as, a háború előtti Ady-lírát a magába zárkózásnak, a személyes panasz elhallgatásának igénye vagy éppen nosztalgiája. Korábbi költészetét ez a hajlandóság nemigen jellemezte. Az 1912-ben írott *Száz hűségű hűség* elején már így vázolja helyzetét a lírai én:

[34] Vö. pl. a *Hazamegyek a falumba* és az *Ádám, hol vagy?* című versek elemzésével: Király: *Ady*, I., 560–566, II., 412–415.

Alakos játék, százszor-zárt titok
Hős, futó bölcse újból és megint
Állok süppedten szókimondó bajban[…][35]

s a versben mindvégig a megfoghatatlan lélek, a „dús alaktalan" dicsérete szól. Még korábban, egy 1911-es vers a deklaratív, magyarázó funkciójú ismétlés megannyi változatával részletezi a tételt:

Távozzak el én mindenkitől
Megsemmisülve, szökve,
Szemekből, fülekből távozzak
Emlék nélkül és örökre.
(A békés eltávozás)

*

Természetesen Adyra vall ez az elszigeteltség: a hős nem szakad el a világtól, nem vonja ki magát az élet mozgásából, értékeiből. Míg az *Új versek* meg a *Vér és arany* idején a versbeli én rácsodálkozott a külső világra, és a külső világ csodájába vágyott, a tízes években, s főként *A magunk szerelme* kötetben önmagában éli át a lét csodáját; a külső, látványszerű egyetemességet mindinkább benső, a tudattól értékelt egyetemesség váltja föl. Nem találkozunk már e korszakban a látványelemek olyan bőségével, mint az első jelentős Ady-kötetekben. Annál gyakrabban a sokféleséget összefoglaló, értékelő, elvont kijelentésekkel és inszcenírozással:

Most már mindenek
Csodákká nőttek és megszentelődtek […]
[…] Mert benned van az Élet immár […]
(KÉ)

Ugyanez a szubjektív egyetemesség, összefoglaló célzatú ínszcenírozás található *A veszélyek Istene* című versben:

[35] Ennek a verskezdetnek a jelentése, szerkezete egyébként is hasonlít az Mnv-ére. Jelen időben, egyes szám első személyben beszél a hős, önmagát egy értékvesztett viselkedés hordozójának állítja be. Ami ambivalenssé teszi ezt a részt, az az értékhangsúlyok megfordítása a jelzőkben a köznyelvhez képest. Az *Alakos* pozitív lesz Adynál, a *szókimondó* viszont „baj" jelzője. Ez a szokatlan értékelés különben az Mnv elején is ott van: a *mosolygok* gesztusa meglep azzal, hogy a kontextusban mennyire negatívvá, értékvesztetté válik.

Tetszett sorsomnak amarra fordulni,
Honnan jól látszik minden, ami van,
Minden, ami volt, s minden, ami vár […]

„Minden (külső) történés abból a szempontból mérlegelődik, hogy a költői én menynyiben és mennyire azonosul vele, illetőleg utasítja el."[36]

Mivel az én már nem kívülről törekszik a vágyott közegbe, hanem önnön létezésébe olvasztott minden értéket, ennek poétikai eredményeként ismét csak csökken a drámaiság funkciója a versben.

*

Néhány egyéb stilisztikai-retorikai eljárás is a drámaiság oldását, egy szemlélődőbb vershangulat megteremtését szolgálja. Elsősorban a *késleltetés*. Ahogyan a vers sem in medias res nyitott, úgy az egyes szakaszok sem értelmi-mondattani hangsúllyal kezdődnek; a döntő szót rendszerint a szakasz utolsó, vagy utolsó két sora mondja ki. Különösen a KÉ-ben nyilvánvaló ez; itt a váratlanul rövid harmadik sorok közlik a döntést, vagy éppen összefoglalják a versszak elejét. De a strófák negyedik sora megint kiegyenlített, lekerekíti a beszédet. – A versek folyamatosságát segítik elő a sűrű *ismétlések*, a KÉ-ben szavak, szókapcsolatok, a Mnv-ben inkább kijelentések, szcenikai elemek ismétlései.

Végül, ezúttal az Mnv-ből véve példát: a drámaiság csökkenését idézi elő a *költői kérdés* kezelése is: a második és harmadik strófa egy-egy kérdés, s mindkettőben a második sor részletező leírása szünetelteti a feszültséget. Méghozzá e két sor: „Örök felhőző, szent párás tájéka", „Olvadó és bús üdvösségű ködben" korántsem oly telített, tartalmas, mint például a költemény első versszaka. A két kérdés után pedig nincs semmiféle válasz, visszhang: a negyedik strófa „S" kötőszóval inkább az első versszakhoz kapcsolódik, a beékelődő kérdések után elegyengeti a költemény menetét:

S piros csónakkal indulok megint […]

*

Az időviszonyok tárgyalásakor már felfigyelhettünk a versekben rejlő ambivalenciára. Most az explicit tartalom szintjén kell számba vennünk a perspektívatudat és a perspektívabizonytalanság kifejezőeszközeit.

Kiindulópontunk az volt, hogy a két költemény a személyes életnek határozott perspektívát, pozitív értéktartalmú jövőt ad. Ugyanakkor e perspektíva jellemzése a két költeményben más és más.

[36] Schweitzer Pál: Szerelem és forradalom. Két életszféra egységesülése Ady költészetében, *Irodalomtörténet,* 56. évf., 1974/2, 358.

Ezúttal a későbbi verssel, az Mnv-vel célszerű kezdeni. Itt világos, hogy a jövő, a vállalt jövő csak alapelhatározásig, az első strófa végéig egyértelmű. Azután a pozitív és negatív értékelés elemei együtt lépnek föl, de ellentétüket nem élezi ki a beszélő. Pl.: „sírós örömök", „Félelem nélkül félős bajok útján", végül: „S ha aggul, gyöngül egykori hajósa / Tengeren pusztul, mintha ifjú volna." – „A *Megint nagy vizekre* készakarva üti meg a régi, jól ismert programvers hangját… A győzelem ifjúi hitét más, tragikusabb érzés váltotta fel.[37] A megoldás, a perspektívabizonytalansága itt elválaszthatatlan a perspektívaigénytől: már idéztük *A veszélyek Istené*t: ebben a költeményben az egyetemesség benső átéléséhez szintén a veszély tudata járul.[38]

A KÉ-ben is benne rejlik a perspektívabizonytalanság. Az időviszonyokteremtette zavarról már szóltunk. A költeményben az egyetemességtudathoz rendelt hangnem, a pátosz uralkodik ugyan, de többször föltűnnek az *ironikus kicsinyítés* nyelvi elemei. Az Ady-líra ismeretében nyilvánvaló a „Ballagj, életem", a „Boldog, kis életem"-féle aposztrofék ironikus jellege. Ahogyan Benedek Marcell írja: „Ez a megalkuvás (hogy a KÉ a jelennel akar megelégedni B. L.) nem válhatik állandóvá Ady lelkében… az ő *kis* élete, az ő *jelene* nagyobb és bonyolultabb, semhogy megelégedhetnék vele."[39] S végül a halált idézi föl az utolsó szakaszban, de mivel az örvendezés, a nevetés ismétlődő gesztusát folytatva a „víg" jelzővel, s a „terhes szűzleány" vallásos képét folytatva a várandósság állapotával kapcsolja össze a halált, a perspektíva a groteszkhez közelít:

Víg halállal víg várandósa

A perspektíva vágya és félelme, a költői hangnem ambivalenciája e két versben nem fejleszt ki drámaiságot. A töprengő gondolatiság hangnemeket vegyítő, erősen polifonikus költeményei ezek. Sajátos, átmeneti időszakot jeleznek ezért a konfliktusokat kiélező, a megoldást drámaian kiharcoló Ady-lírában.

[37] Benedek Marcell: *Ady-breviárium,* II. köt., Budapest, Dante, 1924, 47.
[38] Vö. Schweitzer: *Szerelem és forradalom,* 363.
[39] Benedek: *Ady-breviárium,* 179.

Az Ady-líra babitsi feldolgozásának alapelve az életmű egysége. Módszertani és tárgyi szempontból egyaránt lényeges következményekkel jár ez az œuvre-szemlélet. Az életmű: megbonthatatlan rendszer, egységes fenomén, úgyszólván folyamatos szöveg, ezért bármely részletét, korszakát vagy vonását elemezze is az értekező, mindig az *egészre* kell gondolnia, rendszeresen hivatkozva az adott tény távoli megfeleléseire, összefüggéseire is. Az utalások, párhuzamok segítenek fölfejteni az életmű összjelentését mint értelemegészt, mely Babits interpretációjában szerves szimbolikus rendszer. Az egység tartalmát egyelőre félretéve, tekintsük át az életműegészre vonatkozó legfőbb állításokat.

Feltűnő, hogy ez a jellemzés szinte refrénként tér vissza majd mindegyik Adyról szóló írásban, legalábbis az itt középpontba állított *Tanulmány*tól fogva. Az 1909-es „analízisben" viszont még nyomokban sem találjuk: nemcsak a lezáratlan pályát exponáló kritika természetes távlathiánya miatt, hanem azért sem, mert az ítész ekkor még „nem komplex léleknek" látja Adyt: a benyomás így egységes ugyan, de inkább elemien, tömbszerűen, egy magyarázó elvre visszavezethetően (magyar dac), semmint magasan szervezett jelentésrendszerként. Így bármely vers vagy versrészlet egymagában is helyt állhat az összesért.

Az 1920-as írásban már kifejlett, határozott az egységlátás, az Ady-mű szintetikus felfogása.

> Adynál is, mint Dantéban, az egész világ szimbólumok óriási láncolata, szimbólumoké, melyek szigorú egymásba illesztésükkel, szinte a valósággal egyenértékű szöveget alkotnak. Hogy Ady éppen úgy benne él ezekben a szimbólumaiban, mint Dante az övéiben, azt legjobban mutatja, hogy nem ejti el őket, vissza-visszatér hozzájuk […] mint hogy (amint Földessy mondja) 'egész Ady-konkordancia kötetet lehetne összeállítani.

Egy másik helyen: „Való igaz, hogy egy költő értékét csúcsai szerint kell megítélni, s kevés költemény naggyá tehet valakit. De Adyt *sok* költemény teszi naggyá."[40] Még tételszerűbben fogalmazódik meg az a gondolat az Egykötetes Ady megjelenése alkalmán: a gyűjteményes kötet már a „szinoptikus" olvasás tipográfiai feltételeivel is azt sugallja, „hogy ennél a páratlanul termékeny lírikusnál sohasem egy versről van szó, hanem mindig magáról a költőről és egész költészetéről, az egész szimbolikus œuvre szelleméről, mely az egyes versekben csak megjelenik".[41]

Az életmű azért lehet viszonyítási tér, kontextus, mert minden ízében az alkotó saját akaratának, egyéni világlátásának kifejezése. Az Ady-mű vizsgálatakor alkal-

[40] Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok*, I. köt., Budapest, Szépirodalmi, 1978, 676–764.
[41] Babits Mihály: Esszék, tanulmányok, II. köt., Budapest, Szépirodalmi, 1978, 273.

mazott módszert teoretikusan már 1919-ben tartott irodalomelméleti előadásain kifejtette, itt még a legáltalánosabb érvénnyel. „Nem az író lelkének oly oldalát kell nézni, melynek nincsenek [sic!] meg a műben, de nézni kell azt az *írót*, aki a műben van. Ezért fontos nekünk, egy írót olvasva ez az első kérdésünk: mit írt még? az írók művei ez sorozatba illeszthetők, mely maga egy szerves egész. Nem a mű egység, de a nagy egység: az *író*."[42] Az elv közvetlenül a pszichologista irodalomszemlélet, az élményesztétika ellen irányul. A művek mögé nyúló, az alkotói szubjektumot firtató magyarázatokkal szemben a tárgyiasult kifejezés értelmezését szorgalmazza. Egyúttal azonban a művészetelméleti gondolkodás meghatározott hagyományához is kapcsolódik: a romantika „szerves formájának" eszményét terjeszti ki az egyedi műről az individuális életműre. Megjelent már a romantikus esztétikában is ez értékelv rendszertani következménye – vagy inkább okkal? –: a nagy mű nem osztályozható, nem feleltethető meg például műfaji normáknak. Ez a műfaji – és irodalomtörténeti – relativizmus a század elején, a pozitivizmus ellenhatásaképpen újra erőt kapott. Gundolf mondta ki zsenielméletében, hogy csakis az életmű lehet az egyes mű fölött álló integráló fogalom, nem a műfaj.[43] Ha e ponton egybecseng is a német szellemtörténész meg Babits véleménye, egyebekben tévednénk, ha erőltetnénk a párhuzamot. A gundolfi *Gestalt* statikusságával szemben Babits az egyes életműtől is fejlődést, dinamizmust várt; a korszak fölé magasló héroszi nagy emberek kultuszával szemben mindinkább a történelmi helyzeteknek, irányoknak is felelős alkotót becsülte; a Gundolf antifilologizmusával szöges ellentétben odaadó figyelemmel fordult a szövegek felé, mind azt éppen Ady-tanulmányai tanúsítják.[44]

A kortársak, az utódok közül ketten is kapcsolódtak e kérdésföltevéshez. József Attila éppen Babits nyilatkozatára reagált, mindenestül elvetve az œuvre-egység premisszáját: „minden vers külön mű, különben nem volna művészet." Az egyes költeményekben a „lezárt, befejezett egész meghatározza a részeket", a következtetés világosan az, hogy a műalkotások összessége nem lehet ilyen determináns.[45] József Attila azért tagadja Babits módszerét, mert művészetfelfogásának már ebben a formálódó időszakában egy alapkérdés megválaszolásától tette függővé a kritikai tevékenységet: műalkotás-e az adott vers (stb.) vagy nem? A válasz pedig, úgy vélte ekkor, csakis az egyes mű szövegének immanens vizsgálatából eredhet.[46] Németh László viszont osztotta az életmű kontinuitásának elvét: „Így jött vers-vers után, s

[42] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 608.

[43] Poszler György: Utak és útvesztők. Gondterhelt variációk a műfajelmélet dilemmáira, *Jelenkor,* 29. évf., 1986/10, 908.

[44] Szinte provokatív módon mutatja be a Geothe-Gunfold-kör eszményképét, *Nietzschét mint filozófus*t.

[45] *József Attila összes művei,* III. köt., Budapest, Akadémiai, 1958, 18.

[46] József Attila kritikaelméletéről az *Ady-vízió* alapján lásd Tverdota György: József Attila Ady-víziója, *Irodalomtörténet,* 12/62. évf., 1980/3, 607–628.

így lett a sok száz Ady-versből egyetlen költemény."[47] Az „így" azonban a Babitsétól elütő értelmezésre utal. A fiatalabb író pszichológiai, alkattani, személyiségtörténeti leírást ad az önnön szélsőségeit újton-újra korrigáló, új meg új lelki-szellemi egyensúlyt kiküzdő életútról: ennek stádiumjelölő dokumentumai az egyes versek. Mint láttuk és látni fogjuk, Babits mindenekelőtt a következetes szimbólumteremtésben ragadta meg az életmű koherenciáját.

Ez a meggyőződés mégsem akadályozta meg Babitsot abban, hogy ne emeljen ki darabokat a versek tömegéből. Megvoltak a maga kedvencei, s talált ízlésétől idegenebb műveket is. Ezekhez a későbbi problémaelemzésekhez még visszatérünk. El nem hallgatható viszont, bár időszakunkon részben kívül esik, e szilárd koncepció valamelyes módosulása. Az életműegység elvét Kosztolányi vitairatával szemben még határozottan megvédi: a kiragadott versrészletek, mondja, nem adnak számot Ady nagyságáról. Az 1920-as tanulmány alapgondolatának szinte változatlan megismétlése után saját korábbi recepcióját is bevonja az érvelésbe, immár negatív példaként: „Adynak mint költőnek tragikus sorsa éppen az volt, hogy részletektől és külsőségektől elvakulva, alig láttuk meg ezt a monumentális egészet. Magam is sokáig henyének s értéktelennek éreztem az Ady-versek egy nagy tömegét, csak később jöttem rá, mily lényeges részei ezek is ennek a hatalmas œuvre-nek…"[48] A harmincas évek végén *Ady a költő* című rádió-előadásában, melyet versválogatás követett, már a művész szépségteremtést emeli ki a költői tulajdonságok közül, s ez az „önelvűbb" megközelítés szívesebben hivatkozik az alkotótól függetlenült tökéletes művekre, mint az életsorsot reveláló, egységével cselekvéspéldát nyújtó életműre. A hangsúlyváltás kétségtelen összefügg Babits egykorú helyzetérzékelésével, azzal a tapasztalattal, hogy a korigények s -tendenciák fölé emelkedő művészet és gondolkodás veszélyben van. Ebben a légkörben bizalmatlanabbá vált a váteszi, a prófétaszerep iránt is, s Kardos Pál joggal eredezteti innen az artisztikusabb hangsúlyú Ady-képet,[49] bár hogy küzdve, megtagadva, ironizálva vállalt prófétaküldetés éppen nem idegen tőle, azt e periódusáról szólva szinte említenünk is fölösleges. Azt talán tanulságosabb lesz jelezni itt is, hogy a Jónás-magatartás és –érzület kaphatott indíttatásokat a kései Ady nem egy darabjától.

Óvatosabban kell bánnunk a következő szövegforrással, hiszen nem kidolgozott, nem nyilvánosság elé szánt közlésről van szó. 1940-ben vetette papírra Babits utolsó szavait Adyról; csakhogy tudjuk, ez esetben ez csupán a magánbeszéd helyettesítője: koncepciót közlő, gondolatmenetet reprezentáló érvényessége így eleve kétes. Babits a Kosztolányi mellett kardoskodó Devecserinek Adyhoz való viszonyuk történetéből emel ki epizódokat, s közben így foglalja össze véleményét: „engem

[47] Németh László: *Készülődés*, Budapest, Magyar Élet, 1941, 249.
[48] Gál István (szerk.): *Babits Adyról,* Budapest, Magvető, 1975, 219.
[49] Kardos Pál: *Ady és Babits viszonya 1919 után,* Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, klny., 1963, 135.

nem lehet befolyásolni, mert közben olvasom is Adyt. De 15 elsőrangú verset találtam. Sohasem állítottam, hogy nincs hibája, vagyis inkább ellenszenves oldala. 15–20 elsőrangú műve van. Ez a fontos. Olyan versek, mint az *Illés szekerén*, mégis a legnagyobbak közé tartoznak, ami csak magyarul van."[50] Ha a konverzációs beszédhelyzet óhatatlan egyszerűsítésétől eltekintünk is, érezhető, hogy Babits számára *ekkor* fontosabb az egyes versek esztétikai érvénye, mint az életmű differenciálatlan egysége.

*

Ha az életmű egységét adó tényezőket, Babits Ady-élményének gócpontjait keressük, három alaptulajdonság körét kell kirajzolnunk: az életkifejezést, a nemzeti problematikát és a szemléleti, poétikai értelemben egyként lényegi szimbolizmust. Ismertetésünkből azonban világossá kell válnia, hogy ezek a kérdéscsoportok részben fedik, főképpen pedig kölcsönösen feltételezik egymást.

A *Tanulmány Adyról* egyik fő tétele így hangzik: „Ady az ős Tények költője volt, az Életé, mely nem kérdez Miértet… az Élet szabadságának költője".[51] Egy másik szöveghelyről idézve: „S ezzel az életigenléssel megint visszaérkeztünk az Ady-rendszer központjába. Aki önmagában az életet oly vallásos áhítattal érzi, oly szimbolikusan nagy dolognak érzi: az nem a »halál rokona« […] – hanem szerelmese minden életnek és életszerűnek, az élet és továbbélés minden nagyszerű szabadságának."[52] A centrális téma s a megalapozó érték tehát Ady számára maga az élet, amely valójában életintenzitást az életre mint önértékre beállított szüntelen élményképességet jelent. Az életintenzitás attribútuma az egészség, ennek alkotáslélektani megfelelője a termékenység. „Oly termékenység, oly erő, oly lírai áradás ez, mely párját ritkítja a világirodalomban. Ez a kifogyhatatlan, egészséges ömlés egymagában is megkülönbözteti a dekadens költőktől, akikkel bizonyos táborban össze szokták téveszteni."[53] Ez a jellemzés már a legkorábbi Ady-kritikában, az 1909-es „analízisben" készen áll: „Ez egészséges naivság. Ady naivul ősmagyar egészséggel hüpermodern…"[54] Az e passzusokban sűrűsödő fogalmak a vitális értékek csoportját jelölik ki. Az élet – tény, mint arra a későbbi tanulmány rámutat, vagyis eredendő adottság, amelynek reflexióval már nem lehet mögéje hatolni. Ez az életfilozófia fölismerése, de tágabb körben, bölcselet és művészet különböző irányaira is hatott. Adyt vitalistának tekinti Babits, de „naiv"-nak egyben, aki reflexiótlan közvetlenséggel szólaltatja meg életvallomását. A „naiv" terminus hátterében viszont egy másik, korábbi tipológia is kirajzolódik: Ady a Schiller meghatározta költőtípus, a

[50] Gál: *Babits Adyról,* 267.
[51] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 669.
[52] Uo., 682.
[53] Uo., 676.
[54] Uo., 84.

természettel és saját természetével harmóniában élő alkotó lesz. Ezt az utalást s a Nietzschétől származó apollói modellel való összefüggését Rába György a *Petőfi és Arany*-tanulmányból fejtette ki, amely, jól tudjuk, nem független az Ady-értékeléstől.[55] Az ismeretelméleti, művészettipológiai „naivitás"-fogalommal viszont Babits kivonta Adyt a dekadencia érvényességi köréből. Itt válik el a Horváth Jánostól fölvetett, s többek között Sík Sándorban folytatódó értelmezéstől: dekadencia és őserő kettősségétől: az *Ady-analízis* „ősmagyar egészséggel hüpermodern" – meghatározásában ugyan még benne rejlik e dichotómia. 1920-ra azonban már egységes magyarázó elvet keres az Ady-műre, az életkultuszra is.

Az élet: tény. Babits azonban éppen a húszas évekre, pontosabban a háború kegyetlen traumája után hasonlott meg végképp az öntudatlan, nyersen biológiai-ösztöni élet kultuszával. Ekkor tudatosította magában, hogy a reflexió és a moralitás érvényességét az ellenőrizhetetlen „életlendület" nevében kikezdő eszmerendszerek akaratlanul is igazolják az embertelenség pusztító tetteit. „Amint a logikumok tekintélye csökkent, a tényeké viszont emelkedett. S a tények filozófiája: fatalisztikus" – állapítja meg a gondolkodás krízisét a *Veszedelmes világnézet*ben.[56] Babits platonista színezetű szellemmetafizikája számára ez a koráramlat csakis negatív lehet, s így is lepleződik le az idézett tanulmánynál kiérleltebb, átgondoltabb *Írástudók árulásá*ban, az évtized végén. Miképpen lehetséges akkor, hogy Adytól elfogadja, hitelesíti, sőt, pátosszal telíti a ténypozitivista élethirdetést? Hiszen a *Tanulmány Adyról* vonatkozó sorai stíluseszközeikkel is az elfogadás, a helyeslés, sőt a magasztalás felhangjaival szólnak.

Nehezítsük meg a magyarázatot. Ne hagyjunk figyelmen kívül egy, a fősodorral ellentétes áramlatot.

A *Veszedelmes világnézet* már-már túl lapidáris kijelentése szerint: „az ellenség neve: antiintellektualizmus." S íme, milyen irányzattal *szemben* dicséri Szabó Lőrincet 1923-ban: „Adytól kezdve modern líránk inkább antiintellektuálisnak nevezhető, zene, kép, s mindig a szavak mögött maradó érzések szemnek, fülnek, szívnek szólnak inkább, mint az értelem harmóniavágyának, s még legtudatosabb művészeinknél is az értelem csak alázatos inas szerepét tölti be."[57] Már 1919-ben tartott irodalomelméleti előadásaiban is az észkritikai irányok térnyerését állapította meg, ezúttal Adyra való hivatkozás nélkül.[58] Más a mércéje persze Babitsnak a filozófiával, mint a költészettel szemben. Ez utóbbiban teremtő erő, eszméltető lényeglátás lehet az is, ami a teoretikus gondolkodástól egyoldalúság, sőt felelőtlenség. De kétségtelen, hogy Ady sajátos „intellektualizmusára" nem figyelt föl eléggé. Földessyvel vitázva a filozófiai gondolatanyag jelentőségét tagadta – joggal; de mint

[55] Rába György: *Babits Mihály költészete,* Budapest, Szépirodalmi, 1981, 270.
[56] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 513.
[57] Uo., 758–759.
[58] Uo., 602.

Király István kimutatja, Földessyhez hasonlóan Ő sem ismerte föl Adyban „a költői attitűdben", a „valósághoz való hozzáállásában" mutatkozó gondolatiságot, a „tartalmi-tematikai" következményekkel szemben.[59] Mindez távolról sem jelenti, hogy Babits – Kosztolányi módjára – műveletlennek tartotta volna Adyt. Többször is kifejtette, hogy kisebb literátus műveltséganyaggal is tévedhetetlenül fölismerte Ady az őt érdeklő jelenségeket, s átlátta lényegi összefüggéseiket. Így is tény azonban, hogy Ady „életességét" elválasztotta a reflexív hajlamú, az eszmei és műveltségi hagyományt mozgósító líra típusától, mely legközelebb állt hozzá. S úgy rémlik, mintha az őselemi, vitális adottságértékek megszólaltatóját látva benne, elhanyagolhatónak tartaná e líra morális célértékeit, erkölcsi energiáját. Akkor hát újra föltolul a kérdés: min alapszik Babits lelkesült rokonszenve?

Egészen általános szinten válaszolunk alkotáslélektani felfogására hivatkozva. Irodalomelméleti fejtegetéseiben a *zsenit* végsősoron morális tulajdonságnak tartja: a hiteles önkifejezés lankadatlan, önmagához hű, következetes akaratának. Ennek az akaratnak formája a személyes karakter, mondja Diltheyre hivatkozva; lélektani feltétele pedig a főként Arannyal példázott „önhűség", az „erkölcsi emlékezet".[60] Mivel pedig e következtetéssor egyik mozzanatában Adyra hivatkozik, kimondhatnánk egy bennrejlő szillogizmus zárótételét: Ady hajtóereje morális jellegű. De nincs szükség ilyen spekulációkra, mivel ez az erkölcsi karakter konkrétan is megragadható.

Hiszen a *Tanulmány Adyról* Élet-fogalmát a szöveg a kifejtés során minduntalan minősíti: semleges, értékközömbös tényből (Tényből) mihamar erkölcsi alapérték hordozója lesz: „kultúra, haladás, szabadság", nemzeti és egyetemes összetartozás, béke és „pacifizmus" föltétele és tartalma egyben,[61] s messzemenően etikus az Ady-költészet kinyilvánította magatartásforma, a prófétáé, a váteszé. Ez azonban nem tartozik pillanatnyi vizsgálódásaink körébe.

Az élet, mint természeti tény, mint filozófiai alapelv, nemegyszer negatív értéktartalommal telítődik Babits elvi-szemléleti, világnézet-kritikai írásaiban. Művészetbeni megjelenítése, feldolgozása viszont már a szellem teljesítménye. Az egyéni élet kifejezése azután egyike lehet a legmagasabb esztétikai értékeknek, Babits szemében.

Többször is leírta, különböző változatokban a gondolatot: egyetemes értékre éppen az tarthat számot, ami egyéni: „minden látszat ellenére: az egyéni elv összeköti az emberiséget, a kollektív szellem szétválasztja."[62] Goethe az az író, aki példaszerűen bizonyítja számára ezt az igazságot. Nem véletlenül mondtunk „írót". Emerson típustanát követve azért nevezi írónak Goethét, mert a nagy weimari el-

[59] Király István: *Intés az őrzőkhöz*, Budapest, Szépirodalmi, 1982, 501. E stílusformáló gondolatiságról, I. köt., 497–587, realista jellegéről különösen 587–591.

[60] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 609–610.

[61] Uo., 682–683.

[62] Babits Mihály: *Az európai irodalom története*, Budapest, Szépirodalmi, 1979, 10.

sősorban „a lélek riportere" volt, saját élete eseményeinek és viszonylatainak krónikása. Nem a mű, nem az alkotás személyfölötti tökélye, objektív jelentésérvénye lebegett szeme előtt, mint a „költő" típusának, hanem egy egyéni élet lehető legteljesebb megörökítése. Hogy ez a Goethe-kép némileg egyoldalú, hogy a romantikusok nyomán csak élménykifejtésnek, „életgyónásnak" látja költészetét, fölösleges firtatni. Az a lényeges ezúttal, hogy miként válik teljes értékű, abszolút érvényű esztétikummá az életközeli vallomásköltészet, sőt, hogyan hitelesíti a művet az élet.

Mintha ellentmondana ez az értékelés Babits irodalomesztétikai meggyőződésének. Már előadásaiban is szembeszállt azokkal a nézetekkel, melyek a műből közvetlenül akarnak visszakövetkeztetni az élményre, illetve az előbbit közvetlenül akarják levezetni az utóbbiból. Alkotói és értekezői életműve egyaránt az élmény objektivizációját sugallja, állítja. A húszas években gyűjtőfogalomként használt klasszicizmusigényének tengelyében is a műközpontúság állt. Miért érték, sőt példa számára az életdokumentumként felfogott költészet?

Most térhetünk vissza a típustól az egyedhez. Goethe a maga „építésére és gazdagítására" használta föl a külső dolgokat, vezérelve tehát a személyiség tudatos önalakítása, teljessé formálása volt: szemben az „enciklopédikus" költőkkel, akiknek „minden – a világ tényei, az élet emlékei – anyag csupán: a cél a költemény." A következő mondat: „Goethénél úgy érezzük, hogy a költemény csak eszköz, a »vers csak cifra szolga«."[63]

Ez az Ady-idézet csak felvillant egy analógiát. De ha hozzáolvassuk a *Tanulmány Adyról* passzusait a magyar költő spontán, de egyszersmind akart életigényéről, „melyet minden módon a lélek és test minden boraival kiél és gazdagít",[64] s visszaidézzük a Goethéről adott jellemzést, aki „minden forráshoz lehajolt és minden italból ivott", a típusbeli összefüggés szembetűnőbbé válik. Összefüggés, részleges analógia, de nem azonosság. Hiszen Goethe „a konkrét és egészen egyéni életet", a kisbetűs életet szólaltatta meg, Ady azonban a szimbolikus, elrendeltnek tudott életsorsot: ezt a különbséget jelzi, hogy az Ady-mű explicit párhuzamául Babits Dantét, Goethe itteni ellenpontját választja. Ez a megfeleltetés viszont a szimbolikusságon alapul, melyet később kell érintenünk.

A műbe transzponált életteljesség hatásbeli következménye a „népszerűség". Persze sajátos, Babits Ady-magyarázatán belül is pontosításra szoruló értelemben. „Kívülről mint jelenség, a régi nagy lírikusokhoz sorakozik, akiknek fajtája kihalóban van Európa-szerte".[65] Népszerű azért, mert „lírája közvetlen a magyar életbe kapcsolódik." Ezt a tételt részletezte egy 1925-ből való írásában, Négyesyvel vitázva, kissé publicisztikus egyszerűsítéssel fogalmazva: „Ady hatása talán még túlszár-

[63] Uo., 340–343.
[64] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 682.
[65] Babits: *Az európai irodalom története,* 485.

nyalja Petőfiét; a nemzet legszélesebb és legfogékonyabb rétegei ismerték el a magukénak; az ifjuság rajong érte; […] túlzás nélkül mondhatni, hogy »a magyarság saját lelkét lelte benne«".[66] Némileg ütközni látszik az itt mondottakkal az 1920-as tanulmány meghatározása az „ezoterikus" Adyról. Csakhogy Babits ugyanannak az életműnek, illetve az azt befogadó megértésnek különböző szintjeiről szól. A nagy kortárs egyrészt az eredendően közös, a mindenki számára átélhető tapasztalatokat, tudattartalmakat szólaltatta meg, beleértve a nemzeti, társadalmi fejlődés égetőn időszerű problémáit (ez alkatának „népszerű" oldala); másrészt tárgyát mindig szabad, egyéni alkotó erővel képzelte el, lényegítette át, formálta jelképessé. Ezt a művészi jelentésrendszert nem könnyű megérteni: ennyiben „ezoterikus" Ady költői világa. Magából sugározza az életlehetőségek, az emberi indulatok úgyszólván széles spektrumát, világ és ember sokféleségét. S Babits ezt a komplexitást kivesző értéknek látja ekkor.

Irodalomszervező, tehetségpártoló tevékenysége csak a tárgyalt évtizedben bontakozhatott ki. Gondos szeretettel mutatott be fiatal költőket, a nagy nemzedékre következő sebzett és széttagolt, a történeti áttekintésben azóta is idézőjelbe tett „második nemzedék" ígéretes egyéniségeit. Írt Szabó Lőrincről, Sárköziről, összeállította az *Új antológiá*t. De dicséreteiből is kicsendül a rezignált meggyőződés, hogy a század második évtizede teljesebb, átfogóbb, sokrétűbb életműveket adott, mint a kísérletezés és hagyományhűség ellentétes programjaiba zárkózó fiatalabbak lírája.

*

Irodalomelméleti vázlatában Babits az irodalmat osztályozó elvek között másodlagosnak ítélte a nemzeti szempontot. Elébe helyezte a nagy egyéniségektől kimunkált és kisugárzott világnézetet.[67] Létbölcseleti hangsúlyú gondolkodásában az emberi egyetemesség s az autonóm egyén közvetítő közeg nélkül tartozott össze, tételezte föl egymást. A nemzeti irodalmi értéket is többnyire „világirodalmi szemekkel" vizsgálta, hogy 1913-ban megjelent *Magyar irodalom* című tanulmányának célmegjelölését idézzük. Történelmi, sőt mindinkább korhoz kötött fejleménynek tartotta a nemzeti szempontot, amelynek túlzott hangoztatásával szemben az összemberi érvényű kifejezéshez kötötte a mindenkori esztétikai értéket.

De csak a túlzókkal, csak a túlzásokkal szemben. Hiszen a nemzethez tartozás témát és szólamkincset adó, temperamentumot formáló, történelmi sorsközösségbe illesztő motivációját alaptényként állította a legkülönbözőbb tárgyakról és tartalmakról szólva. Eszmeanyagának amúgyis legkorábban beépült eleme a pozitivista miliőelmélet, alkattan s ettől áthasonítva a romantikában gyökerező nemzetkarak-

[66] Gál: *Babits Adyról,* 178.
[67] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 570–579.

terológia. Mindeme tényezőket azonban – munkásságának döntően túlnyomó részében – csak motiváló, s nem determináló erőknek vallotta, amelyeket a lelkét-szellemét célra törő vággyal és akarattal fejlesztő személyiségnek meg kell haladnia.

A korai, kissé még doktriner érvelésű *Ady-analízisben* nemzetjellemtani és egyéni alkati meghatározás egybevág: „Magyar tehetség: ez az első szál. Magyar környezet, magyar minták érlelték. Ez kipusztíthatatlan. Senki sem akar annyira kipusztítani, mint Ady. E sajátságos léleknek egyik fővonása valami dac. Magyar vonás."[68] A dac: tovább már nem bontható alaptulajdonság, „faculté maitresse". A kollektív mentalitásban gyökerezik, mint ezt a *Magyar irodalom* is kimondja, kétféle cselekvést, kétféle ellentétes politikai gyakorlatot származtatva belőle: „s bár egyrészt ezen alapul az európaias újítók ellen való felháborodás is, másrészt gyakran maguk az újítások, a nemzeti reformmozgalmak is épp a dacos kiütődések következményei."[69] Működése éppily ellentmondásos az egyénben, akit szembeállít azzal a közeggel, amellyel közös e tulajdonsága. A dac azonban folyton működő erő, első hatásának antitézisét is létrehozza, az újbóli fájdalmas közeledést a megtagadott nemzethez: „A dac új dacot szül, magzatuk és ellenségül; s ez fájdalmas tragikum […] – Azért is magyar vagyok – szól az új dac."[70] Ugyanezt az érvelést eleveníti föl 1919-ben tartott Ady-szemináriumán, két fontos kiegészítéssel. Először is „a faját megtagadó magyar büszkeségből" vezeti le forradalmiságát; majd meg nem értettségét, a „kiválasztott ember rettenetes magányosságát"[71], vagyis sorsának tragikumát.

Az utóbbi sorshelyzetet Babits általános síkon fejtette ki, s indokolta irodalomelméleti előadásain. Tétele az, hogy „épp azok az illető nemzetek legnagyobb írói, kik nem tipikus megtestesítői nemzetüknek." Ösztönzője Baldensperger elmélete volt az alkotó zseni „inadaptáltságáról". Babits szerint az író először önmagát (értsd: teljes lélekállapotát) fejezi ki, „leggyakrabban épp ezzel feltűnésekor a »nemzetivel« szemben áll". Eljön azonban az idő – legtöbbször csak az író halála után, ez a nagy alkotó sorsának inherens tragikuma –, amikor a nemzet fölismeri zsenijében önmagát, „amikor ezt az írót nemzete – adoptálja". A kiemelkedő művekben megragadható nemzeti tulajdonságok eredetileg tehát az író egyéni sajátjai voltak. A perdöntő példa: Ady. „A háborúnak kellett jönni, hogy a nemzet fejlődését odébb vigye. A háborúnak kellett jönni, hogy a nemzet hasonuljon az íróhoz. Nem Ady magyarosodott, de a nemzet »adysodott« hozzá!"[72] A fennmaradt jegyzetek tanúsága szerint nemzet és költő meghasonlását exponálta Ady-szemináriumán is. Az 1920-as tanulmány viszont már az egységre veti a hangsúlyt.

[68] Gál: *Babits Adyról,* 31.
[69] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 398.
[70] Uo., 33.
[71] Uo., 86, 88.
[72] Uo., 117, 572, 976. (Nem tudom, mire utal a három oldalszám, az idézetek egy helyen vannak. Lásd ebben a kiadásban: 365–366, https://mek.oszk.hu/05200/05258/ – a szerk.

Egészen korai levélbeli megnyilatkozásaitól eltekintve, Babits nemhogy az ókonzervatív kritika, de még a reformkonzervatizmus állításait sem tette magáévá Ady nemzettudatáról. Berzeviczy Albertnek a Kisfaludy Társaságban tartott előadásából érezhetően az Ady „cinizmusáról" mondottak sértik legjobban, ezekre válaszol a legélesebben. De nem osztja Horváth János értékelését sem, még ha e tárgyban nem keveredett is nyílt vitába. A „nemzeti klasszicizmus" nemzetfenntartó egyensúlyelvét, egyeztető tendenciáját, erkölcsi tudatosságát valló Horváth már Ady tanulmányában is, de az *Aranytól Adyig* lapjain még ítélkezőbb hangsúllyal a nemzeti elv bomlasztásában, a nemzeti önbecsülést kikezdő ösztönös, indulati nemzetkritikában marasztalja el Adyékat. Babits azonban mind több erkölcsi értéket lát nagy pályatársa féltve ostorozó, bírálva együttérző, konfliktusos magyarságszeretetében. Egy Ady-vers értékelésének története jól példázza ezt a viszonyulást. Babits három írásában is hivatkozik az *Ond vezér unokájá*ra. Az *Ady analízis*ben a dac első reakcióját olvassa ki belőle: a magyarságtól való elszakadás „fájdalmas büszkeségét". Egyetemi szemináriumán ugyanilyen értelemben idézi a verset. A Berzeviczy vádjaira válaszoló *Kettészakadt irodalom*ban már meg is fogalmazza a fájdalom lélektanát. Az utolsó öt sort idézi (a záróstrófa mindhárom írásában szerepel), a *csak fajából kinőtt magyarra* sort pedig kiigazítva interpretálja: „»Csak fajából ki nem nőtt magyarra« – mondhatnók inkább; mert aki fajából kinőtt volna, az már e bánatot nem érzi."[73] Ezzel a kiegészítéssel pedig a második dacreakcióhoz, a fájdalmas azonosuláshoz közelíti a verset.

Legalaposabban a *Tanulmány Adyról* dolgozza ki Ady nemzethez való viszonyát. Ha a színre lépő avantgárd az „utolsó nemzeti költő" címkéjét ragasztotta rá, s ezzel mintegy a múltba utalta,[74] Babits az életmű elevenségének, hatóerejének egyik forrását látta abban, hogy Ady „a nemzeti öntudatnak, a fajiságnak költője volt".[75] Babits nemzetfogalmának több jelentésszintjét is egymásra rétegzi a tanulmány, de ezeket csak hiányosan jellemezhetjük, ha a szóban forgó írásra szorítkozunk; meghatározásuk csak a pálya egészét, a fogalmak alakulástörténetét figyelembe véve lehetséges.

Ezúttal jelzésszerű megállapításokkal kell beérnünk. A *nemzet* mellett többször is a *faj*, *fajta*, *fajiság* szócsoport tagjaival találkozunk a tanulmány szövegében. E szavakat Babits korábban is, később is használta. Történetileg vizsgálva a szójelentést, nyilvánvaló, hogy *ekkor* még nem, még nem okvetlenül járultak hozzá a genocídiumok visszarettentő képzetei.

Babits számára a fajiság az eleve adott etnikai, miliőbeli hovatartozással azonos. Éppen úgy *tény*, mint az élet. Szótárában a nép szoros szinonimájának is látszik,

[73] Babits: *Esszék, tanulmányok,* II., 179.

[74] „Babits […] Déry gondolatát visszájára fordította", lásd Sipos Lajos: *Babits Mihály és a forradalmak kora*, Budapest, Akadémiai, 1976.

[75] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 668.

úgy, ahogyan a *Népköltészet* című tanulmány használja e szót: nem tisztán szociológiai, inkább szociálpszichológiai, illetőleg művelődésszociológiai értelemben. A *faj*, *faji* mellett gyakran ott találjuk a *mélység* szavát: ez is megerősíti, hogy az 1918-ban írt *Népköltészet* népfogalmával egyezik: a naiv, tanulatlan, környezetével összhangban, a szerves fejlődés törvényei szerint élő népével. A paraszt ugyanis „mélyen, gyökeresen benne él egyetlen tájnak, egyetlen falunak szellemében", benne „a könyvkultúra gazdagsága el nem takarta még a faj ősi, mély és meleg színeit".[76] A szóáthallás is arra indít, hogy a fajiságot a nemzeti érzés primér, ösztöni rétegének tekintsük. Ez a réteg szólal meg, pontosabban: ez a réteg is megszólal Ady lírájában, az elméleti előadások, „egyén nemzet" hatásirányát immár megfordítva: „nemzet egyén". Ebben az értelemben korántsem idegenek Babits fajfogalmától a szó Adytól beleértett konnotációi: „a szoros összetartozásnak, az átlagosnál mélyebb egységnek az érzése … A *nép* s *nemzet* szavánál erőteljesebben éreztette ugyanis ez a fogalom a szoros, elszakíthatatlan egybetartozást: a maradéktalan azonosulást: a *nem – lehet – másként*-et; az inkarnációnak volt ez a szava."[77] A biológiai ösztönromantika varázsigéje azonban nem lett száján a szó, mint ahogy Adyén sem. Jelentéstani valőrje később mindinkább megközelítette – különösen a *Mi a magyar?* – gyűjteménybe készült tanulmányban – a Szekfűtől leírt „történelmi népfaj"-ét: Babits mindenesetre már a korainak tekinthető *Magyar irodalom*ban „a nemzeti múlttól nevelt és formált faji karakterről" beszélt. A harmincas évek közepén, új történelmi szorongatottság tudatában, *A magyar jellemről* statikus nemzetkarakterológiájával egyidejűleg, de attól eltérően, több meggyőződéssel és meggyőző erővel idézi föl a hazához tartozás egyéni döntést, választást föltételező példáit.[78]

Az 1920-as kritikai tanulmányban a nemzet éppúgy adottságérték, mint az élet: ennek ténye lesz: „A nemzet pedig nagyon is élet, a legszínesebb és legmelegebb élethullámok közül való."[79] Hozzákapcsolódik azonban két másik állítás: Ady az emberiség és a szabadság költője is. „Földessy nagyon igazul mutatja ki, milyen, nemcsak nem ellentétes, hanem *egy dolog* Adyban az emberség és magyarság, nemzetiség és nemzetköziség."[80] Ady lírájának egyetemességét elsősorban a háború hatásának tulajdonította Babits, s az összemberi megpróbáltatások után külön erkölcsi nyomatékkal emeli ki a nemzetiként méltatott líra ezen tulajdonságait. A nemzethűség azonban nemzeti hatókörén belül sem csupán az adottságnak, a tényértékeknek való elkötelezettség, hanem a változás akarata, dinamikus erő is. szabadság lesz a célja, amiként az életből, mint bölcseleti alapelvből is, szabadság fakad. A közösségre te-

[76] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 521.
[77] Király: *Ady Endre,* I., 637.
[78] Lásd Németh G. Béla: Választás és vérség, in uő: *Létharc és nemzetiség*, Budapest, Magvető, 1976, különösen 216.
[79] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 683.
[80] Uo.

kintő költészet szabadságelve azonban társadalmi, s Babits ezt minden teketória nélkül forradalminak nevezi. Fönntartja, igaz, szabadság és forradalom nemzeti lényegét, ekképp állítva szembe az Ady képviselte radikalizmust a proletárdiktatúra elveivel, melyek – szerinte – tagadják a nemzetet. De szembeállítja az időszerűség nagyobb nyomatékával is, mint erre legtöbb magyarázója rámutatott. Summázó következtetése: „Az ő igazi felfedezését éppoly kevéssé bátoríthatta föl az az irány, amely nem vette figyelembe az Életet, nagy tényével, a nemzeti élettel, mint az a másik, utána következő, mely tagadni szeretné a Szabadságot, a forradalmat."[81] Ez utóbbi kivételével mintegy hangpróbája annak a polémiának, amelyet a nemesi-nemzeti konzervatizmussal folytat a húszas években. 1922-ben Révész Béla Ady-könyvéről írja, hogy a „mai Magyarország" „méltó fiai sokszor próbálták Ady képét a maguk ízléséhez alkalmazva átalakítani, megindítva a hiéna-munkát, mellyel Petőfit is sikerült meghamisítani: hogy aki életében forradalmár volt, halála után hivatalos hazafivá legyen."[82] Ez a *Petőfi koszorúi* hangja. Jogtalan volna, természetesen, Babits világképét, történetfelfogását e tárgyértelmező magyarázatokkal azonosítani. Még az is igaz lehet, hogy az évtizedek végére – úgy *Az írástudók árulásá*val kezdődően – Babits megnyilatkozásai inkább a baloldalt hozták zavarba, mint a konzervatív, immobilista ideológiai köröket.[83] De egyrészt tagadhatatlan, hogy a konjunkturális hatásoknál fontosabb Babits gondolatrendszerének állandó, eszmei lényege, melyhez a harmincas évek közepétől ismét a baloldal érezhette magát közelebb, másrészt nyilvánvaló, hogy a *Tanulmány Adyról* félreérthetetlenül összekapcsolja „haza és haladás" sokféleképpen szembeállított értékeszményeit.

Babits számára azonban folytonosság és megújulás egyaránt hagyománytudatot föltételez. Az „erkölcsi emlékezeten" alapuló egyéni tudatfejlődéstől elválaszthatatlannak tartotta az objektív műveltségi hagyomány, s egyáltalán: az egyetemes múlt idő birtokba vételét. A Társadalomtudományi Társaság ankétján 1912-ben mondott hozzászólásában épp Adyval (s Vörösmartyval) kapcsolatban fogalmazza meg, hogy „a jelen magában nem költői dolog"; s bár mindketten „kifejezetten koruk eszméinek költői", művükből „ki-kicsendülnek a múlt hangjai".[84] A hagyomány később is egyik fogalma maradt Ady-értékelésének.

Kettős értelemben is: egyrészt a szorosabban irodalom-, költészettörténeti hatások befogadására, másrészt a magyar történelem egyes irányzatainak, mozgalmainak vállalását, továbbörökítését tekintve. Babits felrója Földessynek, hogy „a versek pontos megértésére szorítkozik, és nemigen kérdezi a *genezisüket*." Amit különösen hiányol, az a „tudattalan genezis" föltárása, szemben a „tudatos visszacsengések"

[81] Uo., 669.
[82] Gál: *Babits Adyról,* 156.
[83] Lásd Laczkó Miklós: Egy szerep története III. (Németh László és a Nyugat), in uő: *Szerep és mű*, Budapest, Gondolat, 1981, 214.
[84] Gál: *Babits Adyról,* 57.

regisztrálásával: „ami már a költő intencióinak magyarázata, s kommentárszámba megy."[85] Az előbbi, a hiányolt típusból említi a Reviczky-Makai-féle verselés, a Heine-iskola s Arany balladaformájának hatását. A három közül mindenképpen az utolsónak említett a leglényegesebb. Babits túllátott Ady néhány Arany-ellenes vagy az inkább népnemzeti Arany-szobor elleni kifakadásán, melyek annyira felháborították Kosztolányit. Az Ady-revízióra adott válaszában ki is mondja: „Arannyal is úgy harcolt, mint egy óriás a másik óriással, akinek nagyságát jobban tudja, mint azonkori hitvány hódolói."[86] A Földessyvel vitázó megjegyzések után Babits a maga felfogása szerint általánosan is kijelöli a költészetkritika módszerét és feladatát; ebbe „az előzmények, a hatások pontos számbavetése" is beletartozik. Eszménye tehát nem a „statikus", hanem a „genetikus" kritika: s bár az utóbbin a miliőelmélet befolyása is fölismerhető, végképp nem passzív befogadónak, hanem aktív, áthasonító alkotóegységnek tekinti a nagy művészt.

Adyban tehát elsősorban nemzeti hatásokat mutatott ki: nemzeti hatásokat a történelmi hagyomány síkján is. Ady hagyománykötöttségét az akadémikus konzervatizmussal való vitában fejti ki. *A kettészakadt irodalom*ban Berzeviczy vádja ellenében hangsúlyozza, hogy Dózsa kiválasztásával is hagyományt folytat Ady, Petőfiét. Az itt következő sorok pedig nyíltan a kurucos-szabadságharcos-hazafias magyar történelmi tradíció elkötelezettjének írják le Adyt:

> Mennyi „őse" volt neki a magyar korok mélyein keresztül, mennyi Barla diák, Mátyás bolondja, Esze Tamás komája és Bottyán vezér, mennyi Táncsics Mihály és Vajda János. Nem mindig rokonszenves névsor a Ma konzervatív emberének: de nem vonul-e tagadhatatlanul a magyar történelmen keresztül egy kuruc és rebellis hagyomány is? Nem igaz gyermeke-e ez is a magyar temperamentumnak, s kívánhatjuk-e e hagyomány végleges megszakadását? Ady még leglázadóbb forradalmában is ősöket keres, tradíciókba kíván kapaszkodni.[87]

Tagadhatatlan, hogy mindez nem jelent azonosulást Ady „politikájával", mint Babits le is szögezi. Költészete egyik fő témájának fölismerését és védelmét azonban feltétlenül.

Még egy jellemzője van Ady nemzetképének, melyet Babits pozitív hangsúllyal emel ki, mégpedig a kisnépiség tudata. A francia közönség számára írt *Tanulmány a Magyar irodalomról* így fogalmaz: „a magyar szellem örök dicsősége az, hogy mikor egész Európa legfelvilágosultabb szellemei csekély kivétellel a túlzó nacionalizmus és gyűlölködés igéit hirdették, e világháborúba besodort kis nemzet költői,

[85] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 673.
[86] Gál: *Babits Adyról,* 219.
[87] Babits: *Esszék, tanulmányok,* II., 179.

élükön Adyval, egyéni és nemzeti tragikumokat képesek voltak az Emberiség szemszögéből látni, egyéni és nemzeti sorsukon át és túl az Emberiség kálváriáját átélni."[88] S Babits a *Magyar jakobinus dalá*t idézi. A kisnépi tudat, a kisnépi irodalom előtt nem látott különálló feladatot: a nyugat- és kelet-európai irodalmak funkciómegoszlását, melyet a népi mozgalom elvileg is hangoztatott, nem fogadta el. De vallotta, állította, hogy a kisebb népek megpróbáltatásaikon, megaláztatásaikon át, bensőbben tapasztalhatják meg a közös, egyetemes emberi sorsot, mint a prosperáló, triumfáló nemzetek fiai.

A nemzeti meghatározottságon és hagyományhűségen túl Babits hősének régiótudatára is fölfigyel: keletiségére. Sajátos azonban, hogy nem az explicit, tematikus, motivikus Kelet-utalásokat vesz számba, hanem mintegy az egész költészet karakterét, elsősorban szimbolizmusát. Bár a magyar irodalom nagyjairól, főként Kölcseyről és Vörösmartyról már jelezte származástudat és példakereső tájékozódás „nagy tragikumát Nyugat és Kelet közt",[89] Adyban azt az alkotót látja, aki „keleti természetességgel szimbolista", s zárókérdése (költő kérdése) is ez: „Talán nem véletlen az sem, hogy e legtipikusabban szimbolista lelket a mi – keleti – fajtánk adja a világnak?"[90] Kelet tehát ezúttal nem politikai-társadalomtipológiai, de még csak nem is programos-művészi értelemben jelenik meg, hanem alkotáslélektani alaptényként, közelebbről: a költői képzelet egy archaikus válfajaként, mintájaként, némileg a hegeli esztétika művészetrendszertani Kelet-képére emlékeztetve, annak értékbeli inferioritása nélkül.[91]

Az egyéniségnek a nemzet felé fordított arca a vátesz-, a prófétaarc. Kosztolányitól idegen volt minden missziótudat, Babitstól, tudjuk, nem. Kosztolányit búcsúztató, telibe találó párhuzamos lélekrajzában szóba is hozza Adyt, mint nézetkülönbségük alappéldáját. Babits tehát elfogadta idősebb költőtársa prófétai szerepét, váteszi magatartását. Elfogadta, de meghatározott érvénnyel, értelemmel. Az 1920-as kritikai tanulmány a prófétaságot az elrendelt, sorsszerű élet tudatához köti. Ez a tudat az alany egyedülvalóságát tételezi fel, ennek következményeként pedig tragikus „meg nem érettséget". „A prófétaság nem a hirdetett igék igazságában vagy éppen jövendőmondások teljesülésében rejlik, mert ami ezekben lényeges, az kívül esik az »igazság« és »idő« kategóriáin. [A] prófétaság maga az attitűd, a költő kincsesen egyedül állása kortársai között, s hite önmagában, küldetésében, egy valóságos vallásos hit."[92] Hasonló értelmezést adott a váteszi szerepről 1911-ben, Petőfiről szólva, egyébként ugyancsak Földessynek egy írására válaszul. A különbség annyi, hogy Petőfi próféciáit „naiv tisztánlátásból" magyarázza, Adyt azonban

[88] Gál: *Babits Adyról,* 191.
[89] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 217.
[90] Uo., 676, 683.
[91] A keletiség problémaköréhez Király: *Intés az őrzőkhöz,* I., 239–263.
[92] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 678.

1920-ban már legföljebb csak fantáziájának képalkotó természetességében tekinti naivnak, heroikus szerepében egyáltalán nem. A váteszi, prófétai fellépés hitelét, igazolását tehát nem cselekvésbeli alkalmazásában látja; a tanítás, figyelmeztetés, jövendölés, stb. praxisba fordítás *a költői szó megítélése szempontjából* nem érdekli. A próféta igazolása: tulajdon öntudata, kifejezésének erkölcsi pátosza. Mindez nem jelenti, hogy a prófétai beszéd saját moralitásán kívül nem vonatkozik semmire. Babitshoz, sejthetjük, az önkinyilvánító, önkiválasztó, dramatikusan szerepszerű verseknél közelebb állhattak e nemből az általános sorstörvényt, a nemzet és világ rendeltetését egyetemes erkölcsi nézőpontból kijelentő versek. Ezt támogató adalék lehet a Gragger Róbert-féle antológia Ady-válogatására tett megjegyzése, melyben a *Sípja régi babonának* című vers helyett is *Az Idő rostájában*t hiányolja.[93]

Az *Utolsó Ady-könyv*ről szóló ismertetésből világosan kiderül, miben értett egyet Kosztolányival, s miben tért el álláspontja az övétől. Éppúgy óvott a prófétaszerep és a prófétakultusz külsőségeitől, mint *Az írástudatlanok árulásá*nak szerzője, a „próféta szavát", a költői művet azonban romolhatatlan értékként mutatta fel. A háborús évek Adyjának kételyektől gyötört küldetésükkel meghasonlott „mai" prófétái pedig a *Jónás*t író Babitsban is fölidéződhettek. Még akkor is, ha, mint láttuk, a harmincas évek végén Adynak inkább másik arcát igyekezett fénybe vonni.

*

Az Ady-költészet karakterét Babits nemcsak statikus egységében, hanem időbeli fejlődésében is szemlélte, meghatározta. Magas fokon látta megtestesülni Adyban mindenkori alkotóeszményét: a költőt, aki nem elégszik meg azzal, hogy korához és környezetéhez képest új módon vegyen tudomást a világról, hanem saját kialakult szemléletformáit, eszköztárát is megújítja, áthangolja, „az élet szabad mozgását" „a művészet szabad mozgására" váltja.[94] Az Adyban meglátott értéket többször is, hangsúlyozottan, öntisztázó fejlődés végpontjára helyezi. Ilyen időbeli érésfolyamat következményét látja magában a prófétai szerepmagatartásban is. Mint láttuk, zord, magányos, tragikus ez a küldetés Babits szemében, a nagy költő fokról fokra, benső küzdelmek árán értette meg, tette magáévá ezt a sorsszerű szerepet. Három alkalommal is idézi Babits a „pacsirta-álcás sirály" szószerkezetet. 1920-ban már a próféta elhivatottságát érzékelteti vele, s hozzáteszi: „Ady legmélyében zord költő és egyáltalán nem »édes szavú lantos«".[95] Később, franciák számára írt ismertetésében „kemény" és „komplikált" szimbólumrendszer alkotójának emblémájává teszi.[96] Legvilágosabban szemináriumának lejegyzett szövege utal a metaforikus önarckép fejlődési dimenziójára, s emellett poétikai, stilisztikai jelentőségére: „És

[93] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 678.
[94] Uo., 313.
[95] Uo., 677.
[96] Gál: *Babits Adyról,* 190.

amint jobban és jobban öntudatára jut zordságának és idegenségének […] az édes zengzetektől elszakad […] Még verse sem az, mely egyenletes szép zenét adna…"[97] E diszharmonikus öntudatot, mely az élet szenvedélyes szeretetével párosult, a háború gyötrelmes élménye érleli, nagy, tragikus lírává.

A kései Ady költői formáinak átalakulását *Az utolsó hajók*ról írott recenziója ismerteti. A stílusváltást, a strukturális kísérletezést a „hangulat keserűségéhez", „a sivár kétségbeesés érzésének intenzitásához" köti.[98] Miközben a korszak lírájának bizakodó hangsúlyaira is fölfigyel – az írás egyébként szűk, alkalmi keret tömény gondolatanyaggal való megtöltésének mesterpéldája –, Ady tragikumát a maga idején a legmélyebben határozza meg. Két példát kiragadva: Sík Sándor „dekadencia és őserő" konfliktusából, Benedek Marcell – aki egyébként sokban követi Babitsot – a teljesség kereséséből, a Mindent kereső szenvedély kudarcából származtatja tragikumát. Az utolsó évek keserű megrendülését az emberben Babits látja meg legtisztábban.

A kifejezés, a dikció, a formatervezet újdonságai töredékességben, befejezetlenségben, a hatást tekintve pedig egy újfajta homályosságban jelentkeznek. „[E]gyre több a kísérlet, a műhelyforgács, a kidobott vázlat, a homályos elnagyolás, a lankadt, unt fintor."[99] A „nyelvi nyugtalanság" azonban nem kifáradás, hanyatlás jele. Ellenkezőleg: Babits szerint az intenzív indulati töltést eláruló hangpróbák azt jelzik, hogy „a lírai formák elhasználódnak és kiégnek a lélek feszültségének folytonos nagy hőfokában." Utána az elvi általánosítás: „Mennél nagyobb valamely lírikus, annál kevésbé képes folytatni régi formáit". Ellenpélda: „a terméketlen önismétlés kátyújába süllyedt" Wordsworth.[100] E tendencia, a formalisták műszavával: a dezautomatizáció példáiként írja le Ady újfajta, határozatlan, nyitott szerkezeteit. Feltűnő itt már az is, ha egy-egy zártabb balladás vers akad. S milyen sokatmondó, hogy Babits most már nem is beszél szimbólumokról. Érthető, hiszen Ady szimbólumait sohasem tekintette homályosnak, inkább evidenciaértékükre mutatott rá: a homályosság „az értetlen ostobák vádja volt." A kései versek homálya már a jelentés torlódó bonyolultságát képezi le, egyben pedig enigmatikus, hermetikus kifejezéselvre vall. A szimbólum „kijelentéses" ereje (Babits sokszor ismételt szava), következetes építkezése már a múlté. „Mindenesetre ez az utolsó Ady-kötet örökre tanúságos lesz annak számára, aki a lírai *élan* ritmusának törvényszerűségeit, a líra fejlődés természetét és törvényeit kutatja."[101]

*

[97] Uo., 88.

[98] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I., 770.

[99] Király István szerint ez a „belső monológon" zaklatottságon, töredékesen alapuló magyarázata a nyelvi jelenségnek, melyben ő asszociatív, alineáris, menetváltó gondolatiságot lát. *Intés az őrzőkhöz,* II. 525–529.

[100] Babits: *Esszék, tanulmányok,* I.,771

[101] Uo., 773.

Szimbólum, szimbolizmus
(tézisek)

1. Babits elsősorban nem irányzatokban gondolkodott az irodalomról. Adyt szimbolistának mondja, de irányzatfeletti értelemben. A francia szimbolisták sokat hánytorgatott, vitatott hatásáról szinte tudomást sem vesz.

2. „Tévednek, akik azt hiszik, hogy a szimbólum csak valamely gondolat kifejezése: ellenkezőleg, a szimbólum az elsődleges lelki tény, és a gondolat csak gyenge kifejezése a szimbólumnak". *(A férfi Vörösmarty)* A szimbólumnak ettől a prelogikus élménységet állító, lélektanias felfogásától Babits egy megismerésen, igazságérzeten alapuló szimbólum-elvig jut el, éppen Adyról szólva: „A költőt csak az érdekli az életből, ami szimbolikus jelentőségű; nem önmagáért érdekli az élet, hanem azért, ami *jelent*. *(Tanulmány Adyról)* Ezzel az értelmezéssel emeli fölébe végképp Ady életkultuszát a puszta, animális vitalizmusnak. A hangsúlymódosulásnak Babits saját lírájában előzménye is van: Rába György már az induló Babits szimbolizmusának „önálló, megismerő koncepciót" tulajdonít *(Babits Mihály költészete).*

3. „Ő is szimbolikus, mint minden költő; de nem áll meg a metaforánál: nála minden hasonlat allegóriává nyílik szét" – írja legelső Ady-írásában. A retorikai szerkezet szemléleti alapja: Adynak, „mondhatni, saját, külön mitológiája van." Nincs előtte elvont fogalom, – mondja Babits. (Német László az ellenkezőjét állítja majd, szerinte Ady alapvető eljárása az elvonás: „nála az elvonás, mint a filozófusoknál vagy az elmebetegeknél, megelőzi a konkrétot." – *Ady összes versei,* 1930) Mint Horváth János, Babits is észreveszi az Ady-szóképek bővülő, terjeszkedő energiáját; csak Horváth előbb a metafortól, majd az allegóriától különíti el az Ady-féle szimbólumot. A terminusok jelentésköre között aligha lehet éles határvonalakat húzni, legföljebb azon az áron, hogy, miként Horváth, túlságosan racionális hatáselvvel puszta szemléltető eszköznek tekintjük a metaforát, s *csupán* kép és jelentés „pontról pontra haladó megfelelésének" az allegóriát. *(Ady s a legújabb magyar líra)* Valami rokonság s Babits említette saját mitológia, illetve a Horváthtól Adynak tulajdonított „babonateremtő képzelet" között is van: érezhető azonban már ebből is, hogy Horváth sokkal inkább hangsúlyozza Ady ösztöniségét.

4. Fogalmak sorsa: Babits a *Tanulmány* (1920) egyik lábjegyzetében szintén elhatárolja Ady képalkotását az „egyszerű allegóriától", s a szimbólumot folytatott hasonlatnak, egyszersmind önmagán „túlfutó" hasonlatnak nevezi. Földessyvel szemben azért tagadja Ady *misztikusságát*, mert „ott a szimbólum eszköz: a fontos az, amit a szimbólum jelent. Az élet pedig, *csak* szimbólum, minden fényével és pompájával, nem fontos." Ez egyben a kép és fogalom kettősségét, egyirányú jelentés-

viszonyát fenntartó allegória jellemzése is lehetne: s mint ilyen, szimbólum és allegória antinomiájának romantikus kiélezésén alapul. Másutt azonban az allegóriának egy megértőbb felfogását sejteti. A *Csongor és Tünde*ről írja: Allegória ez, de mégsem allegória, mert önkénytelen és félig öntudatlan: de talán ilyen az igazi allegória." *(A férfi Vörösmarty)*

5. Babits nem Ady képeinek *bőségét* méltatja. Érdekes adalék: a külső képzetek özönét, invázióját a fiatal Kosztolányinál dekadenciának nevezi, mert meggátolja a kompozíciót és az elmélyítést. *(Az irodalom karácsonya)* Fontosabb a kép, a trópus *folytatott* jellege; egyébként már Tóth Árpád észrevette, hogy Ady szimbólumai főtémaként vonulnak végig egy-egy versén. *(Ady költészetének viszonya elődeihez és a francia modernekhez)* Ady szimbólumrendszere az életmű egészét tekintve „egységes Világlátomás", az egyéni világlátás „enciklopédikus" teljessége. Ebben tartja Babits Dante rokonának, nem a dogmatikai rendszerességben. Adyban tehát a goethei és dantei típusjegyeket sajátos egyensúlyban látja (ami nem jelent szükségképpen nagyságbeli viszonyítást). Azzal, hogy életművét beteljesítettnek állítja, megkülönbözeti Adyt a torzót alkotó, szalmalángtípusú magyar tehetségektől, akikről a *Magyar irodalom*ban beszél. Éppen ezzel a meggyőződéssel száll vitába Németh László a *San Remo-i napló*ban, Adyt spontán, őserejű géniuszként írva le, akinek „műve kristályok, de ő maga amorf." Impulzív alkatát, hirtelen kitöréseit követő „fekhelynosztalgiáját" a mesebeli Erős Jánoséhoz hasonlítja. „De végül mégis inkább nagy természeti jelenség, mint költő. Dantéhoz hasonlították, s annak pontos ellentéte."

• [Egyetemi dolgozat, kéziratból.]

UTÓSZÓ – KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *ESTI KORNÉL, ESTI KORNÉL KALANDJAI*

„Már túljártam életem felén, amikor egy szeles, tavaszi napon eszembe jutott Esti Kornél." Ezzel a mondattal kezdődik az 1933-ban megjelent novellaciklus, az *Esti Kornél*. A bizonytalan időmegjelölés mélyen szimbolikus, de egyszersmind már elő is készít a gyűjtemény novelláinak meglehetősen szabad időkezelésére. Kosztolányi épp ezt az „első fejezetet" írta meg a legkésőbb; akkor már nyolc éve megformálta a sejtelmes nevű főhős alakját. 1925-ben írta első Esti Kornél-novelláját, s a nyughatatlan költő figurája túlnyúlik még az egységesített, fejezetekre osztott köteten is. Az 1936-ban, halála évében kiadott *Tengerszem* című kötet újabb történeteket foglal magában,

Esti Kornél kalandjai címen. A novellák hőse köré még a műfaji határokon túl is kisugárzó holdudvar rajzolódik: neve alatt elmélkedéseket közöl Kosztolányi, majd egy híressé vált verset, az *Esti Kornél énekét*. Mit is testesít meg az elbeszélő számára ez a sokféle, színjátszó, meghatározhatatlan, sajátos módon mégis egységes figura?

Kosztolányi mögött a mű megkezdésekor, illetőleg kompozícióvá érésekor már igen jelentős novellisztikus teljesítmény áll. Sőt 1926-ra már elkészül négy közepes terjedelmű, de fontosságra nagy, a legnagyobb magyar prózaepikai művek közé tartozó regényével is. Már föltárta vagy inkább élesen felvillantotta az emberi kiszolgáltatottság, a személyes megalázottság, a monomániává fajuló szenvedély viselkedésmódjait. Ez a szó nélkülözhetetlen az Esti Kornél-szövegek értelmezéséhez is: Kosztolányi ugyanis novelláiban – a műfaj régi hagyományaihoz híven – voltaképpen nem lelki folyamatokat ábrázol, nem lélektani vizsgálódásokra vállalkozik, hanem mozdulatok, gesztusok, cselekedetek köré rendezi el a történetet. A társas, a látható viselkedés formáira figyel és tereli az olvasói figyelmet: a viselkedésmódoknak is inkább következményeit, mint eredetét állítja fénybe.

A szövegalakítás, a tudatos szerkesztés olyan egyszerre fölényes és alázatos művészénél, mint Kosztolányi, az emberi helyzetek és jellemek nem a bármilyen (például társadalmi) valósághoz mérve értelmezhetők, hanem a konstrukció, a szerkezet eljárásai felől. Éppen az *Esti Kornél* sürgeti az effajta magyarázatot. Hiszen a főalak önazonossága itt semmiképpen sem élet- vagy lélektani tény: a ciklus tizennyolc fejezetéből, valamint a „kalandok" sorozatából nem képződik semmiféle koherens, egységes tulajdonságokat hordozó karakter; különösen cselekvő értelemben nem. Inkább az ellenkezőjét tapasztaljuk, valamiféle alkati következetlenséget, legalábbis a jellemábrázoló regénytípushoz képest, melyet – nem kevés iróniával – fölidéz a fejezetekre tagolt és barokkos fejezetcímekkel ékeskedő első gyűjtemény. A mű nyitó fejezete félreérthetetlenül az író alakmásaként, alteregójaként mutatja be a hőst, aki maga nem alakító művésze a történeteknek, hanem csupán *elbeszélőjük*, mégpedig a szó szoros értelmében. Ez a másik, kihelyezett, objektivált én a tulajdonképpeni elbeszélő ösztöneit, valóságát, indulatosságát, korlátlan szabadságvágyát testesíti meg – de inkább csak a ciklus első fejezeteiben. Örökös ellenkezése, játékba oltott agresszivitása ugyanis mindinkább átadja a helyét a megértésnek, a figyelemnek, a személyeket és helyzeteket ellentmondásaikban elemző intellektuális készenlétnek. Mogyoróssy Palit groteszk meghurcoltatásán végigkísérve (VIII. fejezet) vagy éppen az előkelőség packázásainak kiszolgáltatottan *(Omelette à Woburn)* Esti Kornél, a kivetített én, az eleinte másodlagos, majd egyre inkább közvetlen elbeszélő, immár nem ártó szellem, hanem az élet értelmezhetetlenségét értelmező művész.

Figurája a keretesség szerkesztőelvét is szolgálja. Akár a hajdani nagy mese- és elbeszélésgyűjtemények történeteit, a két ciklus darabjait is jószerével csak a főhős (aki, mint jeleztük, növekvő arányban elbeszélő is) fűzi össze. Ennek a keretességnek azonban legalább kettős szerepe van. A novellacsokor elején még csak életesemé-

nyek, különös megfigyelések időben lezáratlan egymásutánjára nyílik rá a keret. Erről és erről lesz szó – sugallja a kezdet. Az *Esti Kornél*t azonban olyan novella zárja, amely hangsúlyozottabban metaforikus, szimbolikus jelentésű, mint az összes többi, és befejezésével (a végállomással) a halálra, tehát az életút lezárására utal. És semmi jele annak, hogy Estitől az elsődleges elbeszélő (Kosztolányi Dezső) visszavehetné a szót, hogy Estit túlélné. A keret, a keretesség tehát egzisztenciális utalást is rejt, a végességet tudatosítja, mely Kosztolányi egész valóságképének meghatározó érzelmi és gondolati gócpontja. Éppen ez a határoltság kapcsolja hozzá az *Esti Kornél kalandjai* című lazább ciklust az önállóan megjelentetett gyűjteményhez. A későbbi novellák ugyanis nemegyszer válaszolnak az 1933-as kötet novelláinak; olykor nyíltan *(Vendég),* olykor megint csak szimbolikusan fölidézik az élet végét, a meghalást *(Az utolsó fölolvasás).* Ez az utóbbi novella ugyanúgy egy sorozat végére került, mint a jelképes villamosút leírása. A későbbi novellák tehát nem véletlenszerűen és szórványosan következnek az *Esti Kornél* számozott fejezetei után, hanem motivikus és elbeszéléstechnikai szempontból is szervesen folytatják az első ciklust.

Folytatják, de meddig? Végtére is egyik novellacsoport sem forr össze szerves egésszé, kivált életrajzi értelemben nem. A keret maga is folytonos változásra, elmozdulásra utal; minden novella úgy mutatkozik be, mint egyike nemcsak a megírt, hanem a megírható, a lehetséges novelláknak is. Ezt az állandó elmozdulást, ezt a folytonos nyitottságot dramatizálja Esti fő cselekvése, alaphelyzete, az utazás. A legtöbb novella cselekménye vonaton indul, némelyik elejétől végéig ebben a sajátos területenkívüliségben játszódik le (például a bolgár kalauz históriája). Az utazás ősi keretképző, szerkezetalakító epikai motívumát Kosztolányi ugyancsak az emberi létezés végességének kifejezésére használja fel, hiszen az élet egészén átívelő utazásnak csak egyetlen célpontja, végállomása lehet.

Az utazó mindig sajátos inkognitóban tartózkodik. Esti Kornél idegenségét, kívülállását még hivatása is fokozza: az, hogy író illetve költő. Némelyik elbeszélés tematikusan is feldolgozza ezt a tényt (például a sorsüldözött özvegyről szóló történet, valamint a *Kézirat* című novella). De mindegyikben alapténynek, meghatározó szemléleti nézőpontnak bizonyul Esti esztétikai álláspontja: írói ösztöne és összefüggésekre koncentráló szerkesztő hajlama. Megvesztegethetetlenül igényes az irodalomban és az irodalom nevében, nem utolsósorban azért fordul Elinger ellen, mert ez tehetségtelenül beleártja magát a versírásba. Mégis félreérti a műveket, aki csupán esztétizmust lát bennük. Esti Kornél művész volta igazában csak alkalom arra, hogy a kívülálló felelősségét, morális tartalmát hangsúlyozza. Esti Kornél rálát az egyes, önmagukba zárt személyes életekre, sorshelyzetekre: szemléli őket, mégpedig részvéttel, de ha lehet, nem avatkozik belé az eseményekbe. Úgy véli, hogy a segítés legtöbbször önkényes, erőszakos, kiszámíthatatlan végű cselekedet, és a megértő figyelmet, kíméletet állítja szembe vele: ez az értelme annak a csöppet sem etikátlan választásnak, mellyel az udvariasságot fölébe helyezi a jóságnak (III. fejezet).

Megesik azonban, hogy a szemlélőből cselekvő, a részvétet érzőből résztvevő lesz. Az *Esti Kornél* két nagy ikernovellája éppen a cselekvő részvétről és ennek kudarcáról szól (a XIII. és a XVI. fejezet). Az egyes ember szerencsétlensége csak képe az egyetemes nyomorúságnak, melyet alighogy „megfoltoz egy helyütt, az nyomban ki is szakad más helyütt". Ha valaki egyszer akár az életünket menti is meg, cserébe nem telepedhet rá ugyanerre az életre. Mert mindenki élete egyetlen, pótolhatatlan. A novellák a legszürkébb figurát is összetéveszthetetlen és besorolhatatlan egyediségükben ragadják meg. Az egyediség azonban ellentétek egysége. Az *Esti Kornél* világképe ezért az állítások kétértelműségére, az ellentéteknek pedig egyidejű igazságára épül. Néha közvetlenül is szóhoz jut ez a fölismerés: „Miután mindezt kifejtettem, eszembe jutott, hogy ennek az ellenkezője is épp annyira áll, mint minden dolognak a világon." (IX. fejezet) „A gyöngédség csak egyik rejtett alakja a durvaságnak, a durvaság viszont csak egyik rejtett alakja a gyöngédségnek." (XIII. fejezet) Lehet, hogy az eltűnt Kernel Kálmán a folyó mélységes fenekén fekszik, de az is lehet, hogy egy söntésben épp borjúpörköltet vacsorázik. Miért? Jórészt azért, mert a világ, a valóság Kosztolányi–Esti Kornél szemében nem objektív tény, hanem értelmezhető és értelmezésre szoruló kifejezés. Nincs lényeg és látszat, a kettő egy és ugyanaz.

A világ, az ember, a sors mint kifejezés? Nem csupán az író Esti művészi önkénye játszik így a valósággal. Kosztolányi úgy láttatja alakjait, hogy ezek mindenestül viselkedésükben nyilvánulnak meg: ezt a viselkedést kell minél pontosabban (és persze művészileg kiélezetten) leírni, s akkor nincs is szükség illetéktelenül közvetlen lélekelemzésre. Annál inkább a megnyilvánulások elemzésére. Ez az intellektuális játék Esti fő szenvedélye; de ez a játék súlyos, sorsszerű, kiszámíthatatlan játék. A kommunikáció, a kapcsolatteremtés bravúros magánszámaként kivitelezett beszélgetés a bolgár kalauzzal váratlanul mélységes, fájdalmas titokba, egy ember rejtélyébe torkollik: méghozzá megfejthetetlen titokba. Ez a nevezetes mesterműKosztolányi világlátásának egy másik alapvonását tematizálja: a nyelvnek mint viselkedésnek a tudatosítását. S ahogy a viselkedés mögött nem húzódik meg egy „igazibb" valóság, úgy a nyelv mögött sincs eleve adott vonatkoztatási rendszer. A nyelv viselkedés, cselekvés, modor, *vagyis* maga a lényeg. A nyelv nem csupán eszköze a kommunikációnak, hanem egyáltalán a nyelvben fogható meg két ember kapcsolata. Kövessük csak végig Ürögi Dani és a szerző beszélgetésének roppantul szellemes fordulatait (XVII. fejezet).

Nyelvnek és világérzékelésnek ez az azonosítása is magyarázza és erősíti, hogy Esti Kornél legfőbb cselekvésfajtája, elbeszélő módszerének lényege: az értelmezés. Nem egy novella le is mond a folyamatszerű történetmondásról, és inkább egy-egy különösre stilizált, mégis mindennapi és az evidencia erejével ható helyzet, állapot, összefüggés változatait fejti ki, lehetőségeit értelmezi. Milyen lenne a teljes, föltétlen becsületesség (IV. fejezet)? Mit fejezhet ki a konferencia elnökének makacs alvása

(XII. fejezet)? Mire gondolhatunk, ha valaki eltűnik *(Kernel Kálmán eltűnése)*? Hogyan képzelhető el és mikor valósul meg a boldogság *(Boldogság)*? A tévedhetetlenül világos nyelvezetű, kristálytiszta stílusú Kosztolányi nagyon is megújítja a realista elbeszélés eszköztárát, és gondolkodóba, sőt zavarba ejti olvasóját azzal, hogy történeteit legtöbbször az általános igazságot példázó egyedi esetként, *exemplum*ként bontja ki, mint egyes antik és középkori szerzők tették, de az általánosságot önmagában tagadja, csak éppen ezekben az egyedi megvalósulásokban, értelmezésként véli megragadhatónak.

Az emberi magatartások, konfliktusok tehát csak értelmezési kísérleteknek nyílnak meg, a lehetséges epikus történetek is (csupán) értelmezések, melyek mellett (mögött?) újabb interpretációk rejlenek. Hogy Mogyoróssy Pali profán szenvedéstörténetének mi a tulajdonképpeni oka, vagyis mitől őrül meg, hogy a bolgár kalauz zokogásának mi köze a kabátgombhoz és a kutyafényképhez, hogy a hóeséstől miért lesz boldog Esti Kornél; ezek a kimondhatatlan, földeríthetetlen történetek felsejlenek ugyan minden elbeszélt történet mögött, de nem allegorikusan, talán még csak nem is szimbolikusan: kimondhatatlan evidenciaként húzódnak meg a történetben, mint a lét maga minden egyedi létezésfolyamatban, tőle elválaszthatatlanul. Kimondhatatlanok, megfogalmazhatatlanok, és ha kiderülne a bolgár kalauz titka, kibomlana „valódi" története, akkor épp az itt előadott történet foszlana szét, amely csak a szakadatlan értelmezés és az egymásra figyelés folyamata lehet.

A kortársak nagy elismeréssel, mégis igen szűkös szempontok szerint fogadták be az *Esti Kornél*t. Schöpflin Aladár az „örök anarchia szellemét" látja a képzelt elbeszélőben, ironikus magatartásában Kosztolányi szkepszisére ismert, Babits az írásművészetét csodálta, mely a kisszerű, jelentéktelen, felszínes témákat csillogó fénnyel szikráztatja föl. Egyikük sem ébredt, nem is ébredhetett rá e novellák merész szemléleti horizontváltására, sajátos erkölcsiségére, narrációs újításaira. Nem ébredhettek rá, mert ezek a sajátosságok csak a későbbi irodalmi fejlődés ismeretében tárultak föl igazán. Nemcsak Ottlik Géza, hanem a hetvenes-nyolcvanas években induló új magyar prózaírók is sokat tanultak az epikus Kosztolányitól, a legtöbbet talán éppen az Esti Kornél-novellákból.

*

Kiadásunk a novellák Réz Pál által sajtó alá rendezett szövegközlését követi (1957); néhány központozási és egyéb nyomdahibát javítottunk. Könyvünk önálló kötetben először helyezi egymás mellé az *Esti Kornél*t és az *Esti Kornél kalandjai*t.

- Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél. Esti Kornél kalandjai,* A Magyar Próza Klasszikusai 23., szerk. Kerényi Ferenc, Budapest, Unikornis, 1995, 271–275.

UTÓSZÓ – *A NYUGAT ELSŐ NEMZEDÉKE*

Kötetünk a *Nyugat* első nemzedékének öt költőjét ismerteti meg az olvasóval. Válogatást nyújtunk át Kaffka Margit, Gellért Oszkár, Somlyó Zoltán, Nagy Zoltán és Karinthy Frigyes verseiből. Életművük nagyobb részével mutathatjuk be azokat a szerzőket, akik kevesebb lírai életművet hagytak hátra, mint a termékenyebbeket; Karinthyt bőkezűbben, mint Somlyó Zoltánt. Reméljük azonban, hogy mindegyiküktől sikerült kiválogatni a jellegzetes vagy valamilyen okból nevezetes darabokat, és még ezeknél is többet: talán pályájuk egész ívét, teljesítményük kisebb-nagyobb ingadozásait is érzékeltetni tudtuk. Azonkívül, hogy mind az öt költőnk részt vett a maga eszközeivel a magyar lírai köznyelvnek e század elején kezdődő megújításában, nem sok rokon vonást találhatunk közöttük. Kettejük – Kaffka és Karinthy – nem is a költészet számára alkotta legmaradandóbb műveit. Ezért célszerű lesz születésük időrendjében haladva, külön-külön vázolni kötészetüket.

Kaffka Margit 1880. június 10-én született Nagykárolyban, és 1918. december 1-jén halt meg Budapesten spanyolnáthában. Epikai alkotásai jóval ismertebbek verseinél *Színek és évek*, valamint jó néhány novellája a *Nyugat* első nemzedékének legjelentősebb elbeszélői közé emelik. A szecessziós, impresszionista beszédmód előremutató szemléleti, regénypoétikai eljárásokhoz kapcsolódik írásaiban, s egyáltalán nem tompítja a társadalmi típuslátás és az egyéni jellemzés élességét. Mindamellett Kaffka Margit mindvégig hű maradt a versíráshoz, mellyel elindult az irodalmi pályán. 1903-ban jelent meg első kötete, s ezt életében még négy önálló gyűjtemény követte. Kezdetben a *Magyar Géniusz*nak, az Osváth Ernő és Gellért Oszkár szerkesztésében megjelenő folyóiratnak legtöbbet közölt, kiemelt költője volt. Innen egyenesen vezetett útja a *Nyugat*hoz. A tízes években még ismerték és elismerték költészetét: később alig foglalkoztak vele, számottevő hatása nem volt. Csak két-három verse tapadt meg a közönség – főképp a kevéssé literátus közönség – fülében, mindenekelőtt a *Petike jár*. Miként prózai életművének, úgy lírájának is Radnóti Miklós szentelt kivételes figyelmet: ő is adta ki először „összes verseit".

Eleinte még nem nevezhető túlságosan eredetinek Kaffka költészete. A századvégből örökölt epedő hangulatlírába beleszólnak a már jócskán elavult népnemzeti stílus hangzatai is. Üdén, váratlanul csendülnek föl viszont az újjávarázsolt, lélektanilag izgalmasan árnyalt népies románcok, balladák. Mint az elbeszélő művekben, természetesen ma is jelen van és jogot kér a női lelkiállapotok, élethelyzetek benső, elfogulatlanabb rajza. Végigvonul majd ezen a költészeten a mindennapi helyzetek, a megszokott kis tények, élmények lírai, félig-meddig szimbolizáló megjelenítése: az anyaság, a szerelem, sőt a házi teendők és a család-

fenntartás gondjai az élet egyetemes titkaira utalnak az érzékeny lírai beszélő szólamában. Mégsem csupán naplószerű verseket ír Kaffka: számos bibliai ihletésű verse, zsoltáros megszólalásai eltávolítják az én értelmezését, transzponálják vallomásait. Ódon szavakkal dúsított versnyelve ilyenkor óhatatlanul Ady hatására ébreszti rá az olvasót.

1910 táján jól ki vehetően emelkedni kezd az írónő lírája. Ekkor alakul ki az a kötetlen, hosszú sorokon át indázó, a strófikus tagolást szinte fölismerhetetlenné tevő, „záporos folytonos" beszéd, amely szembeötlően közel kerül immár a szabadvershez. Az előadásmód szaggatott, a szórend fellazul, a folytonos versmeneteit sűrű zárójeles közbevetések törik meg. Impresszionista stílus ez, természetesen, de nem csupán külső tárgyak benyomását festi, hanem a belső tudatfolyam foltjait, áradását és megtorpanásait is. „Litániaszerű" versbeszéde alkalmas lesz a féltő házastársi szeretet vallomásaira is, melyeket a háború rémképei kényszerítenek ki a lélekből.

Ha Kaffka költészetében mégis csak kevés fölfedeznivalót találunk, annak oka alighanem a versek szerkezetének gondatlanságában, kidolgozatlanságában keresendő, és abban, hogy gazdag élményeit csak ritkán képes a kifejezés erejével egyéníteni, a hangulatrajzot költői (és szemléleti) fölismeréssé avatni.

Somlyó Zoltán 1882. június 22-én született Alsódomborún, és 1937. január 7-én halt meg Budapesten. Szülőfaluja a Dráva partján feküdt Horvátország határán: a költő a sehová sem tartozás élményét vitte magával gyermekkorából. Szinte egész életében nélkülözött, szegénysége irodalmi körökben, barátai előtt is ismeretes volt. Legbensőbb barátja, Kosztolányi novelláiba is beleszőtte alakját, a nyomorgó költő portréját. Csak magára támaszkodhatott, írásból, mindenekelőtt újságírásból tartotta fenn magát. Hírlapoknak dolgozott Fiumében, Nagyváradon, Szegeden, Pécsett, Szabadkán, majd Budapesten. Vágyva vágyott a *Nyugat* szűkebb körébe, tehetségét nagyra tartó barátokat is talált az elismeri nyugatosok között (Kosztolányin kívül még Karinthyt, Füst Milánt is barátjának mondhatta), a folyóirat mégis csak ritkán közölte verseit. Életműve igen tarka képet mutat; sokat írt, mert a verssel szerzett jövedelemre is szüksége volt, de főképp persze azért, mert lételeme volt a költészet, a mindennapi versírás, áradó önkifejező ösztönének, hajlamának természetes eszköze. Köteteiben röpke helyzetdal, sanzonszerű városi életkép, himnikus szerelmi költemény, rövidre fogott önbemutatás, lírai önéletrajz, sőt verses regény is található. Mindenestül énköltészet, vallomáslíra az övé, középpontjában a késő romantikából és a francia szimbolistáktól átvett szereppel, az „átkozott költő" önmeghatározásával. A jellegzetes Somlyó Zoltán-i vers részint a beszélő esendőségét, kiszolgáltatottságát, méltatlan hányódását, tiszta gyermekidejéhez való hűtlenségét panaszolja, részint az erotikus, sőt a még szókimondóbb szexuális szenvedély képeit bontja ki, részletezi. A női testért rajongó, a férfivágyat hol kese-

rűen panaszló, hol büszkén megéneklő, nemegyszer balladisztikusra formált versekben az érzékiség nem példázata, nem is ellenpontja semminek, erkölcsi minősítés sem igen kapcsolódik hozzá; intellektuális folyamatot, tisztázást sem kísér, mint mondjuk Gellért Oszkár néhány versében. A legfőbb életértékké, test és lélek ünnepévé magasztosul, azaz legtöbbször inkább a beteljesedés hiányával a magány, a tanácstalanság, a létbeli és társadalmi kivetettség okozójává és tükrévé válik.

Somlyó a nagyváros költője, gyermekkorának falusi, természetközeli élményei azonban bőséges látványanyagot kínálnak szecessziós ízű, részletező, nemritkán groteszkül ható metaforáinak. A *Nyugat* első nemzedéke előtt járó némely századvégi költőhöz, valamint nemzedéktársaihoz (Kosztolányi, Tóth Árpád, Nagy Zoltán) hasonlóan az ő verseinek is albérleti szobák, függőfolyosók, kapualjak, mozitermek, utcasarkok a természetes díszletei. Ezeken a színtereken zajlanak le azok a mindennapi drámák, amelyek a versek „elátkozott" hősét, a bohémságba futó, majd attól is menekülő költőt szóra bírják. Ez a szó, ez a beszéd azonban igen egyenetlen. Somlyó Zoltán tollát a véletlen, a pillanatnyi ötlet vezeti, a vers ritkán teljesedik ki gondos konstrukcióvá, leggyakrabban hangulati lejegyzésekre, impresszionisztikus hasonlatokra, öncélú metaforákra esik szét. Ritmikája nem túlságosan változatos, nem is kidolgozott; annál különösebb, mennyire ügyel a rímek tisztaságára: számtalanszor a rím irányítja a szóválasztást, a költői témaszövést is. Bár korában inkább fűtött érzékiségével hatott, ma alighanem néhány rezignált önbemutató, önmeghatározó, életösszegző verse szerez zavartalan esztétikai élményt, kiváltképp utolsó éveiből.

Gellért Oszkár 1882. szeptember 10-én született Budapesten, és 1967. december 16-án halt meg ugyanitt. Jogi tanulmányokat folytatott, majd Osvát Ernőhöz csatlakozott, és vele együtt szerkesztette a *Magyar Géniusz*t, a *Nyugat* egyik elődjét. A *Nyugat*nak a kezdetektől szerkesztője, életművének legértékesebb évtizedei ezzel a folyóirattal fonódtak össze. Gellért kitartóan és áldozatkészen szervezte a *Nyugat* körüli irodalmi életet, szinte valamennyi szerkesztőjével, belső munkatársával és állandó szerzőjével szoros, esetenként baráti kapcsolatban állott. A *Nyugat*hoz fűződő emlékeit öregkorában kétkötetes memoárban írta meg *(Egy író élete)* 1948 után lelkesen, túl lelkesen is az új rendszer hívévé szegődött. Időskori lírája már nem sok művészi meglepetéssel szolgált.

Körülbelül Adyval és Babitscsal egy időben lépett föl, valamelyest még meg is előzte őket. Már korai versei is eltérnek mind az epigonizmusba süllyedő népnemzeti stílus, mind az újító irányzatok, a szecesszió, az impresszionizmus, majd az avantgárd lírai gyakorlatától. Költészete száraz, tényközlő és erősen gondolati hangot üt meg, a vizsgálódás, az értelmezés szenvedélye hatja át. Hangnemétől idegenek a nyelv zenei hatáselemei, érzéki zsongása. Pátosza, valamint szimbólumképzése is visszafogott, az értelem, a tudatos önellenőrzés hatalma alatt áll. Mégsem

hidegek, objektívek ezek a puritánul megszólaló versek: Gellért éppen az érzékiség, a testi szenvedély megjelenítésével döbbentette meg néhány kortársát, az ember és ember között lehetséges viszonylatok végső érzelmi, indulati rejtélyeit vetette föl verseiben, lemerészkedve a tudattalan, a palástolt vagy elfojtott tartalmak rétegeibe is. Az erotikus szenvedély külső-belső konfliktusaival párhuzamosan jelenik meg lírájában egy, az ő korában immár szokatlan témakör, a család, a családi élet, egymásrautaltság világa.

Betörtek verseibe az első világháború gyötrelmes képei is, majd az 1918–19-es forradalmakban vállalt szerepe miatt egy darabig fenyegetettségben élt. Az 1920-as évek elején új korszaka kezdődik, ez mintegy másfél évtizedig tart. Elismertsége ezekben az években a legnagyobb, Babits, Móricz, Kosztolányi tisztelő rokonszenve mellé költészete kivívja az úgynevezett második nemzedék, Szabó Lőrinc, Németh László, Gyergyai Albert vagy éppen Kassák nagyrabecsülését is. A fiatalabbak tárgyszerűségéért, intellektuális elemző, boncoló hajlamáért kedvelik líráját. Gellértről szóló értelmezéseikben felvázolják jellegzetességeit: a láttató képek helyett a szikárabb gondolati folyamatok dramatizálását, jelenetezések a versmenet kényelmes, ráérős tempójában is érezhető tömörséget, a gondolatritmus, a párhuzamosság, az ismétlődő fordulatok hangsúlyos jelenlétét; azt, hogy Gellért versei sokszor egyetlen hasonlat kifejtései. Korábbi tárgykörei mellett észrevették új motívumait, kivált az öregedés okozta szorongás megjelenését. Gellért a húszas-harmincas években ért pályája delelőjére: az újabb világháború előtt és alatt jóval kevesebbet írt, majd 1945 után telezsúfolta verseit politikai aktualitással. (Válogatásunk nem is merít ebből a hanyatló korszakból.)

Gellért elismertsége nem volt jogtalan. Költészete, melynek bölcseleti igényességére Babits és Móricz is rámutatott, igen eredeti, vitathatatlanul autonóm teljesítmény: a *Nyugat* ízlésének és poétikai eredményeinek valóságos költői összefoglalása. Az igazán nagyokhoz mégsem mérhető. Nemcsak azért nem, mert alkotói fegyelme időnként bántóan meglazult – például legjobb korszakában is túlságosan sok alkalmi verset írt –, hanem azért sem, mert regisztere, előadásmódja, tematikája meglehetősen szűkös, illetőleg mérteken felül kifejtő, kibeszélő, mert a föltett kérdések túl egyértelműek, és a válaszok (konklúziók) túlságosan kimondatnak. Hatásával azonban mindenképp számolni kell, s jó pár verse ma is élményt szerezhet az olvasónak.

Nagy Zoltán Érmihályfalván született 1884. május 15-én, és Budapesten halt meg 1945. július 4-én. (A szelíd bánat költőjét, miután sikerült átvészelnie az üldözöttség éveit, egy nyilas suhanc lőtte agyon lakásán.)

Debrecenben tanult, jogakadémiára járt, majd ügyvéd lett: ezt a foglalkozást űzte élete végéig. Már a reáliskolában megismerkedett Tóth Árpáddal, és ezzel elkezdődött egy olyan barátság, amely Nagy Zoltán fogadtatására, utóéletére is kihatott:

költészete ugyanis annyira rokon ihletű és tónusú nevesebb pályatársáéval, hogy minduntalan – és elkerülhetetlenül – hozzá is kapcsolták Tóth Árpádéhoz. Első kötete, a *Hónapos szobákból* 1907-ben jelent meg: a címben jelzett kallódás, létbizonytalanság mellett fő indító élménye a költő egyévi párizsi tartózkodása. Már ekkor megcsendíti azt a bánatos, sóvárgó, eszménykereséssel és lemondással teli hangot, amely úgyszólván egész – nem nagyon terjedelmes – életművét áthatja. Panaszszava lassú léptű sorokban árad szét: általában egy vezető képből, központi motívumból bomlik ki a vers, lírai epizódokban különítve el a fő téma és a hozzákapcsolódó közérzet egyes hatásait, aspektusait. Eközben a költő kedvvel dolgozza ki, részletezi a fölmerülő járulékos képeket, olykor a versegész gondolat- és érzésmenetének rovására. Az 1913-as *Csend! Aranymadár!* című kötet megerősíti a korai versek statikusságát, de érettebb költői alakzatokat nyújt. Nagy Zoltán nem csiszolta a végsőkig formáit, rímeit, mint Tóth Árpád, de azért az ő költészete is különleges ritmikai iskolázottságot árul el. Visszahúzódott a közélet nyilvánosságától, 1911-től 1921-ig Debrecenben élt, majd ismét Budapesten gyakorolta ügyvédi munkáját. A *Nyugat* belső köréhez tartozott: tiszta poézisát megbecsülték a nyugatosok, Babits például értő szeretettel írt róla. *Elégiák* (1924) című kötetéből már zordonabb, ércesebb hang hallatszik, a Nagy Zoltán-i panasz is mind több nagy erejű és intenzív kisugárzású egyetemes jelképbe és versformába öltözik. A harmincas évek vége felé pedig már a történelmi sors árnyéka is rávetül költészetére, hogy azután a veszélyeztetettség évében, 1944-ben, a pályán eladdig szinte előzmény nélküli puritánsággal, eréllyel szólaltassa meg zaklatott kérdésekben az áldozat tanácstalan, tehetetlen kétségbeesését. 1924 és 1944 között írt költeményei a posztumusz *Álmomban zene* című kötetben jelentek meg, majd a teljes lírai életmű az *Ének a magasban* című gyűjteményben (1962).

Karinthy Frigyes 1887. június 25-én született Budapesten, és 1938. augusztus 29-én, Siófokon halt meg. Tudvalevő, milyen sok műfajban próbálta ki erőit, és mennyire a saját képére formálta mindegyiket. Nemzedéktársai is őt tartották a legeredetibbnek maguk közül. Lírája egészen különleges helyet foglal el saját életművében és a korszak költői törekvései között egyaránt. Kétségtelen, hogy inkább epizodikus előfordulású melléktermék a pályának, mondjuk a novellák, regények, humoreszkek, paródiák mellett. Csakhogy e melléktermék adta Karinthy leghíresebb mondatait (Nem mondhatom el senkinek, / Elmondom hát mindenkinek), legmélyebbre ható önvallomásait, számvetéseit *(Számadás a tálentomról).* Ritka jelenség az is, hogy költői alkotótevékenysége két jól meghatározható időszakra szorítkozik: indulásának éveire (az *Így írtok ti* megjelenéséig, illetve sikeréig) és a húszas évek végétől haláláig tartó évtizedre. Az első periódust a *Nem mondhatom el senkinek* (1930), a másodikat a posztumusz *Üzenet a palackban* (1938) című kötet foglalta össze.

Viszonylag kis terjedelmű lírai életműve mégis jelentékeny. Először is a versfajták és -alakzatok változatosságával lep meg: vannak szűkszavúra formált, szoros strófaszerkezetű, aforisztikus tömörségű darabjai *(Struggle for life)* és nagylélegzetű, lazább menetű, tagolatlanul tovahaladó monológjai (ez a típus van többségben). Ezenkívül vajmi nehéz volna Karinthy verseit besorolni egy stílusirányzat címkéje alá. Költeményei többszólamúak, az érzelmek áradását szigorú, olykor kaján reflexió ellenpontozza bennük, bővelkednek nyílt és rejtett idézetekben. Nem spontán lírai kiáradások, nem is így ajánlatos olvasni őket. Karinthy éppúgy távol tartja magát az énköltészettől, mint Babits vagy mint a szemléletileg hozzá hasonlóbb Füst Milán. (Az egyik legkülönösebb Karinthy-vers, a *Nyájas anyó a lepénnyel* épp Füst-paródiának indul, Füst-motívumokból építkezik, de egészében tökéletesen Karinthyra vall.) A tízes évek elején (például a *Nihil* című „recitativban") meghökkentően új utakra tért a személyes élmények egységének, sőt elmondhatóságának megkérdőjelezésével. Groteszk, parodisztikus elemeket is hordozó versformálásának alig akad párja az egykorú magyar költészetben. Második lírai korszakára a számvető, élet- és életműösszegző versek lesznek a legjellemzőbbek. Az ész és észszerűség elszánt keresése, valamint maró öngúny és fájó kételkedés: ezek az ellentétesnek tetsző motívumok fonódnak össze ilynemű verseiben, csakúgy, mint más műfajú írásaiban. Vissza-visszatérő témája, helyzete, kérdése az egyéni élet értelmére, egyediségére és alkotó, változtató erejére, produktivitására vonatkozik: „így találtam ezt a világot mikor idehozták s most ha úgy érzed / Hogy úgy hagyom itt ahogy találtam semmi se változott ám te ítélj". Olykor igen líraiatlannak tetsző, a nyugatos hagyománytól elütő versei bizonyos vonásaikban mintha mai költői törekvéseket előlegeznének.

Kiadásunkba fölvettük Karinthy versfordításait, melyeknek száma igen csekély. Mindegyik jellemző azonban ízlésére, a *Lazarus* pedig, Heine darabja, a végső hetyke, mégis szorongó kérdéssel, szinte Karinthy sajátjának hat.

*

Válogatásunkhoz a következő gyűjteményeket használtuk föl: Kaffka Margit *Válogatott művei* (Szépirodalmi, 1974), Somlyó Zoltán: *Jajgató Felicián* (Szépirodalmi, 1982), Gellért Oszkár: *Emlék, szerelem* (Magvető. 1957), Nagy Zoltán: *Ének a magasban* (Magvető, 1962), Karinthy Frigyes: *Nem mondhatom el senkinek* (Szépirodalmi, 1982, 2. kiadás)

- *A Nyugat első nemzedéke. Válogatás,* szerk. Lator László, A magyar költészet kincsestára 39, Budapest, Unikornis, 1996.

UTÓSZÓ – *FÜST MILÁN ÖSSZES VERSEI*

Füst Milán költészetének összetéveszthetetlen egyediségére korán fölfigyeltek a *Nyugat* költői, kritikusai. Legelőbb is azok a pályatársak, akik vele együtt az első nemzedékhez tartoztak, s akikkel sírig tartó barátságot kötött: Kosztolányi és Karinthy. Fogadtatásának egész története arról a némelykor tanácstalan csodálatról tanúskodik, amellyel egy besorolhatatlan életműben tájékozódhat szépíró-pályatárs, esztéta, kritikus és irodalomtörténész.

Aligha akad a magyar költészetnek még egy jelentős alkotója, akinek művét oly kevéssé határozták volna meg életrajzi események, mint az övét. Nem véletlenül utasította el több ízben, hogy „megtagadott életrajz"-áról számot adjon, és beszélt sokkal szívesebben „munkarajz"-ról helyette. Budapesten született, 1888. július 17-én, itt is halt meg, 1967. július 26-án. Irodalmon kívüli életéről voltaképp csak annyit érdemes itt följegyezni, hogy apját korán elvesztette, egészen ifjúkoráig keserves nélkülözésben élt anyjával; jogot és közgazdaságot tanult az egyetemen, 1912-ben végzett, majd felsőkereskedelmi iskolákban tanított, 1921-ben nyugdíjaztatta magát. Ettől fogva az írásnak élt. 1947-ben visszatért a katedrára, ezúttal az egyelem bölcsészkarán tartott különlegesen nagy hatású esztétikai előadásokat.

Amennyire eseménytelennek látszik azonban külső életrajza – nem volt azért egészen eseménytelen: sokat utazott, az utóbbi időben pedig egy rejtett, takargatott, szenvedélyes szerelmi kapcsolatára is fény derült –, annyira sűrű, szüntelenül munkálkodó, az értelmező gondolkodásban valósággal mértéktelen volt belső élete. Nem elégedett meg a költészettel, de még a szépírás értelmében vett irodalommal sem: gondolkodónak tekintette magát, s az is volt, ha e címet nemcsak a rendszeralkotó és szakszerű filozófusoknak tartjuk fenn. Örökös szellemi – és morális, ítélkező – készenlétének legfőbb dokumentuma a csak töredékesen fennmaradt, de évtizedeken át vezetett *Napló*, melyet talán még az elfogadott szépirodalmi műfajokban kifejtett munkásságánál is inkább a magáénak érzett.

Pedig ez a munkásság megragadóan sokrétű. Versein kívül úttörő jelentőségű drámákat írt (a *Boldogtalanok*on és a *Negyedik Henrik király*on kívül újabban mind több figyelem fordul életében könyv alakban ki nem adott darabjai felé), erőteljes, feszült elbeszélések (például az *Advent*) szerzője, s nagyregénye, *A feleségem története* elismerten remekmű: a hatvanas években Nobel-díjra is jelölték. Kiváló tanulmányok kerültek ki a keze alól, s esztétikai nézeteit is összefoglalta a sokatmondó című *Látomás és indulat a művészetben* lapjain. Versfordításokat is készített, s lefordította a számára oly kedves Shakespeare *Lear király*át. Életművének fejlődéstörténete így is meghökkentően hézagos, szakadékos: a versírást a *Változtatnod nem lehet* című első kötete (1914) után majdhogynem abbahagyta, következő jelentékenyebb mennyiségű új anya-

got tartalmazó gyűjteménye, a *Válogatott versek* épp húsz évvel később jelent meg. Egyébként is csekély számú darabból épül föl lírai életműve, noha tudatának, eszméletének és érzésvilágának tartalmait a legtökéletesebben a költészet közegén át szólaltatta meg.

Tudat, eszmélkedés, érzelem: ezek a csupán megközelítő érvényű fogalmak szorosan összefonódnak Füst Milán verseiben, méghozzá a kezdet kezdetétől. Már a *Nyugat* első évfolyamában jelen volt, s az ugyanitt 1910-ben közzétett *Objektív kórus* című ciklusa már címében is megjelöli elsőrendű költői módszerét. Megjelöli, sőt megjövendöli: hisz ennek a lírának egyik legtöbbet emlegetett vonása épp kivételes egysége, következetessége, állandósága, mintegy az alkotásban is teljesítvén a „változtatnod nem lehet" *(Gyertyafénynél)* sorstörvényét. Az „objektivitás" lett a Füst Milán-i versmodell értelmezésének is egyik kulcsszava: ez szintén a kezdetekig nyúlik vissza, mivel Karinthy már 1911-ben az „objektív szomorúság" közlésmódjaként határozta meg barátjának líráját. Ez idő tájt a költők Európa-szerte a személyesség, az egyéni élmény meghaladására törekedtek. A tárgyias líra, a szerepjátszó költészet különböző válfajai ekkoriban kaptak erőre a magyar irodalomban is. Babits korai köteteinek személytelen, „álarcos" közlésmódjai mellett Füst Milán lépett leghatározottabban a tárgyias beszéd útjára.

Mit is jelent az utóbbi tárgyiassága? Mindenekelőtt azt, hogy a költő eleve alakmást, helyettesítő szerepet választ magának, aki és amely mintegy kitágítja, fölhangosítja, egyetemessé teszi a pusztán egyedi élményt, személyes világtapasztalatot. „Álarc alól" szól a beszélő: *persona*ját (drámai szószólóját, versbeli képviselőjét) hol megnevezi (például *Egy bánatos kísértet panasza, Mózes számadása*), hol a választott műfajjal, hangnemmel érzékelteti (a két *Zsoltár*ban, *A Mississippi*ben), de még a személyesség bélyegét hordozó költeményekben is megalkotja, ha másként nem, legalább az ódon zengésű, választékos és köznapias kifejezéseket bátran vegyítő nyelv vagy a művelődéstörténet nagy szerepeinek (például a prófétának) hangsúlyos és látványos részletekben is bővelkedő megidézése révén *(Önarckép, Öregség).* Áthatóan személyes hangot hallunk Füst Milán egységes tónusú verseiben, csakhogy ez a hang messzebbről és magasabbról szól, mint ha csupán saját maga nevében beszélne, s csupán egy-egy elszigetelt élményének adna hangot.

Minden Füst Milán-vers egyetemes világlátomást közvetít. Rába György szerint lírája „objektív költészet, amennyiben az énen túli törvényeket fürkészi, és költői kijelentései nem vallomások, hanem tanítások". Már korai *Zsoltár*a is így kérdez, merész, olykor groteszk hatású stíluskeverékek és patetikus panaszszavak után: „Mért kell hát érintkeznem, mért kell élnem…?" Kérdései – a félreismerhetetlen *méltatlankodó* Füst Milán-i kérdések – mindig az élet, a létezés végső értelmére, kínnak és örömnek az egyetemesség folyamataiban elfoglalt helyére, jelentőségére vonatkoznak. Állítja az egyéni élet esetlegességét, de elfogadni nem hajlandó, „elrendeződésére" vágyik minden indulatával:

Mire rám mutatnál: nem vagyok.
Akár a csillag, mely lefut a tétovák előtt: olyan volt életem.
Oly hamari volt csakugyan, oly gyors és hebehurgya ez a lét…
Bizony én el se tudom hinni, hogy e kuszaság,
E hegyén-hátán bennem tornyosuló összevisszaság most nyugalomra tér.
S elrendeződik-e? felelj rá, hogyha tudsz.
(Este van)

Indulat, mondtuk, s ezzel a szóval e lírai hanghordozás lényegére utaltunk, mely a gondolati tisztázásnak, az erkölcsi ítélkezésnek, a „tanításainak" nem pusztán felhangja, kísérete, hanem fő mozgatója. Mint Rónay György is rámutatott, Füst alkotásmódja indulati fogantatású, még bölcseleti alapszólamú verseinek sem annyira gondolat-, mint inkább indulatmenetük van. Nagyformátumú drámai és regényhősei is (Henrik király, Störr kapitány) az indulat, a sokszor önveszejtő szenvedély megszállottjai. Költészetének, egész művészetének egyik legsajátosabb értéke éppen az elementáris, nemritkán a heves ösztönélet földlökéseiből felfakadó indulatiság és az ugyanígy kényszeres stilizálás, eltávolítás, „alakoskodás" kettős, feszült jelenléte, együttműködése.

Irodalomtörténet-írásunk mindenkor szívesen hangsúlyozta ennek az életműnek változatlanságát az időben. Néhány újabb tanulmány azonban fölfedte, hogy a húszas évektől fogva Füst lírája megválik még a korábban szórványosan meglévő és ható személyes mozzanatoktól is, és végképp arra az ellentétre összpontosít, amely kiemelkedő verseinek lényegévé válik: a világot, a létezést csakis az abszolútum igényével lehet és szabad szemlélni, de a véges időbe zárt emberi létezés (és tudat), noha átvállalná az abszolútum, az erkölcsi törvény és az öröklét nézőpontját, maga mégsem szabadulhat ki a részlegességből, a töredékességből; mint egyik remekében, a *Levél a rémületről* drámai monológjában zaklatott és megválaszolhatatlan kérdéseket sorolva, a rádöbbenés hangján fejti ki:

– Hát ily nagy itt a félelem?
… Hát ebből áll? – Hogy még egy napot csensz magadnak ember.
Még egy csókot, kortyot, csillagtüzeket? És elmenekülsz véle, mint a tolvajok?
Szabályosabbnak hittem ezt a létet eddig. – Ma már megvetem.

A vers a Füstre oly jellemző egyéni helytállás, sztoikus hősiesség szólamával zárul: „Semmi baj. Én futni nem fogok.", s ez a gesztus a „*Ha csontjaimat meg kelletik adni*" című versben is visszatér: „Nem baj, nem sírok." Legnagyobb kései verseiben az ószövetségi prófétai hangvétel, melyhez oly tökéletesen illik egyénivé formait, kötött ritmusmintákat rejtő szabadverse csakúgy, mint híresen hosszú sorai, ítélkezéssel telítődik: a beszélő az emberi társadalom „csalafintaság"-a, a „gyűlölet" adta ereje

ellen emeli fel szavát *(Mózes számadása),* vagy éppen az élet kíméletlenül lefokozó biológiai törvényei ellen lázad és átkozódik *(Öregség).* Ezekben a roppant erejű versekben és több társukban föltűnik a „földöntúli, jó bíró" vágyképe, akihez fellebbezni lehet: a végkifejlet azonban mindig kétellyel, fájdalmas tagadással válaszol az igazságtevésre irányuló vágynak: „– félek […] / Hogy nincs is jó bíró…" *(A Mississippi)*

Füst Milán lírájában érzéki szenvedély és erkölcsi törvénykeresés csap össze, konfliktusuk fölött pedig annak az abszolútumnak, annak az ítélkezésre is hivatott felsőbbségnek hiánya dereng, amelyet az én, emésztő vágyára is rácáfolva, csak önmagában találhat meg, csakhogy így a jobbító cselekvés, az egyetemes igazságérvényesítés reménye végképp meghiúsul.

*

Kiadásunk *Füst Milán Összes versei*nek 1988-ban megjelent gyűjteményére épül (Magvető Kiadó). A kötet szerkesztője, Zsoldos Sándor érintetlenül hagyta ugyan a költő által összeállított „összes versek" korábbi anyagát és beosztását (ez valójában nem tartalmazta Füst Milán összes versét), de kiegészítette az innen kihagyott versekkel, versfordításokkal, átdolgozásokkal s az *Aggok a lakodalmon* című „sorstragédiá"-val. Jegyzetapparátusát – sorozatunk jellegénél fogva – nem vettük, nem vehettük át, de meg kell jegyeznünk, hogy Füst Milán jó néhány versén évtizedeken át dolgozott, sokat változtatott rajtuk: azt az olvasót, aki az alkotómunka dokumentumaira, a szövegváltozatokra is kíváncsi, ehhez az értékes kiadványhoz utaljuk.

- *Füst Milán összes versei,* szerk. Lator László, A magyar költészet kincsestára 46, Budapest, Unikornis, 1996.

MÁSKÉNT LÁTNI

[1996]

(Jókai Anna: *Perc-emberkék dáridója*, Belvárosi Könyvkiadó, 1996)

Nem minden író képes arra, hogy hiteles szavakkal szóljon művészetének gondolati alapjairól, világlátásának állandó összetevőiről. Jókai Anna képes rá, sőt valami többet is tud, olyasmit, ami alighanem még fontosabb. A természeti és emberi világ szerkezetéről, az ember lehetséges útjairól és választásairól is beszél – vagyis nem csupán műhelyvallomásokat ad, hanem mindenkit érintő morális kérdéseket vet föl, és igyekszik válaszolni is rájuk. Az irodalom az ő szemében nem „öncélú", nem

is „szolgáló" szerepet tölt be: szembefordulva mind a „panelrealizmussal" (az ő szava), mind az elzárkózó kísérletezéssel, eszményének a magas esztétikai értékű s egyúttal lelki, erkölcsi sugallatot, segítséget nyújtó műalkotást tekinti.

„Az ember, ha nagyon nagy a mondanivalója, önkéntelenül szerény lesz" – így kezdi Babits *Az írástudók árulásá*t. Jókai Anna új kötetének esszéi, rádiójegyzetei, interjúi – híven a szerzőnek már korábbi könyveiben, különösképpen a *Három* című műben is megvalósult esszéírói módszeréhez – minden mondatukban érzékeltetik a végső metafizikai kérdések fölvetéséhez illő szerénységet vagyis alázatot. Nem tételeket kinyilvánító, könnyen megjegyezhető jelmondatokat sulykoló beszéd ez, hanem megilletődött gondolkodás, olyan, mely valódi együttgondolkodásra hív. Ebben az értelemben esszék Jókai Anna meditációi, de csakis ebben, nem pedig a „kísérlet", a „próbálkozás" értelmében, hisz minden írásában kezdettől fogva világos a gondolkodás iránya, határozottak az alapértékek. A „szerénység" tehát a világkép kidolgozottságával és a képviselhetőségéről való meggyőződéssel párosul. Emiatt a termékeny kettősség miatt illik jobban Jókai Anna ilyenmű írásaira az általa is inkább kedvelt műfajnév, a *meditáció*.

Mint az igazi, hiteles elmélkedők, ő is mindenben a lényeget veszi észre. Nincs kis és nagy téma számára: egyetemes tanulságokat kínál a budapesti tájaknak, a mozik elhagyatottságának, a kisnyugdíjas mindennapi kálváriájának számbavétele éppúgy, mint a művészet hivatásáról való elmélkedés vagy a politikai öncsalások és szemfényvesztések kórképe. Az egyetemesség jelenléte olyan életfelfogással fonódik össze Jókai Anna gondolatvilágában, amely az ember legfőbb hivatását (és felelősségét) abban látja, hogy részt vegyen a teremtésben, a világ és viszonylatok folytonos tökéletesítésében. Szép és pontos önjellemzése szerint nemcsak „istenhívőnek", hanem „istentudónak" is tartja magát. Meggyőződéssel vallja, hogy a kozmoszban egyszer megnyilatkozott a szellemi erő, az ige valósága, s ezután már a teremtménynek is tevékenyen tovább kell formálnia önmagát és a teremtett világot egyaránt. A szélsőségek, végletek könnyű utat kínálnak, de megmaradnak lapos, vízszintes adottságoknak: a szellemi valósághoz csakis a fölébük emelkedés, a „kettő" vitája után a „három" összhangja vezethet el. Miként a műfaji szempontból is újító *Három* című kötetből kitetszik, nem kompromisszum, nem kiegyenlítés eredményeként, hanem a magasabb spirituális nézőpont (és magatartás) vállalásával juthat el az emberi közösség a három igazságához.

Jókai Anna írásművészete már régtől fogva ennek az igazságnak megjelenítésére törekszik. Bár a világ mostani állapotán a válság jegyeit ismeri föl („Mára az egész emberiség krízishelyzete kiviláglott", írja) az irodalomnak, az általa művelt „megismerő prózá"-nak változatlan a célja: „új néven megszólítani a világot, új fényben megtekinteni, s Istent újra megnevezni". Nem mást, hanem „másként látni" – így foglalja össze írói alapelvét, amely az előbbi hitvallásból következik, hiszen az egyrészt nagyon is földközeli, s a mindennapi létezés, a társadalomba való beágyazott-

ság anyagszerűségével számoló írói módszerhez kapcsolódik hozzá, másrészt pedig nem a bölcseleti szemlélődés közegébe igyekszik, hanem lelki támaszt, táplálékot kíván nyújtani. Az az irodalom fontos a szerző számára, amely „megérint, részvéttel ölel, óvatosan emel feljebb". S amely nemcsak az olvasóra hat, hanem *visszahat* alkotójára is: „Az íróknak úgy kellene dolgozniuk, hogy műveik megalkotása közben egyúttal önmagukban is megalkossanak valamit, igazítsanak lelki szerkezetükön."

Mennyire időszerűtlenül hangzanak e szavak az irodalomról manapság elterjedt szakmai közbeszéd illemkódexéhez mérve. Csakhogy Jókai Anna más mércéhez igazodik. Mint maga is utal rá, az igazi „korszerűség" a koron túlra, a maradandóra néz. Éppen ezért ez a szükséges, ez a nélkülözhetetlen; s ne felejtsük, az idézett írói szerepvállalást magas fokon hitelesítik Jókai Anna regényei és novellái.

• *Új Ember*, 52. évf., 41. szám, 1996. október 13., 8.

A MEGKÉRDŐJELEZÉS BÁTORSÁGA

[1996]

Pályakép töredékekben (Csorba Győzőről)

(a költészet) Csorba Győző versei jól tudják, hogy a költészethez tartoznak. Ez a vonatkoztatás nem is annyira természetes, nem is annyira általános a század lírájában, mint vélhetnénk. Akár a szellem állandósága, akár a dolog magába zártsága felé mutat, növekszik a vers (a két típus egybe is játszhat, például a Csorba által is kedvelt és fordított Rilkénél), arról általában lemond, hogy jelölten, tematikusan befogadja az én alkotó jelenlétét, fantáziájának termő és teremtő folyamatát. Másként áll a dolog a nyelvi jelenléttel: ennek (megint csak nyelvi) jelzései, öntükröző és önreflexív működése, tudjuk, keresztül-kasul átjárja a modern (és késő-, utó- és utánmodern) verset, versszöveget. A nyelvi jelenlét azonban olyannyira megsűrűsödik, belső és belül maradó utalásrendszere folytán oly mértékben átlátszatlanná válik, hogy a vers (külső?) motivációját, az ént, a valamely, bármely szerepet vállaló szerzői ént már-már, illetve végképp eltakarja.

Csorba Győző viszont nemcsak pályája közepe táján (még nem csúcsán) fon egybe „sétá"-t és „meditáció"-t (az utóbbit az ilyen című vers stíluscsillogásával határozottan a poézis, a költői értékalkotás körébe utalva), oldja egybe az „ellenpontok"-at *Ritmus, rend, zene* szentháromságában, hanem még a *Görbül az idő* (1985) és a *Csikorgó* (1995) egyes helyein, tehát utolsó – ezt ma már tudjuk – és legkiemelkedőbb – ezt ma már sejtjük – korszakában, a kétely és szorongás bizo-

nyosságot alig ismerő versbe fogalmazásának idején is leírja (a könnyűkezű kritika szaknyelvén: „így vall" róla): „a kertből vers lett s míg a vers él / a kert erősebb lesz a kertnél" *(Vers lett);* majd: „Még annyit meg kell mentenem, / mennyit szavakba öntenem, / megőriznem: ha nem leszek, / majd ők viszont őrizzenek." *(Alkalmi vers)* Az, idézett sorok persze csupán a legnyíltabb, legtételesebb tanúskodások arról a nehezen megfogható költészeti (poétikus) tudatosságról, amely – már látható – valóban végigkíséri Csorba fejlődéstörténetét. A jelentő explicit utalásaival dolgoznak még látszólag fedettebb, allegorikus színezetű, figurált ars poeticái is: az utolsó kötetben a *Kagyló* szép példája – példázata – ennek az általa mindig is kedvelt alkotásmódnak és jelentésmezőnek:

> Én, tenger a kagylóba zúgást adtam,
> a nyálkás hús kipusztulhat belőle,
> ki füléhez emeli, hallja abban
> zúgásomat… Kész, megmásíthatatlan.
> […]
> Most már rám nincs szükség, mert megmaradt a
> Hang, a zene és hallhat a halandó:
> csak zúg a kagyló, zúg, zúg a kagyló.

Ez a vers azonban talán nem is tartozik a kései Csorba legjellegzetesebb megnyilatkozásai közé: mintha visszahajolna (visszaesne?) induló éveinek ékesebb, szépségkedvelőbb, szecessziósabb bel cantójába. Mindenképpen gyanús viszont a központozás megléte a szövegben; hiszen úgy a hetvenes évek elejétől (körülbelül az *Anabázis*-kötettől) már az írásjelekkel nem tagolt vers Csorba Győző igazán *saját* verse, ez válik normává, a ponttal, vesszővel ellátott szöveg „eltérés"-sé. A gyanakvó olvasás fenn is akadhat az utolsó előtti sor túladagolt, rejtett komikummal kísérő, kísértő alliterációin, az utolsó sor gyermekmondókába bicsakló ismétlésein. Olyan *ellen*-szólamot vél fölfedezni ezekben, amely – a *Görbül az idő*-től legkivált – nyelvi, stilisztikai hangzásokkal, banalitásokkal, esetlegességekkel bont meg, von kétségbe minden egyértelmű (vagy annak induló) állítást és *levezetést.* Lírai levezetésre gondolunk persze, arra a költői rendszeretetre, arra a kifejtő, következtető, szillogisztikus indulat- és gondolatmenetre, amely korábban, igen-igen sokáig, Csorba erőssége volt, és amely egy bizonyos ponton túl – mestere szemében inkább gyengeségnek látszhatott. Hogy mi ez a „bizonyos pont"? Évtizedekre terjedő fejlődésszakasz, melyben a magyarázó, értelmező igényt és az alapjában véve kiegyenlítésre hajló temperamentumot mindinkább fölzavarja az elképzelhető legkényelmetlenebb rögeszme, minden mérlegelő és szót szóba öltő gondolat, gondolkodás elbuktatója: a halál tudata.

Mielőtt azonban továbbmennénk, még ejtsünk néhány szót a Csorba Győző-i líra sajátos megmunkáltságáról, melynek velejárója a költői alakításra vonatkozó, a

versbe belekomponált reflexió. Mint jeleztük, idézeteink eddig inkább „szó szerintiek", túlzottan is axiomatikusak voltak: nem véletlen, hogy a szerzői önmeghatározásokra – némelykor szükségszerűen – vadászó kritika nemegyszer ki is ragadta őket. A versszerűség, a versjelenség a most tárgyalt életműben – legalábbis az indulástól ama bizonyos pontig (sávig) – bonthatatlan, egyértelmű érték volt, az esetlegesen szétporló, változatokba vesző élet egyetlen érvényes igazsága. Különösebb filozófiatörténeti beágyazottság nélkül is arra a nietzschei elvre visszhangozva, amely az esztétikumban látta a világ és élet egyetlen lehetséges igazolását. A korai – korábbi – Csorba Győző mindenesetre nem engedte volna meg (magának) vers és költészet szétválasztását, ahogy az például a magyar avantgárdban is megtörtént. Valóban a harmadik nemzedékhez kötötte a formafegyelem, a nagy- és kisformák tudatos kidolgozása, az egyes vers műfajtipológiai rögzítése (elégiát, szimbolizmusba hajló allegóriát, élet- és zsánerképet ír), a szöveg motívumanyagának és retorikájának zártsága. Olyan szemléleti és strukturáló egyértelműségre, szólambiztonságra gondolunk, amely oly különböző verseknek is közös jellemzőjük, mint *A híd panasza,* a *Március* (*A szó ünnepé*be tartozó darab) vagy épp a *Ritmus, rend, zene*. A naturalisztikus látásmódot iróniával, sőt groteszkkel társító jellemképek, alakrajzok sem kivételek *(Vénlányok, Hülye).* A vers kitölti a beszéd terét, nem szökhet ki a retorikai alkalom falán (mert ez *még* réstelen). Ahhoz azonban, hogy a költészet (a harmóniát teremtő költészet) végső kezesség legyen, nem szükséges emlegetni is a szövegben. Gondoskodik erről a háttérbiztonságról a jelentésmezőknek szavakkal való módszeres bejárása, „befedése", a számba jöhető „igen"-ek és „nem"-ek felsorakoztatása, a szónak önnön ellentétével való kiegészítése (igen, kiegészítése, nem pedig ütköztetése): „…igazán áldottak és átkozottak / mi vagyunk… szívünket éri a nap ragyogása / veri lég és perzseli villám" *(Apák anyák istenek).* Pedig ezek a sorok már egy szaggatottabb szövegformálás, egy nyitottabb szerkezet elemei. És mégis.

A költői világkép drámaisága, diszharmóniája már érvényesül – csak épp még nem üt át úgy a beszéden, hogy ezt teljesen sajátlagossá alakítsa. Csorba évtizedeken át az ellentétes erők, az „ellenpontok" poétikus egymás mellé rendezésével igyekezett kifejezni kételyeit, föltárni érzelmeinek (ösztöneinek) s nagyfokú intellektuális készenlétének zaklatott összecsapásait. Csakhogy ő nem ezen a terepen volt a legmeggyőzőbb. A nyílt drámaiság széthúzó erői valahogy önkéntelenül is szimmetrikus alakzatba álltak versében, s ellenállhatatlanul valamely összegzés felé terelték a szöveget. Azon a „bizonyos ponton" egyszerre csak (tudjuk, nem is egyszerre) abbahagyta az összegzést. Versében ezután az ellentételezés behúzódik a mondatok modalitásába, a nyílt fogalmi antitézisek helyett stílusregisztereket ütköztet, a pátoszba becsempészi a familiáris, néha triviális közbeszéd eszközeit, magabiztos affirmációit a „hátha nem", a „na és" keresetlen, mindig kéznél levő iróniájával marja fel.

(*közbevetés:* Csorba költészettörténeti párhuzamairól) Mint szakszerű osztályozásokból tudjuk, Csorba a harmadik nemzedék utolsóként fellépő tagjai közé tartozott. Korai lírájában megmutatkozik néhány jellegzetessége az alig egységesíthető nemzedék kevéssé egységesíthető poétikájának, de a többieknél határozottabban (vagy épp határozatlanabbul) nyúl vissza az első és második nemzedék lágyabb szavú, szecessziósabb, impresszionisztikusabb költőihez. Az időtlenített, megszemélyesítő-allegorizáló sorskifejezés mellett *(A híd panasza)* azonban kedveli a különc, a különleges állapotrajzot, karaktertérképet is *(Vénlányok).* Alapélménye ekkor a „mozdulatlanság", a megmeredtség, a változatlanság unalmas feszültsége, feszült unalma; ez a paradoxitás egyúttal már a halál, pontosabban: a halottság sajátja is. Csorba később fölhasznál egyet-mást Szabó Lőrinc kíméletlenül elemző, az időbeli folyamatokat is a tárgyleírás egyidejűségével szétterítő lírai módszertanából: a *Testi háború,* ennek a néven nevező, szenvtelenségében is szenvedélyes verstípusnak egyik lehetséges példája azonban sajátosképpen már az újholdasok, kivált a korai Pilinszky hangjától sem áll távol. Csak rendkívül elővigyázatosan szabad hivatkozni e két, egymástól csillagmessze elhelyezkedő költői alkatnak, Csorbának és Pilinszkynek esetleges, ritka párhuzamaira. Annyi viszont kétségtelen, hogy a korai Pilinszky nem áll távol a harmincas évek végén induló költők egynémelyikének (Csorba mellett például Toldalagi Pálnak) az élménykörétől, kifejezésmódjától. Az említett darab mellett az idősebb költőnek *Tanács,* illetőleg *Aki sok szépet* című verse is meglepően – ma már meglepően – emlékeztet a *Magamhoz,* a *Tilos csillagon*-típusú Pilinszky-versek légkörére, sőt még sorsérzésére is. Csorba életművében azonban a kiélezetten drámai hang, ez a *véglegesség* inkább epizodikus jelenségnek tekinthető. Különben még némi Illyés-hatás is bujkál lírája alakulástörténetében, főképp a „középszakasz" példázatszerű, a természeti tényekből erkölcsi következtetést kiküzdő, valamelyest szónokiasabb verseiben.

Mindamellett Csorba Győző költészete sokkal inkább összegyűjti és kipróbálja a líratörténeti indíttatásokat, mint tükröt tár egyik vagy másik elődje, kortársa elé. Befogadókészsége és -képessége megragadó, nem is valamiféle elkülöníthető tulajdonság, hanem lírai világképének és alkotásmódjának konstitutív eleme. Csorba a költészeti mintákat társalkotókként veszi maga mellé, nem azon a módon, ahogy nagy és hűséges barátja, Weöres Sándor, hanem az ént és az egyedi élményt megtartva a vers középpontjában, és zárt szerkezetekként őrizve meg az egymással rokon értelmű és csengésű darabokat is. Köteteiben külön ciklusokba foglalta költőkhöz szóló verseit. Ezek a ciklusok gyűjteményeinek legegyenetlenebb részeit alkotják. Némelyik darabjuk alig nő túl az alkalmiságon, s még utolsó kötetében is rábukkanunk olyan prózaverses panegiriszre *(Állócsillag. Nagy Lászlóról),* melynek már szókészlete is inkább hősére, mint költőjére vall, s habozás nélkül egy kultusz megnyilvánulásai köré illeszthető.

(palinódia) Ám a kései líra zömét, állagát más típusú versek teszik. Föl lehetne göngyölíteni, hogy a kezdő évtizedek pozitív színezetű, állítható értékeit miképpen fordítja visszájukra a mind kétkedőbb tapasztalat, a tapasztalaton nyugvó s csak abból következtető költői gondolkodás. Egészen nyilvánvaló például, hogy végighúzódik ezen az életművön az istenélmény. A korai versvilág rémének elűzésére szólította fel Istenét a fiatal költő: „mozgass meg, légy szél, ám; voltál is egyszer" *(Szólalj meg bennem).* Később az *Amor Sanctus* toposzát merészen dramatizálva egy szerelmi együttlét maszkulin résztvevőjeként („kegyetlen szerető"-ként) jeleníti meg az érthetetlen nagyságot („Miért szeretsz, ha így szeretsz?"). Még később azonban mindinkább testetlenné válik az abszolútum képzete, tudata, s a szabadon cselekvő ember az elrendelést őrzi meg hatásai közül: „Ha ütnélek is: csak mintád szerint" *(Mintád szerint)*, mondja egy 1975-ös versben, amelynek „eleve elrendelés"-tudata nem marad folytatás nélkül: a *Görbül az idő* „Babits-apokrif"-jában betű szerint is felbukkan, mégpedig, amint Rába György megmutatta, inkább az „apokrif" szerzőjének, mint a *Jónás könyve* költőjének világképére vetve fényt. Még ezt a bizonyosságot is őrli azonban a kételkedés: az a szkepszis, amely már az *Anabázis*-kötet nyitóversében megszólalt („A test nem él: nyilvánvaló / s a lélek: ez nem tudható" *(Szüleimnél),* az utolsó két évtizedben viszont már át- meg átjárja a költői világképet, a szentencia határai közül kitörve a vers legapróbb részleteibe is befurakodik, írásképi megfelelője (ennek egyéb funkciói mellett) a központozás hiánya, amely a kései lírának úgyszólván védjegye, pedig voltaképpen meglepő fejlemény egy olyan költő stilisztikájában, aki mindenkor világosságra és tagoltságra törekedett.

A kétely kikezdi az Isten-képtől eddig elválaszthatatlan drámai emelkedettséget is. Az *Istenről, öregedőben* (a *Görbül az idő* kötet verse) már a harmadik személyűséggel is eltávolít: azt a szomorúan kedélyes, a keresésben megfáradt, a tapasztalatban a teremtővel egyenrangúvá ért *alanyt* szólaltatja meg, amelyet Mándy Iván híres *Isten*-novellája; így beszél: „tárgyalhatnánk egymással végre úgy, / mint felnőtt emberek". A felsőbb erő „tudós" tudása Csorba kései szakaszában már egyre súlytalanabb a „teremtmény" keserves tapasztalati tudásához képest: „Bár így, romlandó testben élni, / alázva dicstelen, / hogy mit jelent, azt nála én / közelebbről ismerem." Igen ám, csakhogy Csorba öregkori lírája ezt az empirikus öntudatot sem patetizálja, nem faragja meg belőle a hősiesség szobrát. Részben költői alkatának eredendő visszafogottsága, mérséklete miatt, részben mivel újra és szakadatlanul szembetalálja magát a végső érthetetlenséggel, megismerhetetlenséggel: a halállal. Pedig a Csorba Győző-versek beszélője érteni akar.

A kései életmű-szakasz esztétikailag (és etikailag) legfontosabb hozamának a megkérdőjelezés bátorságát látom, Ebben a bátorságban sincs semmilyen hősi póz. Pedig a *Görbül az idő*től a *Csikorgó*ig csaknem folyamatosan palinódiát, visszavonást, visszaéneklést olvasunk. A korábbi kötetek kiemelkedő szólamának (a kortársi kritika olvasatában is) az a természetlíra számított, mely a beszélő lírai alanyt

múlhatatlanul hozzákapcsolta a természethez, kivált a jelképesen megidézett *kert* ciklikus változásaihoz. A *Megint tavasz* című verset viszont úgy is felfoghatjuk, mint a *Március*-típusú régi versek visszavételét: „Megint tavasz. Nem tud meghatni többé: / a kell, a kell – csábító mezbe bújva … Szabály, ismétlődés, nagyon meguntam. / S ki örvendeztem a törvénynek egykor, / ma fázom tőle, s félek: azt szeretném, / ha kizökkenne a rend a szokottból." S bizony a kései darabok ki is zökkentik a rendet, de még a ritmust, a zenét is korábbi kitüntetett helyükből. Az emlegetett kötet *Rend* című versében a „széjjelzilált / tépett történet" roncsai közül már végképp ironikusan száll fel a „rend" invokációja; ez a szöveg egyébként költőjének azon darabjai közé tartozik, amelyekben szinte avantgárd módon bontja fel a költői, sőt a nyelvtanilag szerkesztett beszédet is. A *Bőrt-bőrhöz* megszaggatott mondataiban még inkább megszégyenül az ész rendje által kínált harmónia, s a beszélő – korábbi „énjeivel" éles ellentétben – már csupán az érzéki, animális élményekben találhat otthonra: „Ó rend ó mércék tánc szabott ütemben / zenére testre kicirkalmazott szók!" – így fordítja visszájukra a hajdani hármas egységbe fonódó értékfogalmakat.

(nagymonológ) Kezdetben a halál még nem volt saját halál. A „mozdulatlanság", a dermedt eseménytelenség kéznél levő költői (poétikus) metaforája volt: valamelyest megkopott, mondhatni „holt" metafora. A jelen idejű *halottság*-nál pedig az én várható saját *meghalás*-a is vonzóbbnak tetszett: ezért fohászkodott érte a versbeli én *(Ijessz rám). A* középszakaszban az is előfordul, hogy a minden értelemkeresést meghiúsító tapasztalat (Csorba, látjuk, mélyen tapasztalati költő) már csak a halált láttatja értelemtelinek, sajátszerűnek, személyre szabottnak *(Post amorem).* Valahová a Csorba által is lefordított rilkei „saját halál" közelébe értünk.

Mégsem ez Csorba legsajátabb *halál*-a. A legsajátabb: valami szégyen. Szégyen, hogy állandóan róla kell gondolkozni (és beszélni), és mégsem lehetséges tudatosan be- és utolérni, az értelmező (rendező) énnel *elsajátít*ani. „Példa mindenre van, / majd egyiket utánzod" – szóval *Mindegy.* Ez a vers ugyan a meghalásnak oly fontos *módjára* utal, de már a pusztulás tényét és következményeit is egyaránt jelentéstelennek mutatja. Jó néhány kései vers anticipálja a meghalás dramaturgiáját, szcenikáját, pragmatikáját: hogy miképpen lakható be – töredék időre – a semmi előszobája. S persze *az* után „a mozik színházak sőt kabarék / éppúgy játszanak mint nemrég" (*Húsz-harminc; Csikorgó*-kötet), mi több: „A nagy világ-statisztikán / nem változik meg semmi sem" (*Se föl se le;* ugyanott). Mint néhány kiemelkedő *öreg* lírikus, Csorba is már meg meri nevezni és szólítani az evidenciákat. A „világ-statisztika" szerkezet gúnyt hordoz, de a szégyen drámája leplezetlenebbül is föltárul, mégpedig *Szerepek*ben:

…ó csak az ne látna
akinek más épség az álma…

…s többé nem gesztus maszka szólam
meztelenség vall néki rólam

Vagyis még pontosabban a szerepek végső hiányában. A látó pedig, aki majd „elfordul" a versben, már megnevezhetetlen és megszólíthatatlan. A lemeztelenülés azonban fokozatos: Csorba az öregedés, az öregség ritka érvényességű líráját teremti meg, elégikus, ironikus, szarkasztikus szólamokkal körülfonva azt a riadalmat, amely csak annál megrázóbban üt át a csillapító rétegeken. „A kert / lakói csöndesen remegnek / körülfogott levert / megrémített sereg" – írja a *Csikorgó* egyik legszebb, *Vereség* című versében. S a természeti látvány átfordítása, alkalmazása az egyéni sorsra immár szintén „vereség"-gel jár: nem pusztán az a vigasz veszett oda, melyet a természet ciklikussága nyújtott, hanem megingott az analógia értelme is: „igyekvő stréberség"-nek minősül a párhuzamkereső tudat tevékenysége.

Hanem a „stréber" szó árulkodik. Azt mondtuk, a fogalmak helyett a stílusrétegek ütköznek egymással kései költészetében: nos, az ilyenfajta kiszólások, bemondások (a vers zárt kompozíciójá*ból,* egységes hangulati nyelvébe), mint például: „(ha jól megy)" vagy „(poros hasonlat)" vagy csak ennyi: „az lenne (lesz?) méltó eredmény", nemritkán valódi parentézisként, zárójelbe téve; ezek bontják meg igazán a korábbi versek zártságai, egyneműségét. Fokozás helyett lefokozás, „pathos" helyett „bathos" jut osztályrészül a végbe tekintő költeményeknek: s a verseket éppen ezek a közbeszédi banális-triviális fordulatok avatják többértelművé, nyugtalanítóvá. Az alkotásra való reflexió már nem fennkölt, tárgyának, közegének elkötelezett, mint régen, hanem időnként ellene szegül az egyszintű, egyirányú elbeszélhetőség bizodalmának. Az emotív síkon vállalható beszédet a közbeszólások, nyelvi félrenézések banális fordulatai törik meg, s ez a banalitás gyengíti a semmiről való beszéd koherenciáját; de bár elveszi a főszólamtól a szemantikai mindenhatóságot, természetesen (Csorba számára természetesen) ez a „rongyolt" beszéd maga sem válhat domináns jelentővé. Tárgyához képest mindkét szólam önállótlanná válik, iróniájuk oda-vissza hat, kölcsönösen kikezdik egymást.

Ott legszembeötlőbb (és legmegrendítőbb) ez a paradox együttműködés, ahol a költői tudat a rendelkezésére álló legnagyobb erőket hívja segítségül a képtelen (és kép nélküli) szembenézéshez. Csorba Győző az eltávozás, a halálra készülés egész költői eszköztárát, toposzkincsét mozgósítja verseinek egymásutánjában. Hány meg hány költő állította például a virág, a lomb, a termés hullása mellé saját elmúlását. Ám a *Húsz-harminc* című versben ezt olvassuk: „a kórház-kert juharjain / már ott csüggnek a kis propellerek… / Mikorra megérnek s majd mikorra / nyugodtan vetik le maguk s pörögnek / a földig / akkorra tán én is betársulok / valamelyikhez / s elindulok vele". Igen, minden rendjén volna: csak ez a „betársulok" ne rína ki oly nagyszerűen az összképből. Ennek az egyetlen igének a közhelyszerű familiaritása (akár a „stréberség" főnévé) elegendő ahhoz, hogy fanyar félmosollyal üzenjen az átöröklött analógiának s a földerengő vigasznak.

Sajátos ellentmondásnak hat, de úgy vélem: a saját hang modulációi nagyrészt jobban eltávolítják a szöveget az élménytől, mint a pre-textusokból átvett idézetek.

Csorba ezekkel is gyakran él késői köteteiben, de inkább kiegészíti, megtoldja velük verseinek érzelmi dinamikáját, dikcióját, például a *Szeptember végén* reminiszcenciáival az *1991 szeptember*-t. Két József Attila-idézése viszont (*A szavak bolyhai*, valamint a *Csikorgó* című kötetben egyaránt közzétett *Tapasztalat* és az utóbbiban megjelent *Szöveg és dallam*) tagadhatatlanul közelebb kerül az intertextualitás elvére épülő szövegformáláshoz. De csak közelebb kerül, nem igazodik hozzá. A szerzői állásfoglalás, a szerzői jelenlét irányító szólama ugyanis ezekből a darabokból sem hiányzik.

Csorba Győző késői versei monológok, vagy még inkább részei egy összefüggő nagymonológnak, amely – ezúttal is a lét vagy nem-lét kérdéséről mormol, suttog, dünnyög. Illetve a „róla" helyett „szemközt vele": mindig ugyanarról a visszapattanásról. Ez is magyarázhatja, hogy nem egyes darabjaiban él igazán ez a költészet: vannak ugyan szebb és kevésbé sikerült versek, de a mű, vagyis a beszéd a versek egymásutánjában érzékelhető.

Ennek a szöveghatárokon átlépő, majdnem folyamatos magánbeszédnek tehát tárgya van, méghozzá úgyszólván állandó tárgya. Hát egységes én, személyiség áll-e mögötte? A régebbi versek beszélője a közös végzetet még megpróbálta önmagához alkalmazni: személyre szabott sorsképet, egyéni bélyeget igyekezett megpillantani a fenyegetettségben (lásd például a *Lélek és ősz Kifelé* című darabját). Késői pályaszakaszán a közös érvényességre számot tartó egyéni szerep, a *persona* elmosódik a Hang számvető, de örökösen nyugtalan mormolása mögött. Már nem a ki- és megemelt én, hanem az Everyman beszéde hallatszik. Ez a „Bárki" azonban nem tévesztendő össze a heideggeri „akárkivel"; a das Man ugyanis elfedi maga elől a halált, az Everyman viszont, noha kelletlenül, de folyton a nagy számadásra készül. Ám ha a közös sorsban elhomályosulnak is az egyedi személyiség körvonalai, a Hang (a beszéd) egyközpontú marad, a szerzői tudathoz kötöttsége vitathatatlan. Minden egységbontó eljárása ellenére ezért nem tekinthető (pre-) posztmodern forrásnak Csorba Győző költészete.

De hogyan is tekinthetnénk annak, ha egyszer *monológ?* Vagy mégis szert tehetne dialogikus érvényességre a monológ is, nyelvjáték és önmagát generáló szövegképzés nélkül, ha tárgya és tétje olyannyira intertextuális, sőt interperszonális, magyarán: egyetemes, mint a Csorba Győzőé? Ha olyan monológ, amely a közös tudás és tudatlanság terében hangzik el? Szeretnénk hinni, hogy igen.

• *Jelenkor*, 39. évf., 1996/11, 999–1004.

ISMÉT TÉREY JÁNOS FORDÍTÁSÁRÓL

Verlaine: *Szaturnuszi költemények*
[1997]

Különös feladat előtt állok. Újra írnom kell Térey János műfordításkötetéről, Verlaine *Szaturnuszi költeményei*ről. Pedig már letettem a garast a *Holmi* múlt decemberi számában. Nem is voltam éppen szűkszavú.

Most azonban megszólalt egy kritikus, Szabó Szilárd, és a *Kortárs* februári számában kíméletlen bírálatot nyújtott át a szóbanforgó kötetről. Szövegének legnagyobb részében a Verlaine-gyűjtemény „prológusát" veti egybe eredetijével, számos hibára mutat rá, majd továbbhaladva a kötetben, innen is, onnan is kiragad egy-egy félrefordítást, képzavart, pontatlanságot. Majd a végén összegez, lesújtóan.

Mért érzem egyre erősebben olvasás közben, hogy ez a kritika *bánt*? (Értsünk szót: *engem* bánt.) Hiszen magam is lajstromba szedtem a fiatal fordító hibáit: listám még hosszabb is, mint Szabó Szilárdé. És sokkal több ponton értek egyet kritikájával, mint ahány fölvetésével nem. Tökéletesen igaz: a fordító is, de főleg a kiadó hibás. Csakugyan kiütközik a tapasztalatlanság szinte valamennyi versben. Néhol azonban a kifogások is mondvacsináltak. Szabó Szilárd így igazítja helyre a prológus hatodik sorát: „Verlaine szerint »A nevetés nevetséges, amennyiben alaptalan«". Nem, itt véletlenül Téreynek van igaza, „komikus a kacaj, s éppannyira csalóka". A szóválasztáson lehetne vitázni, az „amennyiben alaptalan" viszont biztos, hogy rossz, enyhén „magyartalan" is. Később méltán teszi szóvá az „összes Bhagavat" szószerkezetet: ez félreértés, a francia szöveg *magát* Bhagavatot említi. A hiba azonban nem a „mitológiai ismeretek hiányát" leplezi le, csupán szemantikai hiba (ez is épp elég), Szabó magyarázatával ellentétben ugyanis *nem egy a Bhagavat*, nem csak Visnura, illetőleg Krisnára alkalmazták a nevet, mely magasztost jelent. Még meglepőbb azonban a „vérben keringő Ideál" képsorának értelmezése: itt Szabó a fölényes mosollyal átadott nyersfordításban alighanem félreértelmezi a szöveget: én legalábbis semmilyen nyomát nem találtam „dübörgésnek", és az Ideál „összezsugorításának" Verlaine-nél. A többi megjegyzésében igaza van, s igaza még sok-sok vétség előszámlálásakor. Akadnak persze olyan piros ceruzás aláhúzásai, amelyekhez csatlakozhatunk is, de nem kötelezően: ha akarom, vemhes, ha akarom, nem vemhes. Nagyon jól tudjuk, a versfordító hányféle megalkuvásra képes, kétes erkölcsű lény. Hol a hangzásból áldoz, hol a jelentésből, szerencsés esetben valamelyik elem vagy réteg átmenetileg jól jár.

Mégis valami más zavar, valami másért emeltem föl a tollat, nem közös francia nyelvgyakorlás céljából. Az írás hangneme például. Híve vagyok a szigornak, a maximalitásnak is. Amikor azonban Térey „idétlenségeiről", valamint „alpári osto-

baságáról" olvasok, gondolataim a messzi múltba kalandoznak. Rónay György fordításkritikái derengenek föl előttem mint *másféle* változatok ugyanarra: a szigorú értékítéletre. Bizony beszámolt ő is mindenféle rendellenességről, sutaságról, tévedésről, éles, mégis tárgyilagos és mindenkor civilizált hangon. Nem volt szüksége ilyen „erős" szavakra: érvelése volt erős. Azonkívül a bírálat szenvedélye sohasem hallgattatta el kritikáiban a méltányosságot. Kiemelte ő még a szerényebb képességű fordító jó megoldásait is. Nem úgy intézte el, mint Szabó Szilárd, aki így készít elő egy rajtaütést: „A magyar változat igen tanulságosan szemlélteti Térey fordítói képességeit. [Ejnye, milyen sürgős a végkövetkeztetés levonása, már a cikk első harmadában!] A második sor közepéig szó szerinti, gépies fordítást ad, amikor azonban… stb." Nocsak! Szóval mindannak ellenkezőjét teszi, amit fejére olvasunk, akkor azon átsiklunk, illetve mivel sohasem lehet igaza: ha szó szerinti, akkor gépies.

És éppen nem is ez a lényeg. Hanem érzésem szerint az, hogy a cikk ürügyként használja a fordításkötetet; az ostor nem ezen, hanem a fordító, sőt az ember, a költő – mily bitang ez a név, írta Arany – arcán csattan. És nem a végén csattan az ostor, hanem már a címben: *Adalékok a „téreyzmus" természetrajzához.*[1] Ez ám persze kezdő lépés is egy tiszteletkörhöz: a cikk zárórésze az előszót író Somlyó Györgynek hódol, hosszan – nem hiszem, hogy Somlyó rászorul –, márpedig ő példálózott kissé ironikusan a téreyzmusról. Bevallom, én nem tudom, hogy az mi fán terem. Igaz, nem tartozom Térey köréhez, ha van ilyen neki: én csak verseket, szövegeket, ezt-azt látok tőle megjelenni, melyek semmiféle izmussal és pózzal nem hivalkodnak, ráadásul eléggé *műgondosak* is. Ami keveset lényéből ismerek, az sem erőszakos, hírnévkereső, hatásvadászó színben mutatja személyiségét. Túlságosan is ellenkezőleg. Szabó Szilárd kritikájának azonban alig rejtett alapmotívuma, hogy a Verlaine-fordítások mögött a „munkamódszert" vegye célba (szerintem a kritikusnak semmi köze a versköltő, -fordító munkamódszeréhez), a munkamódszeren át pedig mindenféle esztétikai érvelés nélkül a költőt. Logikája annak a közbölcsességnek felel meg, hogy ki hazudik, az lop is, aki lop is, … és így tovább. Pedig még ha rábizonyítanánk is Téreyre, hogy eleve alkalmatlan műfordításra, akkor is lehetne elsőrangú költő. Bármennyire összefügg is a két mesterség, az egyikben megnyilvánuló képességekből nem következik szükségszerűen a másikban való jelesség vagy jelentéktelenség. Elszólásokra vadászik, s rá is bukkan egyre – „a lantot gyötörve" –, amelyről kissé kínos szellemességgel állapítja meg: „Téreynek a költőmesterséghez való viszonyát leplezi le." Nos nem. Ez nem fér bele a magyar kritikaírásnak nem is íratlan szabályrendszerébe. (Lásd erről Arany, Gyulay, Horváth János elvi tisztázásait.)

Ahogy a vers, a kritika is kontextuális műfaj: az egyes kritikára aszerint is reagálunk, milyen kötetben, folyóiratban vagy akár folyóiratszámban olvassuk. Ami itt, ott, amott nem tűnne föl, szembeszökő a *Kortárs*ban. E folyóirat recenzióanyaga

[1] *Kortárs*, 40. évf., 1996/2, 104–111.

általában nem a hajthatatlan értékítélet, a kérlelhetetlen kritikai számonkérés igényéről tanúskodik. A „téreyzmus" vitriolos leleplezésének közelében olyan, igaz, az aláírt dátum szerint nagy napokban született recenziót olvashatunk, amely a vizsgált művet a költő személyévé lelkesíti át, a személyt hőssé magasztosítja, és inkább életgyónásnak, mint kritikának illik be. (Gyónásnak persze nem elég *önkritikus*.)

De hiszen most ébredek rá: a módszer hasonló! Csak a személy más. A *Kortárs*nak ezen számán nem az értékválogatás, hanem a személyválogatás árnyképe vehető ki.

[Nincs adat megjelenésről.]

A KÖZELISÉG MISZTÉRIUMA

[1997]

(Károlyi Amy: *A tű foka*, Orpheusz könyvek, 1996)

A líra legigazibb ajándékait nemegyszer olyan költőktől kapja az olvasó, akiknek rovata úgyszólván kitöltetlen az irányzati, rendszertani nagykönyvekben. Mert ugyan melyik kézikönyv, monográfia vagy irodalmi szaknévsor tájékoztat engem Károlyi Amy verseinek mineműségéről, sajátszerű összetéveszthetetlen jelenlétéről? Vagy hol hallhatok könnyednek, természetesnek ható, ám nagyon is küzdelmes, következetes önalakításáról? Pedig annál is érdekesebb ez a fejlődéstörténet, mivel igen kevéssé tűnnek szembe az említett küzdelem nyomai. Károlyi Amy költészete megragadó magától értetődőséggel *van* és *változik*. Jelenvalósága nem kérgesedik modorrá, alakulásai pedig nem a minduntalan való újrakezdés lázrohamai. S amit egyre többen tudunk már, azt *A tű foka* ismét bizonyítja: ennek a mi irodalmunkban különlegesen késői lírának még távlata, iránya van. Mennyire megnyugtató, kibékítő ez a puszta (puszta?) természeti tény is.

A tű foka költője biztosan nem beszélne „puszta" természeti tényről. Számára minden egyenrangú, a mikroszkopikus és a csak fényévekkel mérhető, a személyes és a személyfölötti, az élőlények és a dolgok lágy, testies intimitása és a bölcseleti fogalmiság absztrakciói. Ha mégis valamilyen sorrendet kutatunk, tehát nem rangsort, hanem a lírai figyelem és kép-, illetve képzettársítás irányát, akkor okvetlenül a kicsinytől, a közelitől kell követnünk a költő pillantását a távoli felé – csakhogy ne gigantikus kitágításra, eszmei és indulati felfokozásra készüljünk fel, hanem a meghittség folytatódására a térenkívüliség, az időfelettiség móduszában: „Fű felett száll a lepke / fél lépéssel mögötte árnya, / a lepke hieroglifája, / a lepkénél is lepkébb lepke." Természetesség és csodaszerűség összekapcsolásának wordsworthi, illetőleg coleridge-i modelljei közül ez a líra az előbbihez áll közelebb: Károlyi Amy is a

meghitten természetes dolgok világában fedezi föl a csodát. Romantikusnak viszont sem a rezdülésnyi észleletek, hangulatok mögött sejthető világkép, sem a lírai fogalmazás- és szerkesztésmód nem nevezhető. Károlyi Amy – bizonyos látszatok ellenére – egyáltalán nem csak ösztönlény, nem is érzésnaplót vezet köteteiben. Előző kötetének, a *Mindenért mindent*-nek egyik elmélkedő prózaverse szerint a költészetnek az „elfeledetteket" feltámasztó hatalma abban is megnyilvánul, hogy „ha eszed van, akkor eszük is lesz". S bizony Károlyi Amy hallatlanul művelt, amellett szembetűnően reflexív hajlamú költő. A nagyszerű *Kulcslyuk-líra* hagyománya új kötetében is folytatódik: idézetek simulnak bele a saját szövegbe, elemző, értelmező lírai kistanulmányok tagolják a – többnyire – igen rövidre fogott versek egymásutánját.

Ezek a kommentárszövegek egybehangzanak az „elsődleges versmegnyilvánulásokkal": a lírai szó, nyelv, beszéd életrevalóságát (és életre valóságát) sugallják. A költészetben lényegivé testesülő nyelv itt nem kopár és önkényes jelrendszer, hanem testies jelenlét, a maga életét élő egyetemes egyediség. „Az alkotó pihen. / A mű alakul." *(Mű).* Ha nagyon akarjuk, ebben az érzékeny följegyzésekbe bújtatott vitalista esztétikában mégis nyomon követhetjük a romantika hagyományát.

De honnan ered a létezés, a létezők egységének ama bizodalma, amely számtalan változatban kap szót a versek szoros, mégis levegős terében? Maradjon kérdés a kérdés, s ezúttal csupán állapítsuk meg, hogy ebben a vigasztaló, megbékítő lírában az észlelésből megértés, a megértésből részvét, a részvétből azonosulás fakad. Sőt azonosság: a léthierarchia lebomlott, az egyes (személyes) lét áramlik a másik, megnyíló sorsba: „Változol és léted megváltoztatod!" – így *A barokk felhők*, melyeknek folyton átrajzolódó vonulása már a korábbi kötet szépséges versébe, a *Mise*be is beépült. Nincs is szükség rilkei felszólításra, a változás itt nyugalmas *tény:* „azonosnak lenni magaddal" eleve annyit jelent, hogy „nem vagy egyenlő / önmagaddal". Hanem inkább a kővel, a szavakkal, a hóval.

Az elmondottakból nem az következik, hogy ez a líra nem ismer konfliktust, ellentéteket, drámaiságot. Maga a címadó vers is a lemondás fájdalmával felel az evangéliumi felhívásra, a „kövess" parancsolatára: „A tű fokán nem juthat át a test, / próbáld és szilvafáid ne szeresd." Érezzük: ez túlontúl nehéz próba lesz. Világosabb az értékválasztás a Mátéból vett szókép másik előfordulásakor, a *Gyanú* négysorosában: „Itt jár, ki mindennél nagyobb, / nem üti meg az átlagot. / Gyanús a méretlen okán, / hogy nem fér át a tű fokán." Versélményeink összegzésekor figyelünk föl arra a tompított feszültségre, arra a finoman rejtett vitára, amely e líra kétféle szakralitása között érezhető: az „istenemberség"-nek, az egyetlen (személyes) pontba tömörült megváltásának ellentmond, vagy inkább csak kitér előle a másik eszmény: a létben szabadon közlekedő és minduntalan megtestesülő lélekbe, szellembe vetett (panteisztikus) hit meggyőződése. Éppen *Istenember* a címe annak a versnek, amely a legizgalmasabban láttatja és érteti meg az átjárást még az isteni

és az emberi szféra között is: mégpedig a szenvedés, a „kereszten csüggés" közössége által. Ugyanez a kettős perspektíva villan meg *Az elnémított*-ban, még a kép is azonos: „Emberré változunk a magasban / felfelé nézve látnak lentről, / miképpen csüggünk a keresztről."

Idézeteink is mutatták, Károlyi Amy kedveli a gnómaszerű, szentenciózus kifejezésmódokat, a tanító költészet stílusalakzatait. Jó néhány verse lírai példázatként olvasható. A lírai jelzőt hangsúlyozni kell: tanító, de nem oktató hangú versekbe költözik az a tudás, amelynek nem paradox, hanem harmonikus ellentmondása így fogalmazódik meg: „boldog, aki tudás nélkül / tudója a nemtudásnak" *(Nemtudás).* Az axiomatikus beszédmód azonban nem nyomja el az egyéni nyelvújítás ámuló vagy drámai telitalálatait. Például: „belealudtam a mindenségbe" *(Ütem)*; „míg emberré gyötör" *(Ököl).* Említsük meg még *A szegletesség költészete* című versét, éppen megrázó, halálközeli képisége, drámai stílusformái miatt.

Miközben csupán a szövegközlést elektelenítő számos sajtóhiba keseríti el kedvünket, szinte összefüggő versként olvassuk Károlyi Amy kötetét. Az egyes darabok variációk ugyanazon örök témára, és egytől egyig a közeliben rejlő testvéri misztérium észrevevésére élesítik a csodavárásban krónikus távollátáshoz szokott szemünket.

• *Élet és Irodalom*, XLI. évf., 6. szám, 1997. február 7., 12.

A MÉG NEM ISMERT SOSZTAKOVICS

[1997]

(*Testamentum. Dmitrij Sosztakovics emlékei Szolomon Volkov szerkesztésében,* ford. Pándi Marianne, Európa, 1997)

Ha zenéjével nem is, emlékirataival megérkezett Magyarországra Dmitrij Sosztakovics. Műveit mostanában éppúgy nem verik vissza hangversenytermek falai, mint az elmúlt rendszerben: az Országos Filharmónia idején a szentesített szovjet kultúrával való dacolásnak számíthatott ez a csend, a Nemzeti Filharmónia korában pedig a levitézlett birodalmi művészeti ideológia reprezentánsának szólhat az idegenkedés. Vagyis *ugyanannak*. Ha Sosztakovicsot akarok hallgatni (akarok), külföldről érkező hangversenyközvetítésekre fülelhetek, vagy vásárolhatom lemezeit. Mert világszerte játsszák: magam csupán szimfóniáinak négy újabb, teljes lemezsorozatáról tudok (mindegyik úgynevezett nyugati előadókkal). A Zeneakadémián még elvétve sem hangzik fel a *IV. szimfónia* szinte otromba erejű, ijesztően

disszonáns első, illetve átszellemülten végződő utolsó tétele, a *VIII.* roppant siratója és könyörtelen terrorlátomása, a *XIII.* bosszúshangú zenei vádirata, a *XIV.* halálidézete, a *XV.* játékossága. Akkor tehát olvassuk Sosztakovicsot.

De őt olvassuk-e? Csuhai István utószava tájékoztat a könyv amerikai megjelenését követő polémiáról. Lehet, hogy a könyv lejegyzi, lehet, hogy csupán szabadon átírja a zeneszerző emlékezéseit. A hitelességet érintő kérdésekkel itt nem foglalkozhatunk.

Higgyük el: ez Sosztakovics tanúságtétele. Nem „testamentuma": a cím tökéletes félrefordítás (*Testimony* az angol eredeti cím), s még a hitelesség dilemmájában is zavaróan foglal állást. Pándi Marianne egyébként élvezetes fordításában egymáshoz lazán kapcsolódó, olykor ismétlődő, néha bő lére eresztett emlékírásokat olvashatunk: egy nagy zeneszerzőnek művészekkel fenntartott barátságairól, a Pétervárhoz-Leningrádhoz és Moszkvához kapcsolódó zenei életről. Ehhez járulnak önkommentárjai, alkotó módszerének és elveinek ritkás, de mindenkori tanulságos ismertetései. No meg Sztálin.

A politika (kevéssé finomkodóan: a hézagtalanul megszervezett önkényuralom) mindent beborít e memoár lapjain. Ha akarom, bizony a mi *Zsarnokság*-versünk megerősítéseként is böngészhetem a könyvet: még a szabad levegőn szerzője halála után közzétett művön is („porod is neki szolgál") a nagy vezér és tanító uralkodik: vele öt oldalanként találkozhatom, a komponista műhelytitkait feltáró szövegrészeket lámpással kell összekeresgélnem. Persze érthető. Ha valakinek akár csak ideig-óráig Mejerhold, Ahmatova, Zoscsenko vagy pláne Tuhacsevszkij marsall volt a barátja vagy munkatársa, annak fél szemével szüntelenül a kiszámíthatatlanul fenyegető kar következő mozdulására kell figyelnie – még visszatekintve is. Különösen mivel a kar – igaz nem megsemmisítő – sújtásai őt magát sem kerülték el. Sosztakovics életének két legnagyobb traumáját nem az ifjúkori éhezés vagy a leningrádi háborús szorongattatás okozta. Ezekben az órákban-években másokkal osztozhatott a közös szenvedésben, és paradox módon művészete is korlátok nélkül nyilatkozhatott meg. A csak őt vagy legföljebb még néhány művésztársát a földig és az elhallgattatásig sújtó csapás viszont 1936-ban, majd 1948-ban érte: az elsőnek a *Kisvárosi Lady Macbeth* című opera elleni *Pravda*-cikk volt a fegyvere, a másodiknak az őt és még néhány társát – az akkori legjobb zeneszerzőket – „formalistákként" megbélyegző párthatározat. Sosztakovics nem bírt kitörni ezeknek az emlékeknek a nyomása alól. Az ilyen, mifelénk is oly ismerős kiközösítések tették idős korára – legalábbis e könyv lapjaiból sejthetően – keserűvé, kiábrándulttá, ezek szabadították el némelykor talán méltánytalanul harapós indulatait. Jegyezzük meg azért, hogy kései éveinek egyik legfőbb zenei és emberi támasza, Galina Visnyevszkaja egy egészen másféle – békés, higgadt, konfliktuskerülő személyiségről és temperamentumról ad számot saját emlékirataiban. A kettősség rejtélye örökre megmarad.

Ha az foglalkoztat a legélénkebben, miféle zeneesztétikai és világnézeti meggyőződés, milyen ízlés formálta meg a roppant erejű politikai szorításban ezt a 20.

században ritkamód szerves és teljes, klasszikusan (vagy romantikusan) sokműfajú és sokrétegű életművet, akkor ez a memoár csak igen hiányosan elégíti ki érdeklődésemet. Ami a zeneszerző ízlését illeti, hajlandó vagyok megérteni, hogy nemigen ejt jó szót Prokofjevről, tisztelem Sztravinszkij iránti rajongásáért (bár meglep, hogy épp a *Tavaszi áldozat*-ot fitymálja), de az mindenképp szíven üt, hogy Beethoven op. 111-es zongoraszonátájának második tételét hosszúnak és unalmasnak minősíti. (Mondja ő, a szimfóniákba illesztett, néha végeérhetetlen hangszeres monológok szövögetője.) A könyv legszebb lapjai Muszorgszkijról szólnak, és bevilágítják a *Borisz Godunov* és a *Lady Macbeth* szerzője közötti zenetörténeti folyamatosságot. Kétségtelenül ott parázslik azonban az egész vallomáshalmazban valami lefojtott Nyugat-ellenesség: föltehetően emiatt nem jár futó említésnél több Mahlernek, akihez pedig régóta már-már közhelyszerűen, de indokoltan szokták kapcsolni Sosztakovics szimfonikus művészetét.

A *Tanúságtétel* legtöbbször idézett passzusai a szerzőnek saját műveiről (egyébként csakis szimfóniáiról és operáiról) írott értelmezései, melyek javarészt homlokegyenest ellenkeznek a valamikori, hivatalos ízű magyarázatokkal. Új megvilágításba kerül a *VII. (Leningrádi) szimfónia* is, föltárulnak a műnek a sztálini rémuralomra vonatkozó, valamint a rekviem műfaji hagyományára visszautaló jegyei. Néhol azonban a kései, szubjektív magyarázat mintha túl sokat és túl gyorsan kívánna végképp eltörölni: egyszerűen nem hiszem el, hogy a *VII.* zárórésze nem győzelmi zene. Igenis az, mégpedig hatásvadászatában is magával ragadó. Még árulkodóbb ez a helyesbítő részmondat: „[…] hogy miről szól az *V. szimfónia*". Úgy tetszik, elegendő csupán visszájára fordítani a leninista-sztálinista magyarázatot: az *V.* így az elkeseredés és – utolsó tételében – valamiféle kierőszakolt diadal kifejezése lesz, de megint csak *szól valamiről*: valami nyilvános, közérdekű dologról. Kétségkívül benne rejlik ebben az átmagyarázásban a szerzőtől vállalt orosz (zenei) hagyomány is: a társadalmi emberért felelős, „realista" művészet eszménye. Még inkább szembeötlik viszont az a késztetés, melyet szerencsésebb tájak művészei éreztek, de például a közelmúltig a mieink, akár íróink is jól ismertek: hogy a műalkotást ne annak esztétikai szerveződését fölfejtve, hanem rejtett – ellenzéki – politikai utalásrendszerét kibontva értelmezzék át. Meg kellene végre hallgatni *csak úgy* az *V. szimfóniá*t, pusztán a zenére figyelve. Lesz belőle, ami lesz.

Orosz hagyományt említettem: Sosztakovics ennek az örökségnek nem szlavofil misztikájú, messianisztikus elemeihez vonzódik (Szolzsenyicin prédikáló hajlamaitól is idegenkedik), hanem a kultúra bensőségében otthonosságot, mondhatnám: művészi kollegialitást teremtő típusához ragaszkodik. Nem cukrozza meg az orosz élet keserűségeit, elítéli a bűn utáni mellverdesésre való hajlamot, az orosz történelmen végighúzódó sűrű és tömeges kegyetlenkedéseket. És elítéli az ebbe a történelembe mélyen beleevődött antiszemitizmust, s teszi ezt példás, megrendítő eréllyel. Ebből a bátor állásfoglalásból nő ki a *XIII. (Babij Jar) szimfónia* első tétele.

De bátran tekint az emberi lét alapkérdéseire is: a halálra, a végességre. Nem hisz a túlélés bölcseleti és hitbeli magyarázatainak. Ezt a tragikus létszemléletet ülteti bele „legvilágnézetibb", egyúttal legtisztábban muzikális (és irodalmi) fogantatású zenekari-énekes művébe, a *XIV. szimfónia*ba.

Miközben a sztálini gazságokról és ostobaságokról szóló csípős, groteszk, nemritkán fogcsikorgatásra ingerlő történetek tömegét olvassuk, elgondolkodhatunk a lejegyző és szerkesztő Volkov meghatározásán, amely szerint a zeneszerző a „jurogyivij", az orosz „igazmondó szent őrült" típusát testesítette meg a 20. században. Így van-e? Én nem nagyon hiszem. Némi apologetikus szándék is bujkál e jellemzésben, miként az egész bevezetőben s föltehetőleg az elmondott anyag megszerkesztésében úgyszintén; utóvégre Sosztakovics mégis csak megírta a *Dal az erdőkről* című pártos oratóriumot meg az *Október* című szimfonikus költeményt is – egyébként még ezek sem jelentéktelen darabok. Magam mindenesetre inkább olyan művésznek látom, aki hazájában, megfélemlítve, a szovjethívő nyugati „humanistákban" csalódva, józan belátással valamifajta sztoicizmushoz érkezhetett el: újra meg újra megfizette az adót, hogy mindig tehessen még egy lépést, hogy még egy szimfóniát, még egy vonósnégyest írhasson. A többi pedig most már ne néma csend legyen, hanem műveinek meg- és újrahallgatása.

• *Élet és Irodalom*, XLIV. évf., 30. szám, 1997. július 25., 15.

IRODALOMÉRTELMEZÉS TERÜLETEN KÍVÜL

[1997]

(Pór Judit: *Lóháton Rómában [Esszék]*, Sík Kiadó, 1996)

Ez a könyv azt mutatja be nekünk, amit nem tudtunk Pór Juditról. Vagy nem tudtunk eléggé. Amit talán ő sem tudott magáról eléggé, csak napi kiadói munkája ritkultával, apránként fedezett föl s gyakorolhatott kedvére. Az értelmezőképességet, a kritikai elhivatottságot. Alig néhány éve maradt a bizonyításra, a sorsvégzet vakvéletlene (bocsánat a tanácstalan, többszörös logikátlanságért) úgy intézte, hogy műfordítói életművét kiteljesíthesse, saját nevében viszont már csak ennyit szólhasson.

A „csak ennyi" mégsem lekicsinylendő teljesítményre utal. Harminc tanulmányt olvashatunk kis híján kétszázötven oldalon. A legkorábbi írás 1981-ben jelent meg először, a legkésőbbi 1996-ban, már posztumusz közlésként. A kiadó, a szerkesztő előtt az a feladat állt, hogy válogatatlanul gyűjtse össze egy rendületlen, aprólékos műhelymunka írásos, publikált írássá érett dokumentumait: hiszen a kötetnek már

valamennyi darabja megjelent, java része folyóiratokban, kisebb hányada többszerzős, oktató, ismeretterjesztő célzatú kötetekben. A könyv szövegközlése, helyesírása példás, sajtóhiba alig zavarja az olvasást (csak az utolsó helyen álló Kálnoky-fordításelemzés magyar [*„hallatom”* helyett: *„hallom”*] és francia [hagyjuk] szövegét rontja három-négy nyomdahiba), a papír, a tipográfia tetszetős. Ezeket az elemi tényeket minden könyvkritikának (újra) regisztrálnia kellene, mivel a puszta olvasásra való, hálózatra rá nem kapcsolható szellemi és ipari termék előállítása olyannyira elsilányult, hogy állagát és megcsináltságát is szükséges méltatni vagy bírálni. Ma, az általános – és általános iskolai – műveltségért gombnyomásra kereskedő internet-galaxis ködében.

A címmel – *Lóháton Rómában* – magam nem vagyok megelégedve, figyelemfelkeltőnek ugyan megjárja, de inkább kuriózumokat vagy hangulatos tárcanovellákat sejtet, mint gondos, néhol aprólékos életmű- és verselemzéseket, földrajzilag pedig éppen nem Pór Judit valóságos irodalmi tájaira utal. A már eltávozott szerző utólagos szövegrendező munkáját persze nemigen vállalhatja át a kötet szerkesztője: ebből a tartózkodásból ered egy-két szó szerinti átfedés az esszék között, például *A vitorla*-elemzés, valamint a *Verset fordítunk* Lermontov-jellemzése szinte azonos. Ezenkívül nem látom át, miért éppen ebben a sorrendben következnek egymásra a tanulmányok. Mondjuk az egyetlen magyar irodalom- és művelődéstörténeti tárgyú *Wesselényi Polixénával Rómában* lelkesen fölfedező és valóban esszészerű szövegét miért a *Bovaryné* alkalmibb ízű, pedagógiai jellegű és szintű vázlatos ismertetése követi, s miért csak ezután olvashatók a francia pályaképek, amelyektől messzire elszakadnak s csak az orosz blokk után sorakoznak a francia verselemzések. Sebaj, a művek keletkezéséről és első megjelenéséről gondos összeállítás tájékoztat.

A kötetben tehát pályaképek, valamint a műfordítás titkait feszegető, hol egyes szövegekben, hol általánosabb érvényű jelenségekhez kapcsolódó elmélkedések között jó néhány alkalmi írás található: elő- és utószavak, a folyóiratközlés igényeihez szabott lexikoncikkszerű költőbemutatások, tanító, ismeretterjesztő kiadványokba készült műelemzések. De vajon érdemes-e, jogos-e ilyenfajta pragmatikai szempontú műfaj-elhatárolással felosztani a könyv anyagát? Habár kétségtelenül érezhető mind hangütés-, mind kidolgozásbeli különbség olyan írások között, mint mondjuk a derűs és kötetlen élménybeszámolót nyújtó Wesselényi Polixéna-tanulmány és az utószóként készült, ismertető funkciójú orosz szimbolistaköltő-portrék vagy akár emezek és a még „elemibb” tájékoztatásra vállalkozó, a tanulóifjúságnak szánt kötetekben megjelent versértelmezések, a szerző lényegében ugyanannak a műfajnak a közegében mozog. Hadd nevezzem ezt most hevenyészve élményközlő műhelytanulmánynak vagy tényismertető olvasónaplónak; az „esszé” megjelöléstől – mely végtére is egy hajszállal sem pontosabb, mint az imént rögtönzöttek – inkább tartózkodnék. Később talán kiderül, miért.

Annyi bizonyos, hogy a nyelv, az előadásmód közös valamennyi írásban. A természetes élőbeszéd (van ilyen? – mondjuk inkább: a belsőleg is művelt literátus értelmiségi élőbeszéd) megemelt szintje ez, találó, színes szóválasztással, hajlékony, olykor szövevényes, de: mindenkor tisztázott mondatszerkesztéssel, amely a mindenféle rendű és rangú szólamosság, divat- és közhelyszerűség hiányával ékeskedik. Még sincs benne semmi tetszelgő eredetieskedés, kifejezésbeli kuriozitás, ami annál tiszteletre méltóbb, mivel a műfordításban, könyvkiadói szerkesztésben eltelt áldozatkész évtizedek után a későn megszólaló akarhatott volna nagyobbat, meglepőbbet, hangzatosabbat szólni: nem így történt. Az élmények és ötletek föl-föltetsző sokasága ellenére arányos, ízléses, a szónak úgyszólván etikai értelmet adva: „kimért" próza ez. Nem mintha nem találkoznánk a szövegekből kiragadható, magvas és szellemes megfogalmazásokkal is. Egy-két példa: *„Paul Léautaud, a lelkes temetőbogár"* (mert Gide haldoklásáról is följegyzéseket készített); *„a földbirtokosok jogainak medveotrombaságú védelmezője*" (Fet); „lassú járású, nehéz súlyú úthenger-mű" (a *Zsivago Doktor*). A következő kettő kevésbé tetszik: „a kölyökkutya-lábú Majakovszkij"; „Mintha egy gyönyörűen csiszolt kő esett volna le az író (Katajev) szívéről, egyenesen a világirodalomba". Ezekben mintha a szépet ékesen és képiesen mondás vágya egy-egy pillanatra kibillentette volna az ízlést szilárd uralkodói helyéből.

Ezen a fegyelmezett és ellenőrzött stíluson azért itt meg ott átcikáznak az adott írás közvetlen céljától, rendeltetésétől független gondolkodás, a felhalmozott és valóban tapasztalattá érett műveltség szabálytalanabb ugrásai: vélhető szerepüket még érinteni fogom. Most még annyit, hogy a műfordító saját prózája élvezet és felüdülés nyelvhelyességi szempontból is (ami persze nyelvi tudatosságot jelent): a nyegle, pongyola, hol suta, hol körmönfontan kimódolt, kliséket és nyelvszokásokat majmoló, a divatszavak mellé divatmondattant is eszkábáló és azt szájról szájra továbbadó nyilvános politikai (és sajnos, értelmiségi) beszéd és írás jelenlegi rémuralmában szinte külön öröm, hogy ezt a nyelvi hagyományokhoz, az értelmes szabályokhoz igazodó, tökéletesen természetes prózát olvashatjuk. Csupán elvétve akad rögzült, ismétlődő modorosság a fogalmazásban: magam idegenkedem a kötőjeles halmozásoktól („szürkülni-uniformizálódni-gyanakodni"; „hagymakupolás-havas-udvarházas"; „részvétre-fájdalomra"), vagy épp nem értem, minek kell annyiszor használni, a legkülönbözőbb elvont jelenségekre vonatkoztatva, a „szexepil", „szexepiles" szót, szóalakot.

Pór Judit az orosz és francia líra és prózaepika elsőrangú fordítója volt. Sajnos még olyan szélesebb körű ismertségre és elismertségre sem tett szert, amilyet az egyébként mostoha sorsú műfordítók rendjébe tartozó néhány pályatársa mégiscsak kivívott magának. Csak a *Zsivago* megjelenésekor emlegették sűrűbben, akkor is inkább rosszízű – javarészt oktalan – bírálatok kíséretében. Ha a költő versfordítókra nem figyel eléggé a szakma, a hivatalosság vagy az úgynevezett (egyre kisebb) nagyközönség, akkor, valljuk be, még észrevétlenebbek maradnak azok a verset is

fordítók, akik maguk vagy nem írnak költeményeket, vagy nem bocsátják nyilvánosság elé őket. Pedig ilyenek is voltak, vannak, s szerepük a jelek szerint, igen természetesen, nőni fog. Pór Judit pedig igazán nem állította előtérbe saját munkásságát, saját teljesítményeit. (*A francia romantika költői* című Lyra Mundi kötetet együtt szerkeszthettem vele. Okos gonddal figyelt a meglévő és a készítendő fordításokra, ő maga azonban egyetlen műre sem jelentette be igényét. Egy Vigny-vers fordítására kértem fel: *A kürt* eléggé hálátlan feladat, nem lehet csillogni benne; mégis milyen ízes, leleményes, egyszerre francia történelmet idéző és magyaros emlékeket fölvillantó ez a munkája!)

A gyűjtemény híven tükrözi szerzőjének érdeklődését. Tizenhárom írás szól két évszázad orosz irodalmáról (főként poézisáról), nyolc a francia irodalomból választja tárgyát, hat a műfordítással, illetőleg fordításokkal foglalkozik, három a magyar nyelvű irodalomhoz kapcsolódik. Osztályozásunk azonban ismét csak pontatlannak bizonyul, minthogy a szerző a hőséről és szűkebb tárgyáról (Gide-ről, Tyutcsevről, Katajevről, Bunyinról, Brodszkijról, a *Ruszlán és Ludmilla*, a Tatjána-levél fordításáról s a többiről) szóló fejtegetést minduntalan kibővíti, kiegészíti más irodalmakra, más korszakokra vonatkozó utalásokkal. Főként az író korabeli és a későbbi (mai) ízlést, műveltségi állapotot szembesíti szívesen egymással, valamint a régiók (Kelet- és Nyugat-Európa, Oroszország és Európa vagy Amerika) eltérő történelmi közérzetét és tapasztalatát ütközteti. A szerény című *Innen-onnan Cvetajeva műveiből*, megvilágító erejű közbevetéssel tesz érthetővé egy szociológiai különbséget, miután a költőnő apjának, egy falusi pap fiának tudósi pályáját méltatta: „(Oroszországban a falusi lelkész más, mint minálunk: félparaszt, többnyire nem művelt – sőt többnyire iszik is, feledésül, kétes helyzetében, amit több színes orosz szólás is tanúsít –, nincs tekintélye, mivel az egyház nem független a világi hatalomtól.)" Figyeljük csak meg, milyen sokrétű ismeret bújik meg a zárójelbe tett kis kitérőben: nyelvlélektani, nyelvszociológiai, de leginkább művelődéstörténeti tájékozottságra utal ez és sok más hasonló részlet, amelyből hivatásos értekezők hosszú és a kutatási területeket büszkén nevükön nevező oldalakat, egész tanulmányokat írtak volna. A művelődéstörténeti – vagy Pór Julit: „*korcivilizációs*" – utalások, kitekintések mellett, az előbbiek lélektani vetületeként, valamennyi írás számol az olvasói ízlés tényeivel – nehezen megfogható tények ezek, hiszen alapjuk, az ízlés maga is bajosan rögzíthető, definiálható, történelmi nyomai (dokumentumai) is eléggé megbízhatatlanok. A szerző azonban gondosan és szívesen tér ki az egyes tárgyalt írók, művek, irányzatok fogadtatásának azokra a korszakaira is, amelyek a legnehezebben írhatók le: az egykorú és a mai recepció közé eső periódusokra. A három nagy költő, Rilke, Paszternak és Cvetajeva levelezéséről szóló és a legtöbb ízléstörténeti tanulsággal szolgáló tanulmányban például szerét ejti, hogy a nem irodalmár magyar olvasóközönségnek az orosz irodalom iránt fölébredő hajdani rajongását is értelmezze. Két vonása is szembeötlik ebben a kis részletben. Egyfelől ismét csak zárójelbe foglalt közbevetésként

ismerteti gondolatait, másfelől nem feledkezik bele történeti anyagába, hanem kritikával szemléli; megmutatja, milyen eszményítő félreértések terhelték az orosz „civilizációtlan kultúra" befogadását. Pór Judit tehát nem tárgyi, semleges mivoltukban láttatja meg a műalkotásokat, noha vállalt feladata, írásainak alkalmisága valami effélére korlátozhatná, hanem szerző, mű és olvasó eleven kapcsolatának igyekszik szavakat adni. Az olvasói csoportokra, közösségekre való rendszeres utalásokon kívül pedig saját olvasói élményeit is belefoglalja vagy inkább belerejti a szövegbe.

Legfőbb élményeit az orosz irodalomtól kapta. A belső konfliktusokat hordozó, egyszerre hagyományőrző és újító, életsorsukban is megpróbáltatásokat elszenvedő művészek a legrokonszenvesebbek számára: az említetteken kívül még Tyutcsev, Bunyin, Brodszkij. És legfőképpen Mandelstam, akinek kitűnő írást szentelt, *A költő és a politiká*t, amelyben a költő két Sztálin-ódáját boncolgatja. Olyan verseket ezúttal, amelyek inkább álcázzák, mint közlik az alkotói személyiséget. Pór Judit azonban igézetten és igézően emeli le a maszkot, kaparja le a festéket a két szövegről, és valamifajta nem szakosított pszichoanalitikus motívum- és stíluselemzéssel hatol el a hiteles tartalmakig, a maradandó érvényű képekig, valamint a mélyrétegekbe rejtett ironikus jelentésekig. Olyan elemző érdeklődés tette képessé ennek a bravúros feladatnak a teljesítésére, amely mindenkor az alkotói én, a szerzői személyiség, a művet megformáló alkat és tapasztalás jelenlétét kereste a műben, a mű mögött, a mű eredeténél.

Életrajzi megközelítés? Mondhatjuk akár így is, bár pontosabb, ha alkatrajzoló, arcképfestő célzatúnak nevezzük Pór Judit szerzőre, műre összpontosító írásait. Mindenkor a tárgyalt költő sorsvonalát, karakterfejlődését igyekszik végigkövetni – élménytől a műig. Akár Pierre de Ronsard egyik utolsó szonettjéről szól, akár – mondjuk – a pályája elején álló Jurij Kuznyecovról, a versbeszéd, a motívumanyag, a metaforika és a ritmika pontos, avatott értelmezése alkat és sors egyszerre lexikális és intuitív megismeréséből és ismertetéséből nő ki.

A szerző azonban szerencsére nem éri be izolált lélektani portrékkal: amennyire ragaszkodik (illetőleg az alkalmak és feladatok miatt ragaszkodnia is kell) az egyedítő, elkülönítő személyiségrajzhoz, annyira kiemeli és részletezi a közöset is: azt, amiben az alkotó egyszersmind követő, sőt másoló: a műfajok, költői és retorikai alakzatok és szólamok folyamatos hagyományát, a nyelv és a stílus (irányzat) meghatározó erejét. Még a mesterfokon ismert és értett orosz literatúrát sem szakítja ki világirodalmi összefüggéseiből. Előfordul ugyan, hogy az ő – miszticizmusra és misztifikálásra csöppet sem hajló – fejtegetései is megtelnek egy bizonyos orosz jelleg hangulatképekbe oldódó, elérzékenyült felsorolásaival, legfontosabb megfigyeléseihez mégis a nyelvi értelmezés vezeti el. Világosan rajzolódik ki elemző szavai nyomán az a termékeny kétértelműség, mondhatnánk: az a kettős kódolás, amelyet a Puskin és Brodszkij életidejében egyaránt hatékony önkényuralom kényszerített rá az orosz költői nyelvre s ennek megfejtésére is. „A száműzetés az orosz

élet anakronizmusa: az európai irodalmakban régen átvitt értelemben használatos ez az ókori szó" – írja, majd remekül mutat rá, hogy a Brodszkij versében említett „világvégi kormányzóság… nem távoli, gyönyörűségesen borzongató orosz irodalmi élmény, hanem világvégi kormányzóság. De egyszersmind, természetesen, a reménytelenül művelt pusztalakóknak többek közt az is, amit a kockás plédes, kandallós angol kollégájának jelenthet ez a két szó." (A fentebbi jelzős szintagmát azért emeltem ki, hogy képviselje a szerző ízesen és meggondolkodtatóan szellemes, mély tapasztalati humorral áthatott stílusfordulatait.)

Mindaz, amivel eddig igyekeztem ismertetni Pór Judit témáit, csak akkor érvényes, ha hozzárendeljük figyelmének állandó tárgyat, a műfordítást. Említettem, hogy szeret szembesíteni társadalmi állapotokat a kultúra szemszögéből. (Nem mondok le még két idevágó, fanyarul szellemes idézetről: Cvetajeva hányatott gyermekségéről ír, majd: „a francia-svájci zárdában, német intézetben – ó, és még egy kicsit a Sorbonne-on is: bizony, szerencsétlenség és szerencsétlenség közt is van különbség –…"; illetőleg Ronsard királyi igényekhez szabott eposzát említve megjegyzi: „Rosszkedvűen fontolgatja [a költő] annak idején IX. Károly tanácsát – a király tanácsa parancs –, hogy inkább hendekaszillabában […] írja a *Frankiász*t. No de micsoda király még ez a szegény, tüdőbajos, kelletlen gyilkos is! Gondoljuk el, ha Balassinak verstani tanácsokat adott volna Habsburg Miksa! Vagy éppen II. Szolimán.") Mindennél többet mond azonban maga a nyelv, pontosabban a nyelvek érintkezése. Pór Judit még pusztán portréjellegű, műértelmező tanulmányainak is azok a heurisztikus pillanatai, amelyekben egy-egy fordítói telitalálatra, baklövésre mutat rá, vagy éppen a mindenkori közvetítő képességein kívül eső, az analógiát lehetetlenné tevő objektív nyelvi különbségre emlékeztet. A *Bovaryné* értelmezésekor a sajátos flaubert-i „költői költőietlenség" leglényegét vonja ki e mondatrészletből: „valami édesség jött elő a fákból", mivel hozzáteszi: „a legegyszerűbb, legjelentéktelenebb, legköznapibb igét kellett használnia (s a fordítónak ezt kötelező megtartania), különben túlontúl édes lenne az édes". Az eredeti szövegnek kulturális környezet adta, esztétikai feljavítását találjuk Cvetajeva híres, élettől búcsúzó sorában: „Marina, Isten szolgálóleánya [Rab Zsuzsa fordítása] egyben arra is bizonyíték, hogy néha a fordításnak is van előnye – a pravoszláv halott mindig Isten szolgája vagy szolgálója, és csak keresztneve, van. Ez ott rutin, itt megrendítő." Ugyanezt a vers mögött álló nyelvi és kulturális energiát példázza az orosz és a magyar „húsvét" szó összehasonlító magyarázata. Az egyes fordításelemzések még közvetlenebbül juttatják szóhoz a szerző ilynemű, gazdag tapasztalatokra támaszkodó és megfontolt érvelésben kifejeződő érzékenységét. Az *Anyegin*-részletnek, az apollinaire-i *Adieu-Búcsú*nak vagy épp a még merészebbül egy Kálnoky-vers francia változatának értékelésére vállalkozó tanulmány azt adja, ami évtizedek óta (Rónay György elvesztése óta ismét csak bántóan) hiányzik: méltányos és szigorú műfordításkritikát. Pór Judit ennek a ritka tevékenységnek annál is hivatottabb művelője volt (s lehetett volna

tovább), mivel prózafordítóként is kiválónak bizonyult. Nem is mulasztja el, hogy újra meg újra ne figyelmeztessen a vers- és prózatolmácsolás buktatóinak (a művészi nyelvhasználatban gyökerező, tenném hozzá) rokonságára, bizonyos szerzőknél és stíluskorszakokban pedig majdnem-azonosságára. Jogosan.

A kötetbe foglalt írások zömének jellegét, hangnemét, de még terjedelmét is meghatározta az őket életre hívó alkalom, a tájékoztató, ismertető igény. Szembeötlő kivételeknek csupán a remekbe szabott és az imént leírt módszereket és felismeréseket általánosító fordításelméleti sorozat darabjai számítanak (*Verset fordítunk*, *Mert milyen a „mű", a fordító?* stb.). Az említett igény vagy néha korlátozó kényszer mégsem törli ki az írásokból az egyéni értékelés, egyáltalán az egyéni értékrend nyomait. Pór Judit láthatóan – a legláthatóbban a sajnos csak két mai magyar költőről szóló kritikájában – a tárgyak, dolgok, élmények, emlékek testies, érzékletes vagy épp érzékies megjelenítését tekinti a legfőbb költői kvalitásnak és a költői nyelv legmagasabb teljesítményének. Tekinti vagy érzi: hiszen értelmezései, a szükséges adatok, tudnivalók rögzítése közben vagy után, tulajdonképpen az olvasóban keltett emotív hatás lejegyzései. Egy példa arra, hogyan visszhangosítja sűrű szavakban, folyamatot, majdnem történetet magába foglaló mondatsorban ezt a (be)fogadó és fogékony rezonanciát: „Az első részben, szokatlanul, kép képre zúdul, mind az emésztő szerelem metaforája […] És a láz, a hamuhomlok, a tapadó peplum, az egész vers forró, cserepes szájból ziháló szárasztó lélegzete megidézi az utolsó szóval kimondott szomjúságot. De még él a beteljesülés reménye…" (Cetajeva *Phaedrá*járól.) Egyik legihletettebb ismertető elemzését Hugó nagy verséről, *Az alvó boáz*ról írta (szép szavakkal adózva Nemes Nagy Ágnes páratlan fordítói teljesítményének): ebben különösképp rabul ejt az a hűséges *követő* módszer, amelynél, révén az elsődleges olvasó, az elemző a szöveg minden, majd' minden rezdülésére válaszol, s az olvasói érzékelések sorát mintegy folyamatos történetté tudja bűvölni, tanítva és magával ragadva a másodlagos olvasót, a tanulmányét is. De az olvasói érzékletektől vissza a költői szenzualitásához! Katajevről szólva, *„érzékszervi emlékezet"*-ről beszél, Baka István lírájában is az „életösztön-anyagú biológiai életöröm" jelenlétét emeli ki. Valamelyest már egy kiterjesztett érvényű állásfoglalás felé haladva (vagyis a recenzens önkényének megfelelően egy következő összegzés felé terelve idézeteinket): „Amilyen naivak és múlt századiak lehetnek olykor egy költő elméletei, olyan megbízhatóak az érzékszervei és eredetiek az észleletei." (Paszternakról; – Az én kiemeléseim.) Egészen más összefüggésben, a szovjet-orosz líra un. „apátlan nemzedék"-éről szólva: „az »ideológia« pedig, a költészet hivatásáról, a forrásokról, a »ki-az-orosz-költő«-ről vallott nézetek többnyire inkább a teoretikus hajlamú egyéniségeknek, nem a költőknek fontosak".

Ami az első idézet ténymegállapítását illeti, azzal mindenestül egyetérthetünk. Elmélet és észlelet szembeállítása viszont már egybehangzik „teoretikus hajlam" és

„költőség" kétesebb ellentétpárjával. Kiérezhető a kötet értékes szellemi anyagából az az elméletellenesség, amely régtől fogva beleivódott költőinknek, szépíróinknak az irodalomról való gondolkodásába és kritikai gyakorlatába, és amelyet csak megerősítettek, sőt látszólag csaknem igazoltak azok a korszakok, amelyekben némely „hivatásos" irodalomtörténész és -ítész, valamint egy-két esztétikaírásra is hajlamos bölcselő ideológiailag védett hadállásokból mintegy kisajátíthatta az elméleti beszédet, s fölöttébb művészetidegen praktikákat űzhetett vele. A másik oldalról persze föllépett az ellenhatás, nemegyszer lebecsülendő impresszionizmusnak, puszta élményközlésnek, olvasónapló-írásnak bélyegezték az alkotók reflexív megnyilatkozásait. Legyen szabad érvelés nélkül kijelentenem, ami könnyen belátható: a kölcsönös gyanakvás és elzárkózás mérhetetlenül sokat ártott a magyar irodalmi közmegértésnek, tapasztalatcserének. A marxista monopólium megszűnte óta a helyzet csöppet sem javult: például a posztmodern elmélet ugyan közelíti, sőt végső soron azonosítja a primer és a szekunder irodalmi megnyilatkozást, csakhogy néhány képviselője olyan belterjes, ezoterikus fogalom- és kategóriarendszert használ és ad szájról szájra, amely ismét csak képes a – mondjuk így – szépírók elriasztására. Nagyon jól tudjuk persze, hogy az egész ellentét nemcsak káros, hanem szerencsésebb nemzeti irodalmakban úgyszólván ismeretlen is; az angol, amerikai, francia, német stb. költő – ha olyan az alkata – bátran teoretizál, de a szaktudományi értekezők is bőven hivatkoznak szépírói ön- és mást értelmezésekre.

De miért bolygatom meg ezt az egész, igen bonyolult *elméleti* (s persze történeti) kérdést egy olyan szerzőről szólva, aki mindenféle címkézhető csoportosuláson kívül dolgozott, s kései írásait föltehetőleg sokkal inkább műhelytanulmányoknak tekintette, mint tudományos rendszertani állásfoglalásoknak? Többek között azért, mert jó néhányszor nehezemre esett ez írások műfajának (vagy műfajainak) puszta megnevezése: márpedig az ilyenfajta osztályozás minden kritikai ismertetés kutya kötelessége. Az persze korántsem csorbítja majd Pór Judit munkásságának értékét, ha ezt a magam elé kitűzött feladatot nem sikerül teljesítenem. Bizonyos jelzésekkel mégis próbálkozzunk meg.

Az *esszé* műfajnévtől nem véletlenül húzódoztam (még ha a kötet alcíme ezzel a megnevezéssel él is). Először: Pór Judit mindig *egyvalamiről* ír, tárgyához lelkiismeretesen ragaszkodik is. Ez a tárgy jórészt valamely meghatározott szöveg, amelyet be kell mutatni, végig kell vezetni rajta az olvasót. Ha költő, író a téma, akkor is az ismeretközlésen van a hangsúly, nem pedig az egyéni észleleteken, fölismeréseken. A beszélő nem érvényesíti olyan mértékben saját szemléletét, tulajdon felismeréseit, önnön egyéniségét, hogy az esszére jellemző kétpólusú jelleg – tárgy és az azon elmélkedő személyiség között – létrejöjjön. Azaz csak nagyon szemérmesen, nyomokban jön létre. Nem véletlen, hogy idézeteim jó része is zárójeles közbevetés volt: se szeri se száma eme stíluseljárás példáinak a kötetben. Bevallom, ezeket olvastam – vártam – a legnagyobb élvezettel. Ezek a sűrített digressziók azt a célt jelzik, amely

felé Pór Judit önkifejezése tájékozódni kezdett s amelyhez, idő hiányában, már nem juthatott közelebb, Ez a cél valóban az esszé: eszköze a saját – gondolattá érett – tapasztalatok érzelmileg is színező belekomponálása az ismertető okfejtésbe. Hogy Pór Judit mennyire a magas szintű esszé felé tartott, arról az a hajlama is tanúskodik, hogy ha nagyon elcsépelt, túlságosan közforgalmú fogalom akad újába, akkor megáll, és szemügyre veszi. Végiggondolja, magának és magától igyekszik meghatározni – nem eredetieskedve, nem is okvetlenül szakszerűen, de mindenesetre saját egzisztenciális és intellektuális tapasztalatait mozgósítva. A *végig*gondolásnak mi csak egy-két állomását pillantjuk meg: s az útból is az útkeresés mozdulatai rajzolódnak ki előttünk. De milyen *ígéretesek* például a „provincializmus" szófogalmához illesztett kérdő mondatok (ugyancsak zárójelben), melyek meglepő módon a sajátosan orosz irodalmi provincializmusnak a didaktikussággal való azonosításába torkollnak: az érvelés okos, izgalmas, világos.

Másodszor azért sem szívesen emlegetném esszékként a könyv írásait, mert csak igen bajosan tudnám hozzákötni őket a magyar esszé nagy hagyományaihoz. Persze a műfaj legalább olyan képlékeny, és legalább annyira rábízza magát minden újszülött és megújító műre, mint például a regény: mégis kialakultak bizonyos típusai. Maga Pór Judit, noha szerényen egyszer sem nevezi meg mestereit – elvégre a tanítványi szerepbe való beállás is lehet póz, hivalkodás –, Nemes Nagy Ágnest említi meg itt-ott, igaz, inkább költőként hivatkozva rá. S csakugyan, az az eljárás, ahogyan Apollinaire *Búcsú*jának magyarázatát indítja, a „hanga" természeti képét (kezdőképét) életszerűen is és költői hagyományként is láttató erővel fölidézve, az Nemes Nagy Ágnes versértelmezéseinek egyetlen magból, gócpontból, első pillantásra akár lényegtelen elemből továbbvezető, következtető módszerére emlékeztet. Egy helyütt név szerinti méltatással találkozunk, igaz, csak egy mondat erejéig; mégpedig a németes értekezői bonyolultság bírálata után: „Babits Mihály vagy Nemes Nagy Ágnes esszéit nem kisebbíti egyszerű nyelvük." Nem foglalkoznék ezzel az epizodikus kijelentéssel, ha nem egy irányzati csoportnak és értelmezőinek közös meggyőződése volna mindmáig, azóta, hogy Nemes Nagy Ágnes nagyszerű kései esztétikája kibontakozott. Az említett meggyőződés szerint *A hegyi költő* szerzője az értekező prózában is – vagy talán csak abban igazán – Babitsot folytatja. Szerintem nem így áll a dolog. Nemes Nagy Ágnes nem vagy alig kapcsolódik Babits bölcseleti hangsúlyú értekező beszédéhez, filozófiatörténeti alapozottsága érvrendszeréhez, melyek át- meg átjárják legfontosabb tanulmányait. Nem folytatja emezeknek *eszméket* rendszerező irányultságát sem: Nemes Nagy két „legszisztematikusabb", „legelméletibb" tanulmányának nem véletlenül az a címe, hogy *A költői kép* és *A vers mértana*. S hogy Babits esszényelve olyan egyszerű volna? Lukácsot meg németességet elítélő kritikája ide vagy oda, a *Játékfilozófiá*t, a *Magyar irodalom* című tanulmányát, az *Ágoston*t, a *Szellemtörténet*et vagy akár *Az írástudók árulásá*t ajánlatos kétszer-háromszor is elolvasni ahhoz, hogy fogalomhaszná-

latukban is következetes gondolatmenetüket pontosan megértsük. Úgy vélem, Nemes Nagy irodalmi esszéisztikája, ha valakit, inkább Kosztolányit folytatja: nem a könnyű kézzel írt portrékritikák Kosztolányiját, hanem a szöveg-, műfaj- és nyelvvizsgáló esszék fölfedező erejű szerzőjét. Ezen nem változtat az sem, hogy az 1945 utáni évtizedek kimagasló költője jobban vonzódott Babitshoz, mint Kosztolányihoz. (Még e nyilvánvaló vonzalom is árnyaltabban értelmezendő azóta, hogy posztumusz kiadásban megjelent ötvenes évekbeli fiktív levele Babitshoz.)

Annyi bizonyos, hogy ez a gyűjtemény fájdalmasan szembesít azzal a lehangoló jelenséggel, amelyet az irodalomértelmezés kettészakadásának neveznék (à la „kettészakadt irodalom"). Akár esszé, akár nem, Pór Judit valamennyi írása érvényesen szól irodalmi művekről – miért hát, hogy a művekkel, az olvasókkal kommunikálhat, a mai szakmabeli irodalomtudomány interpretációs módjaival egyáltalán nem? Hogy szóba sem állnak, nem is állhatnak egymással? Könnyen észrevehető, hogy Pór Judit például a fiatal értekezőink számára is oly fontos Baka István költészetét úgy vizsgálja, hogy a versek „eseményeit", magyarán szcenikáját követi végig, szerepverseiből is inkább az élménykincset, semmint a nyelvi, poétikai tanulságokat bontja ki, s Rakovszky Zsuzsa hasonló poétikájú *Hangok*-ciklusáról is majdnem szépírói ihletettséggel beszél. De így is lehet. Az is könnyen észrevehető, hogy az olvasói átélést, impressziókat rögzítő (persze ezeket is óhatatlanul meg-, tehát átfogalmazó), koherens poétikai fogalomkészletben nem bízó leírás vagy valami lényegeset fog meg, vagy nagyot bukik – s félig ösztönösen teszi mindkettőt. Mihez kezdjek Kálnoky lírájának, illetve e líra hatásának ilyetén, akár csak vázlatos, képletes, kérdés formájú „meghatározásával": „A szerény és konok örökkévalóság száraz homokzizegése"? mennyivel érvényesebben fogalmaz néhány oldallal később: „Kálnoky versmodorának egyik jellemző vonása ez, ahogyan az angolosan aláfogalmazó, tartózkodóan szenvtelen szavak egyszerre csak valami szörnyűségesen rossz közérzetbe torkollnak, fájdalmas ideghálóba gabalyodnak." Még ebben a mondatban is érezhető persze a lélektani (és pszichologizáló) kifejlet szóhasználatának és -fűzésének bizonyos lirizáló esetlegessége; annak a törekvésnek a nyomai derengenek föl, amelynek Pór Judit szerencsére csak ritkán enged: hogy az értelmező, értékelő kimondás poétizált intenzitásában versenyre keljen a vizsgált művel. Kétségtelen továbbá, hogy a *Bovarynéról* szóló mégoly szerény ismertetésnek is jobban meg kellene közelítenie a mű sokszorosan bonyolult jelentésszerkezetét, nem pedig megelégednie a puszta jellemleírásokkal. Az is világosan kitetszik, hogy a szerző irányzati névadásai rendszerint távolról sem kapcsolódnak az úgynevezett szaktudományos terminusok jelentésköréhez: ha orosz „klasszikus-modernek"-et említ, ennek az alkalmi összetételnek semmi köze az igen elterjedt, újabb keletű művészet- és irodalomtörténeti kategóriához; s a „romantikus" jelzőt is kissé bőkezűen osztogatja. Csakhogy nemcsak a műalkotás, a (mindenfajta) értekező próza is megkívánja a neki megfelelő olvasásmódot. Aki e köteten némi irodalomtörténeti

(bölcselettörténeti stb.) rendszerezést és rendszerességet kér számon, annak váratlan ajándékként még ez a nem támasztott igénye is részben teljesülhet. Egyáltalán: műnek és olvasójának, valamint az eltérő olvasásmódoknak ma sokat hangoztatott dialogikussága (és a befogadás történésjellege) nagyon is megvan ezekben a mindenkor menet közben is formálódó kritikai ismertetésekben – tudományos szakszókincs és érveléstechnika nélkül.

Élményközlő műhelytanulmányok, tényismertető olvasónapló: ilyenfajta hibrid elnevezésekkel illettem fentebb a gyűjtemény írásait. Azt hiszem, egy termékeny kettősséget mindenképp jeleznek még e rögtönzött fogalmak is: azt, hogy Pór Judit az írásra hívó alkalmi feladatszerűségnek, az ismeretterjesztő funkciónak a terében tulajdon olvasói énjének is helyet szorított. Ez az én impressziókban mutatkozik meg, mondtuk; s csakugyan, ha nem volna oly különös a feltételezés, mintha az impresszionista kritikának egy feladathoz (és persze a műismertetések révén szöveghez, nyelviséghez) kötött újjáéledésére figyelhetnénk föl a könyv lapjain. Meglehet, e típus hagyományos neve ma nem, pontosabban ma sem hat épp elismerésként, én azonban igenis méltatásnak szánom használatát: annyira üdvös, no meg élvezetes volna az Ignotusékéhoz fogható impresszionista kritikaírás jelenléte mai irodalmi sajtónkban. Újrakezdeményeit talán hajlamosak lennénk az esszéírástól várni (amely ugyan napjainkra szintén eléggé elsorvadt), de meglepetésünkre inkább a legszakszerűbb tudományosság fórumain akadhatunk szétszórt nyomaira. Mi másnak tekinthető némely szakfolyóiratban megjelenő műértelmezés, mint váratlan impressziók aprólékos lejegyzésének, mint az irodalmi szöveg jelkészletének felbontásából erőt merítő nyelvi (vagy inkább nyelvlélektani) szabad asszociálásnak? Azok, akik a mai irodalomtudományi beszédmódból hiányolják a személyesség jelenlétét, az eredetiség villanásait, bízvást mögéje nézhetnének néhány értekezés alibiteremtő szakterminológiájának. Mint ahogy az sem biztos, hogy a tudományosként bemutatkozó szöveg eleve valaminő föltétlen tekintélyre, megfellebbezhetetlen általános érvényűségre tart számot, szemben az esszé (az eszmefuttatás) személyhez kötött közlésmódjával, gondolkodói szerénységével. Az utóbbiban is lehet ellentmondást nem tűrően fogalmazni, s mondjuk egy verstől úgyszólván „a teljesség igényével" és a mindentudás hangsúlyaival beszélni; míg a szakirodalmi tanulmány nagyon is feltüntetheti szerzőjének individualitását, sőt szubjektivitását, ha másként nem, egy meghatározott fogalomkészlet és egy interpretatív módszertan (elmélet) jól látható, következetes alkalmazásával.

Egyébként talán akkor tudunk meg legtöbbet Pór Juditról, ha akaratlan önismétléseire is fölfigyelünk; olyan kiszólásokra, amelyek egy-egy pillanatig nem annyira az éppen olvasott, azaz ismertetett szerzőhöz, műhöz, mint inkább az olvasó lappangó, de meghatározó erejű élményeihez kapcsolódnak. Mindegyikünknek vannak olvasói rögeszméi: egész világtapasztalatunk múlhatatlanul összetapad bizonyos verssorokkal, prózarészletekkel vagy egész művekkel. Pór Juditnak kedvencei közé

tartozik Móricz *Erdély*e és Nemes Nagy Ágnes *Egy pályaudvar átalakítása* című prózaverse; az idő esztétikai látás- és alakításmódjára, a múlt vagy a jövő tömbszerű általánosságának tagolására csodálkozott rá e két nagyon különböző műben, két, tárgyukban egymástól is távol álló írásának tanúsága szerint. Az öreg nemesasszony ruhájának múltbéli divatjamúltságát megragadni, megtartani képes regényrészlet, s csak a jövőben elkészülő pályaudvar megnyitása is már visszaemlékező költői beszéd maradandóan beépült egész olvasói tapasztalásába. Arra eszméltet rá ez a valószínűleg önkéntelen kettőzés, többszörözés, amire a kötet tudatosan kidolgozott gondolatsorai: olvasásmódunk, olvasói tapasztalatunk megalkotottságra.

• *Holmi*, 9. évf., 1997/11, 1618–1625.

A TITKOK VILÁGOSSÁGA ÉS ÁTVILÁGÍTÁSA

[1997]

(Pilinszky János: *Összegyűjtött levelei*, Osiris, 1997)

A Hafner Zoltán szerkesztésében megjelent levélgyűjtemény lapjain Pilinszky átlényegül: jól ismertnek vélt kopársága helyén dús lombkoronákat, mozgalmas tenyészetet látunk, a versek lényeg-megfogalmazásainak, a meditatív szépírói szövegek végső világképletének takarásából előtűnik egy zajló, nyughatatlan, majd azt mondhatnánk: nyüzsgő élet ezernyi kanyara, kapcsolata, egész termékeny zűrzavara.

Szinte elszédít a forgatagos gazdagság, melynek színében és színpadán a legrejtőzködőbb, legtömörebb beszédű magyar költő itt, e vaskos kötet lapjain mutatkozik. Hiába, ez volt az élet. Pilinszky majdani biográfusainak sokat, az átlagosnál is többet fog segíteni a költő levelezése: sűrűn és szívesen adott hírt magáról, a melegítőbe saját kezűleg befűzött szalagtól (93. levél) a versek létrejöttéig, szövegük módosulásáig, a tengernyi élmény és tapasztalat ellenére is úgyszólván változatlan létérzésekig, transzcendenciatudatig. Azokról a részletekről, amelyek vers, cikk, esszé vagy színmű motívumát pendítik meg, a körültekintő jegyzetapparátusban a szöveggondozó is számot ad: képtelenség a vonatkozások, az összeköttetések tömegét akár csak jelezni is. Időnként különleges meglepetések érhetik az olvasót. Ha már tapasztalatról esett szó az imént, hogyan fogadhatnánk a 115. levél vallomáshangjából fölemelkedő szentenciózus mondatot: „Mert az igazság az, hogy a »tapasztalatok« nem gazdagítják, hanem inkább megeszik az embert", ha nem a *Tapasztalat* című vers előjeleként? A legmeglepőbb ellenben az, hogy a levél 1961-ben, a vers 1972-ben keletkezett. Olyan megszállott állandóság érezhető itt, amelyet nem

kezdhet ki a politikai légkör, a személyes kapcsolatrendszer, az ingatag idegállapot, sőt az alkotói korszakok változása sem. Ha magatartásában nem sikerül is megvalósítania Pilinszkynek azt a következetességet, amelyre egyik családtagját – nála szokatlan, mégis *elhelyezhető* – szigorral inti, felfogásában és esztétikájában mindenképp.

Igaz, ami e kötetben föltárul, azaz jószerével a teljes felnőtt élet rajza, mégsem az életrajz, még kevésbé annak a belső folyamatnak a rajza, amelynek megírására, *Önéletrajzaim* címmel, Pilinszky oly sokáig, s – a befejezettség értelmében hiába – készült. Bár elcsodálkozhatunk azon, a tulajdonképpeni személyes naplót menynyivel inkább ebben a kötetben leljük, mint az életműsorozat *Naplók, töredékek* című gyűjteményében, azért a szerkesztői összegzésre tanácsos figyelnünk. Az „összegyűjtött levelek", ahogyan egyébként az lenni szokott, az ily nemű írásoknak csak egy részét tartalmazza, s a nem távoli múltig nyúló életút következményeképpen, a még élő érintettek, a titkaikat oltalmazó címzettek, a hagyatékok földerítetlensége stb. miatt még azt is nehéz megbecsülni, vajon mekkora hányadát. Érthető, hogy a kötet összeállítása, illetőleg anyaga az Osiris-sorozat korábbi darabjainál is több kétkedő kérdést támaszt. A legszélsőségesebb persze az ennyire esetleges és ideiglenes összesítés puszta létjogosultságát firtatja. Magam nem volnék ennyire szigorú, de nyilvánvaló például, hogy a Sárközi Mártának szóló levelek közzétételének s az újholdasoknak szánt üzenetek lappangásának eredményeként a kötetből a fiatal Pilinszky sokkal inkább a *Válasz*, mint az *Újhold* költőjeként mutatkozik be. Persze ebben a rosszban is van valami jó: megvilágosodnak az utóbbi körrel történt meghasonlás egészen korai kezdetei (lásd a 41. és 45. levelet). Így ahogy van, mégis egyoldalú a kép. Egyáltalán: a tömérdek „holnapután érkezem" és „nagyon nagy szeretettel gondolok rád" típusú üzenet környékén vagy hátterében az ember sokkal nyomósabb megnyilatkozásokat gyanít.

A szerkesztő ismét heroikus munkát végzett: hatalmas jegyzetanyagában se szeri, se száma a megalapozott datálásoknak, a sűrű utazgatások avatott nyomon követésének, a szereplések, rendezvények tömkelegében való segítőkész eligazításoknak. A filológus persze sohasem alkothat tökéleteset. Nem értem, hogy ha a 7. levél keltezését (1944) az összeállító teljes joggal elírásnak minősíti, és 1947-re igazítja, akkor a szövegben említett három *új* vershez miért fűzi hozzá jegyzetben: Pilinszky 1944-1945-ben nem írt verset. Az előforduló idegen szavak, nevek helyesírását hol emendálja, hol nem. A 175. levélben közölt vers francia szövege például hemzseg a hibáktól. A 656. oldalon a Pilinszkytől helytelenül leírt költőnevet (Roubeaux) szintén helytelen alakra „javítja" (Roubeau). A szerkesztői figyelem olyanféle lankadásáról vallanak e hibák, mint amilyen az 1996-os *Összes versek*ben is zavart okozhatott. A *Töredékek* ciklusában a „Bajvívás volt itt" kezdetű négysoros is olvasható; a darab ugyan kétségkívül töredék lett (költője eredetileg végigírta versét), csakhogy ezt a költőt nem Pilinszky Jánosnak hívták. Az egész könyv, úgy,

amint van, sőt az egész sorozat, mégis tiszteletet parancsoló emlékműve a fáradhatatlan feltáró munkának. Szerkesztőjét és kiadóját az a hit vezérli, hogy lehetőleg mindent, amit Pilinszky leírt, mielőbb közzé kell tenni, s művei közé kell számítani. Itt és most nincs helyük a szerzőség kérdésének és az életmű kiterjedésének latolgatására (a *Beszélgetések* kötetét választva témául Dávidházi Péter megvilágító gondolatmenetben vizsgálta meg a fölmerülő kérdéseket). Megkockáztatnám azt a jellemzést, hogy a sorozat egyszerre pozitivista remekmű és egy ereklyegyűjtő kultusz megnyilvánulása.

Mennyi meglepetést tartogat Pilinszky *levélgyűjteménye – Pilinszky* olvasójának! Igazában innen derül ki, amiről a költői termés elapadása, valamint az egykorú, mérsékelt agyonhallgatás miatt nem tudhatunk eleget: hogy épp az 1960-as években kezdődött külföldi elismertetésének hosszú és – csekély túlzással s legalábbis magyar költőhöz mérve – diadalmas folyamata. Ekkoriban szövődtek a jobbára haláláig kitartó művészi és baráti kapcsolatok Bécsben, Münchenben, Londonban, Brüsszelben és legfőképpen Párizsban. Igaz, a levélíró alig ismeri, és vajmi kevéssé tartja tiszteletben a különböző kapcsolatformák közötti választóvonalakat: rendületlen bizalommal és a szeretet azonnali fölajánlásával szólít meg mindenkit, pártfogóját, fordítót és szerelmi társat, méltót és méltatlant. S természetesen a családot, amelyhez felelősségvállalás és menekülés, vigasztaló és megterhelő odatartozás bonyodalmas kötései fűzik. Akárhol rejtőzött vagy akárhol ünnepelték, a néhány különösen, személy szerint is reá bízatott embernek mindig hírt adott magáról.

Egy levélgyűjteménytől főként meglesett, kihallgatott önfeltárásokat várunk, de legalábbis a személyiség teljesebb bemutatkozását. Ezekből a szövegekből nem egészen a „költő" Pilinszkyre szokásosan rárajzolódó mintázatok derengenek elő. Kezdettől fogva, mindvégig valamiféle zavarral elegy bámulat tart rabságában a költő elsőrendű szervezőkészsége, gyakorlatias serénykedése láttán, amellyel verseit, cikkeit, oratóriumát stb. a világgal – mindenkivel – megismertetni igyekszik. Leveleiben kitűnően ápolt kapcsolatokat, jó ritmusérzékkel, találékonyan tért a tárgyra, ha kivételező segítségkérést készült megfogalmazni. Talán nem is olyan különös. Az idén csodálkozva olvashattam a *Holmi*ban egy olyan recenziót Kosztolányi levelezéséről, amely ennek az írónak önérvényesítő, némelykor a címzettet csupán eszköznek használó hajlamait valami egészen sajátszerű vonásként jellemezte. Holott talán valóban csak afféle művészi beidegződésről „beszélhetünk". Mondjuk Flaubert levelei sem önzetlenebbek, de Adyéi sem.

A politika nemigen hagyott nyomot Pilinszky levelezésén. Mintha más közegben élt volna, jóllehet tudomásul vett minden zavaros rendszabályt, észrevett mindenféle önkényt és önkényeskedést. Minősítés nélkül, óvatosan jegyezte le, hogy Magyarországról még orosz hanglemezt sem szabad küldeni, csak magyart (355. levél), vagy hogy Toldalagi kérését azért tolmácsolja az olaszországi barátoknak, mert otthonról nem ajánlatos IKKA-küldeményért folyamodni (364. levél). Mindeközben

érzékeny idegrendszere mégis tiltakozott a fojtás ellen, s a 60-as évek elejétől egyre többször forgatta fejében a kivándorlás gondolatát. „Az idáig vállalt munka lehetővé tenné, hogy akár Rómában telepedjem le." (267. levél) Ha más módokon nem is, útlevelének meghosszabbításáért küzdve újra meg újra beleütközött a hazai tilalmakba. Ez a szándék, a mind sűrűbb külföldjárás, valamint a „haza kell mégis mennem" belső vágya lappangó drámaként húzódik végig a levelekbe foglalt élettörténeten.

Ez a dráma azonban nem patetikus, hiányzik belőle a „föl-földobott kő" tanító tanulsága. Pilinszkyben végletek egyesültek ebben a vonatkozásban is: mindenütt otthon volt (tudott lenni), és sehol sem érezte magát a helyén. Némely levélben még nemzeti érzése is tematizálódik. Roppant érdekes annak a társasági botránynak többszöri, szinte kényszeres leírása, amely Kerényi Károly és – többek között – Pilinszky között robbant ki 1948. január 9-én, Rómában. A magyar irodalomra büszke ifjú költőt akkor és ott elöntötte az indulat az ókortudós „sértegetéseinek" hallatán. Később egy ízben Párizsban élő honfitársnőjének is szemére veti magyarságából eredő kisebbségi érzését. Hogyne, hiszen Pilinszky a „kitaszítottság pozicionális nagyságá"-t vallja, hogy a másról beszélő 141. levelet idézzük. Ez a helyzeti energia azonban nem taszítja valamilyen védelmező megbecsülés vagy apologetika felé. Ellenpéldaként most a *Sárospatakon* című, 1970-es cikkére utalok: ebben a magyar irodalmat azért marasztalja el, mert önigazoló, nem pedig vallomásirodalom. Ha nem az óhatatlan leegyszerűsítésre figyelünk, ez az értékelő megosztás már a költő esztétikájához vezet át.

Nem rendszeres esztétika ez, természetesen; hanem azért összefüggőbb rendszer, mint sokan, sokáig gondolták. Lehet, hogy egy kicsit túlzottan koherens – ha ugyan van értelme a fok- és mértékjelölésnek a vagy-vagy Pilinszky-féle világában. A levelek semmiképpen sem igazolják az „evangéliumi esztétiká"-nak valaminő öntudatlan, ellenőrizetlen poészisz folyamatába való visszavezetését. Pilinszky sokat és szívesen magyarázza verseit, édesanyjának éppúgy, mint tudós vagy költő fordítóknak. Hajszálpontosan tudja, melyek legsúlyosabb szavai: „a »rozoga« és »papírközelbe« ezt is szó szerint kellene [németre fordítani]" (175. levél). A *Vesztőhely télen* elkülönítésekor a vershez e szavakat fűzi: „úgy érzem, az utolsó évek legerősebb darab[ja]" (454. levél). De például az *Új versek* megjelenése után Illyéshez írt elismerő levelében is remek érzékkel emeli ki az idősebb pályatársnak a *Don Juan megtérése* és a *Sebesültek* című darabjait (116. levél). Ahogyan csak a szellemeset és a költőit a szellemtől és a költészettől (123. levél) vagy az igazán költői „halálugrás"-t a retorikától elválasztja (280. levél), az megint csak egészen sajátos esztétikája felé kalauzolja az olvasót (noha az egykori címzettel nem szükségképpen), bár az alkotó (akit ugyan inkább bizonyos fajta médiumnak tekint) az ő számára egy a művével, s „kedvenceinek" neve inkább szimbolikus nyelvi jel, mint művészettörténeti egység (erről Radnóti Sándor értekezett újabban), az életében igen fontos szerepet betöltő Németh Lászlóval szemben vannak esztétikai fenntartásai. A *Szörnyeteg* című darab alkalmán írja: „Élesebben

éreztem, mint valaha: hogy Németh minden kitűnősége ellenére mennyi anakronizmust cipel magában. Ez a dráma is ott kezdődhetne, ahol a függöny lemegy." (245. levél) Egyébként mennyire megérdemelné a behatóbb tanulmányozást Németh és Pilinszky kapcsolata, mégpedig mindkét oldalról szemlélve.

Habár azt írtam, mindenkihez feltétel nélküli bizalommal fordult, késői korszakában – amidőn mind bizonyosabban „végjátszmá"-nak érezte hátralévő életét – igenis „kiválasztott" néhány kitűnő művészt, akikben mintegy alkotói erő és alkotói alázat egységének megtestesülését látta. Persze az alkotó alázata egyszerűen a kreatúráét („Az-Ami") jelentette számára. A színésznőnek fogalmazott gyönyörű intelem-levélbe (611. levél) belehajítja költészetének konok „vasgolyó"-ját. A fiatal zongoraművészről így ír: „Vele térden állva érintkezem, a legnagyobb magányos, akit ismerek, és a »legbeavatottabb«. Neki az se árt, hogy ezt *csak tehetségnek* tarják…" (676. levél). Ez a Keresztelő Szent János-i szerep- és képzetkör valóban liturgiára utal: a szent közösségből pedig, amelyhez semmiféle kritikai gesztus nem férhet hozzá, végül már minden (magyar) irodalmár kiszorul.

De Pilinszkyben minden összetartozik. Leveleiből csak úgy süt létezésének példátlan lényegisége – az a tulajdonság, mely az utóbbi félszázad legerőteljesebb magyar nyelvű líráját hozta létre. A dohányzása és az arról való leszokás is misztériumjátékká nő, egzisztenciájának drámájává emelkedik. A családjában és lelkében történt tragédiák ellenére is az utolsó évtizede volt a legkiegyensúlyozottabb: ekkor értek meg benne a János-evangéliumbeli főpapi ima elsajátított vallomása: „Hidd el, hogy […] mindenki, aki megalázott, egy akolban él bennem." (676. levél). Nem is tehetünk mást (mi sem), mint hogy elhisszük, mert testben láttuk – igaz, legelsősorban verseinek testében.

Erős volt. Mintha idősebb nőrokonainak minden lelki gyötrődöttsége benne összpontosult volna – és mégis ő bírta a legjobban, legbiztosabban. Személyének rendkívüli kisugárzása alighanem… árnyékot vetett környezetére. Még erről is tudhatott, hiszen leírta: „De senkire nem fogok soha semmiféle árnyékot vetni […]. Egyetlen aggodalmam, hogy nővéremre ne vessek árnyékot" (270–271. levél). Ami megtörtént, megtörtént. „És kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént." Valami olykor mégis, benne is ellenszegülni látszik. „Egyformán kell szeretnünk mindenkit. Igen, ellenségünket is […]" (676. levél). Majd – mondjuk, majd, mintha előbb tétel, majd ellentétel hangzana el – egy másik levélben:

> […] nagyon megsértődött egy cikkem miatt. […] arról írtam, hogy húszéves koromban egy rokonom pofon vágott […] … úgy érzi, hogy ez a rokonságnak közönséges „kiírása" … Istenem! Nincs béke az olajfák alatt. Hiszen minden írásom többé-kevésbé gyónás és önvád volt. Különös: nem az bántja, hogy pofon vágtak. Úgy érzi, azt sértettem meg odavatett mondatommal, azt, aki ütött. „Miért ütsz engem?" – kérdezte a katona. S ezzel megsértette az ütlegelés munkájába beleizzadt katonát. (679. levél)

Ez is igaz, és benne van, volt. „Minden együtt van. Egybeolvad." Bármennyire idegenkedem is az idézetekkel teletűzdelt álértelmezésektől, az ő egybe-tartozása magába szívja, feléli a reflexiót.

*

> Meg sem hallgatom. Olykor felsuttog bennem ő, hajdani, megittasult, lidérces éjszakáiból, ő, a *díjnok*, aki nem lel rá a varázsigére, s ilyesmiket motyog: „Ugyan mivé is terebélyesedik az a nem sok vers és verssor? Miért ápolják, minek gondozzák? Minek sokasítják, miért rendelik köré apparátusukat? Hiszen tudom (nem csak te), őrölniük kell a malmoknak, s feldolgoznia a történelemnek. Ami, aki lezárult, feldolgoztatik. Amint távolodik, irgalmatlanul kinagyítják részleteit. Már nem találhatsz rá olyan védtelenül a versekre. Szavakra.

S a díjnok még a legtöbbet idézett filozófustól sem átall idézni: „Minden titok elveszti erejét." (Ennek a mondatnak legalább van értelme.) Még hozzáteszi: „No de lásd be: a verseskötetei is elmúltak. A *Nagyvárosi…*, a *Szálkák*, a *Végkifejlet*. Amelyekben egy vers egy oldal, ha mindjárt kétsoros is csupán. Soha többé nem lehet úgy találgatni, előidézni. A mostaniak… ezek már összesek meg összegyűjtöttek, összezsúfoltak. Amíg majd meg nem jelenik egy bibliofil kiadás, a kincsestárból, a gyűjtőknek: Valami véget ért?" Már meg se hallom.

• *Élet és Irodalom*, XLIV. évf., 51–52. szám, 1997. december 19.

KÖLTÉSZET 1920 UTÁN

[1997]

Nem minden évtizedforduló művelődés- vagy irányzattörténeti határvonal egyúttal, 1920 azonban kétségtelenül új periódus kezdete. A *Nyugat* hőskorszakának egyéniséghitét, történelmi bizodalmát, gondolati és formai bonyolultságát megrendítették, megtörték a közösen elszenvedett súlyos csapások. Az 1920-as évek költészete már az egyéni és társadalmi felelősségvállalás útjait kereste.

A történelmi megrázkódtatások, melyek 1914 óta szakadatlanul próbára tették az egész társadalmat, az 1918–1919-es válságok idején tetőztek. A vesztes háború, az őszirózsás forradalom, majd a kommün egyszerre volt végletes szociális feszültségek következménye és okozója. Az egymással élesen szembekerült „történelmi" és újonnan kialakult rétegeket azután egyként sújtotta az első világháborút lezáró

trianoni szerződés, nemzeti megpróbáltatása hosszú évekig tartó számvetésre késztette a legkülönbözőbb csoportokhoz, áramlatokhoz tartozó tollforgatókat is.

Az irodalmi élet szervezeti keretei is meglazultak. Nagyreményű társulások bomlottak fel, folyóiratok mentek tönkre, a *Nyugat* is csak nagy nehezen vészelte át a politikai fordulatokat. Megszűnt a közvetlen érintkezés az elszakított országrészek gazdag kulturális életével, a forradalmakban játszott szerepük miatt pedig jeles alkotók, ígéretes tehetségek kényszerültek emigrációba. Csak az évtized második felében, a bethleni konszolidáció éveiben térhettek haza többen az utóbbiak közül, s ekkor születhettek meg a nemzeti tragédia okait kutató számvetések, jórészt a regény műfajában.

A nemzeti (és személyes) megpróbáltatásokon kívül az európai irodalom fejlődésmenetének hatásai is arra serkentették a magyar költőket, hogy Adynak páratlan erejű, de magában álló és legalábbis a költői szerepvállalás szempontjából folytathatatlan életműve után másféle példákat keressenek. Az 1920-as években meggyengül a lírai én „mindenhatóságába" vetett hit, az a föltételezés, hogy a versek egymásutánját a mögöttük álló erős alkotói egyéniség szervezi életművé; az egyéni profetikus attitűd is közösségibb hivatkozásoknak, visszafogottabb hanghordozásnak adja át a helyét.

A „második nemzedék": klasszicizálás és népiesség

Az 1920-as években indulókat szokás a „második nemzedék" gyűjtőnévvel megjelölni. A gyűjtőnév használatában azonban még több óvatosságra van szükség, mint a *Nyugat* első nemzedékének emlegetésekor. A „második nemzedék" képviselői között gyengébb volt az összetartozás tudata, a közös szerveződés igénye, mint a század első évtizedében indulók vagy akár később, a harmadik nemzedék tagjai között. Annyi bizonyos, hogy a szerfölött sokféle irányból érkező és sokfelé tartó költőkre mégis egyaránt jellemző volt az élénk szociális érdeklődés, mégpedig nem csupán a világnézeti érzület, hanem a határozott elköteleződés módján is. A jelentős tehetségek így vagy úgy mind vállalták a nagy nemzedék örökségét, de előbb-utóbb mindegyik függetlenedni akart e hagyománytól, olykor félreértésektől sem mentes vitákba is bonyolódtak elődeikkel, főként az ízlése, gondoskodása révén legerősebben ható Babitscsal.

A nemzedék legjelentősebbjei: Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, József Attila. Szabó Lőrinc újklasszicista indulása után az expresszionizmus felé tájékozódott, benne élt a leghatározottabban a nemzedék tömörítésének szándéka. *Pandora* című folyóirata az expresszionizmus mellett a német „új tárgyiasság" törekvéseit is közvetítette. Illyés szürrealista kezdetei után egyfajta népies tárgyiassághoz és tárgyszerűséghez érkezett el az évtized végére. József Attila tájékozódott a legtöbb irányban,

1929-re pedig ő került szembe a legélesebben a *Nyugat*tal, Babits elleni kritikai pamfletje nyomán.

Ha azt vizsgáljuk, kiket fedezett föl ebben az évtizedben a *Nyugat* – Török Sophie (családi nevén Tanner Ilona – 1895–1955), Fodor József (1898–1973), Berda József (1902–1966) és mások mellett –, először Sárközi Györgyöt (1899–1945) kell említenünk; *Angyalok harca* című első kötetét 1926-ban maga Babits méltatta. Sárközi korai lírája távol tartja magától a politika eseményeit, a hétköznapok világát: szemléleti és kifejezésbeli emelkedettség hatja át verseit, alakjai, tárgyai a szellemi értékvilágban, az eszményi létre vágyakozó lélek ritka levegőjű közegében találnak otthonukra. A fiatal költő „arkangyali" költészetében megjelenik a korabeli újkatolicizmus spiritualitása is, az értékállításokat azonban szelíd melankólia, fájdalmas elégikusság tompítja. Verse tulajdonképpen szabadvers, de klasszicisztikusan kezeli: hosszan hullámzó sorainak arányait rejtett időmérték szabja ki. Költészete csak utolsó pályaszakaszában ért el indulásának magasába.

Befogadta a *Nyugat* az orosz hadifogságból érkező Bányai Kornélt is (1897–1934). *Örök arc* (1925) című kötetéről szólva Németh László joggal beszélt a „monista életérzés vallássá költéséről" és arról, hogy Bányaiban „az anyag mitológiája él". Elemi érzések, élmények szólalnak meg litániázó, hosszú soraiban, kevéssé tagolt versszerkezeteiben. A legfontosabb ez élmények közül az emberi szolidaritás, melyet himnikus rajongással énekel meg, s melybe mindinkább az „alvó falvakért", a számon kívül maradt szegényekért érzett felelősség hangjait vegyíti. „Vasénekű testvéreiért" szóló verseiben valamiféle expresszionista színezetű újklasszicizmus valósul meg. Kassáki nyomokon indul Fenyő László (1902–1945) pályája. Első, aktivista-szimultanista, lázongó érzelmű kötete után az *Elveszett évek*ben (1926) alakul ki míves versbeszéde, mely fanyar, ironikus és önironikus látleletet ad a költői szerep vágyálmának, nagyra hivatottságának kudarcairól, a polgári létbe zártság pótlék-örömeiről, s verszáradékaiban gyakran megszólaltatja a „semmi se biztos" alapérzésére válaszoló bizonyosság vágyát.

Erdélyi József (1896–1978)

Ha a kiterjedt és azonnali hatáson mérjük valamely költő jelentőségét, aligha helyezhetünk bárkit a *Nyugat* második nemzedékéből Erdélyi József elé. Föllépése és hatása is éppen az 1920-as évekre esik. Első kötetét, a Szabó Dezső ajánlásával megjelenő *Ibolyalevél* (1922) címűt széles körű elismerés fogadja. A korabeli költészet bonyolult alakzatai helyett a népdalok egyszerűségét csendíti meg, gondolat- és érzésmenete világos, egynemű, verseibe nemritkán elbeszélő szál fűződik, lírai énje közvetlenül beszél vágyairól, bánatáról, a versek rímelése, ritmusa ismét csak a népi formákat idézi. Kedveli a keretező, refrénes versalakzatokat. Nem idegen tőle a hősi,

a néptanító, a mozgósító szerep, de ezt nem Ady mitologikus méretekbe növelt énmegjelenítését követve, hanem Petőfihez visszakanyarodva ölti fel, lázadása és fölhívó beszéde mégis mintha légüres térben hallatszana *(Fegyvertelen).* Legjobb verseiben megszólal a keserű, veszteségeire és vereségeire eszmélő, fölnevelő közösségéből kiszakadt értelmiségi félproletár számvetése *(Világ végén, Farkasverem).* Az utóbbi vers a népballadák feszes szerkesztését követi. Egyik legjellegzetesebb darabja a *Magányos csillag,* itt az életképi keretbe emlékezés és társadalmi szándékú fölhívás, mozgósítás illeszkedik. *Fekete Körös* című verse szociografikus elemekkel dúsítja a tájleírást.

Erdélyi az 1920-as években a *Nyugat*nak egyik legtöbbet közölt költője volt: hatott József Attilára, Illyésre, de még Babitsra is. Lázongó népbarát indulatai, melyek a perbe fogott *Lovaspóló a Vérmezőn*ben csaptak a legmagasabbra, később torz zsidóellenességbe csaptak át: a *Virradat*ban megjelentette *Solymosi Eszter vére* című antiszemita versét, később belépett a Nemzeti Front nevű kisebb szélsőjobboldali pártba. Csak az ötvenes években talált magára ismét. Jellegzetes példája annak a kezdeményezőnek, aki magánál nagyobb alkotókat segít hozzá, hogy új utakra térjenek. A nyomában föllépő népi költők – közöttük Sinka István (1897–1969) – az 1930-as években már más irányokba fordulnak.

Halász Gábor az évtized végén tagadta az időszakot megnyitó, a *Régen elzengtek Sappho napjai* című Babits-versben olvasható kijelentést a líra haláláról. Úgy vélte, csak egy bizonyos típusú líra, az utóromantikus én- és érzelemköltészet halt meg. Eljött a fegyelmezett alkotás, a közvetett beszéd, a hagyományon át megszólaló vallomás ideje. Jóslatát részben igazolta is a 30-as években József Attila és Szabó Lőrinc nagy korszaka, valamint a *Nyugat* harmadik nemzedékének színre lépése.

Urbánusok és népiesek

Az 1920-as években a líra- és epikatörténeti változásokon túl a magyar irodalomban és közgondolkodásban másfajta polarizáció is megjelenik: a baloldali, az urbánus és a népi gondolat ekkor kezd táborrá szerveződni.

A baloldali pártok, a nyugat-európai marxista értelmiség az első világháború végi forradalmi mozgalmak vereségét átmenetinek hitték. Változatlanul úgy gondolták, az internacionalista munkásosztály oldja majd meg az emberiség problémáit. Még az 1930-as évek legelején is így vélekedtek. A politikai harcban a művészeteknek felvilágosító szerepet szántak. A könnyen befogadható, ideologikus inspirációjú realista alkotásoktól és a mozgósító expresszionista művektől vártak segítséget.

Az urbánusok számára legfontosabb az emberi jogok egyetemessége volt. Úgy vélekedtek: a haza, a nemzet túlságosan szűk fogalmak, túlságosan sok szenvedést

okoztak már az emberiségnek – hasonlóképpen vélekedett erről átmenetileg 1919 zaklatott első hónapjaiban egy tanulmányában Babits Mihály is –; másrészt úgy képzelték, a 20. század, a technikai civilizáció mindenképpen a globális megoldásoknak kedvez majd.

Nálunk az 1920-as években – miközben a kormányzat is, az egyházi szervezetek is kidolgozták a maguk programját a falu átalakítására, a polgárosodás elősegítésére – a parasztság iránti érdeklődés növekedésében különös szerep jutott az irodalomnak. A *Nyugat* második nemzedékével egy időben, tőlük nem függetlenül, Erdélyi József, Illyés és Szabó Lőrinc pályáját sem feledve, az inspirációt gyakran tőlük véve-kapva, színre lépett a parasztköltők és -írók népes csoportja. Ők is, Móricz Zsigmond, Szabó Dezső és Móra Ferenc is, Oláh György *Hárommillió koldus* című 1928-ban Miskolcon kiadott könyve, Fülep Lajos tanulmánysorozata a N*yugat*ban a falusi egykézésről, a magyarság pusztulásáról a parasztság sorsára irányították a figyelmet. Ugyanezt tette a csehszlovákiai Sarló mozgalom, a romániai Erdélyi Fiatalok Társasága és a magyarországi Bartha Miklós Társaság is.

A népi írók – a közvélekedés szerint: Darvas József, Erdélyi József, Féja Géza, Gulyás Pál, Illyés Gyula, Kodolányi János, Németh László, Szabó Pál, Tamási Áron, Veres Péter és mások – az 1930-as években (máshol részletezett) szociográfiai művekkel hívták fel a figyelmet a falusi viszonyok tarthatatlanságára. Ugyanők – Gulyás Pál, Fülep Lajos, Németh László, legkivált Sárközi György közreműködésével és szerkesztésében – az évtized közepén, 1934 és 1938 között, politikai aspirációkat is kifejezve, kiadták folyóiratukat, a *Válasz*t.

A népi írók a parasztság érdekeinek megfogalmazásával, a magyarság értékeinek hangoztatásával – Illyés Gyula gondolatát ideidézve – általában „jogot védtek", bár demokratikus törekvéseik közben programjukban vitatható gondolatok is megjelentek.

A „népi" és az „urbánus" törekvések időnként politikai színezetet is kaptak. A népiesek úgy érezték, ők képviselik a nemzeti eszmét, a magyar történelmi hagyományokat. Az urbánusok úgy vélték, a modern korproblémák és művészi törekvések, az európai értékek megfogalmazása és érvényesítése rájuk vár.

• Költészet 1920 után, in Sipos Lajos et al. (szerk.): *Pannon Enciklopédia. Magyar nyelv és irodalom,* Budapest, Dunakanyar, 2000 Könyvkaidó, 1997.

LÍRAI KEZDEMÉNYEK 1945 UTÁN

[1997]

1945-öt ma már nem tekintjük olyan éles korszakhatárnak, mint a nyomában berendezkedő politikai rendszer követelményeinek megfelelően az irodalomtörténetírás sokáig állította.

Az alkotás, a költészet feltételei gyökeresen megváltoztak az 1945-től 1948-ig tartó „háromesztendős irodalomban". Kiemelkedő költőket pusztított el az embertelenség. A nyomukban föllépő nemzedéket tragikus felelősségérzet és a jövőre készülő, tettre kész lelkesültség hatotta át.

1945-ben minden költő idegrendszerében, eszméletében hordozta a háború kegyetlen emlékképeit. A számvetés, a felelős szembenézés kiemelkedő alkotásai születtek meg akkoriban, mind a tragikus tapasztalatok nemzeti szempontú mozgósításának jegyében (Illyés: *Nem volt elég),* mind az egyetemes erkölcsi, egzisztenciális következtetések kíméletlen, sorsszerű megfogalmazásával. A terroruralom megszűntét (amely kezdetben csakugyan felszabadulásnak ígérkezett), olyan társadalmi átrendeződés is követte, amely a szegény néprétegekből érkező fiatal tehetségek egész seregének tette lehetővé, hogy tanuljanak, egyszersmind bemutatkozzanak a nagyszámú új folyóiratban, s első köteteiket is kiadják. 1948-ban a *Négy nemzedék* című antológia szerkesztője, Sőtér István a bőség zavarával küzdve rendezhette egybe néhány év költői termését. A *Nyugat* első nemzedékének legnagyobbjai közül már csak Füst Milán élt, a második nemzedéket tizedelte meg legjobban a háború, az üldözés. A harmadik nemzedék alkotóképes tagjai fiatalon szembesültek a rendszerré épült embertelenséggel s egyik legfőbb eszményüknek, az értelemnek történelmi kudarcával. Az utánuk fellépő költők egyén és társadalom, személyiség és történelem, gondolat és látomás kettősségeiben új támpontokat, utakat, kifejezésmódokat kerestek, mégpedig a sorsproblémák megoldásának szenvedélyével. Csoportjaikat többek között a magyar költői hagyományhoz fűződő viszonyuk és az egykorú világirodalomban való tájékozódásuk alapján is el lehet különíteni.

Tárgyiasság, létezéstudat

1945-től fogva jó néhány folyóirat alakult, hallgató költők újra megszólaltak. Közöttük voltak az 1910-es, 1920-as évek klasszikus avantgárdjának képviselői, mindenekelőtt Kassák. Az izmusok írásművészete azonban nem vonzotta az induló tehetségeket, legalábbis irányzatos végleteiben nem. Maga Kassák is korábbi klaszszicizáló hangján szólalt meg, kiegyenlített versszerkezetekben, jövőt vállaló fele-

lősségérzettel. Az a költő, aki a legjelentősebbek közül éppen ezekben az években került közel bizonyos avantgárd mintákhoz, Weöres Sándor volt, ő pedig nem annyira Kassák művészetét, mint inkább a külföldi szürrealista elődökét folytatta. A mítosznak szerepekbe, helyzetekbe foglalásával, persze megint csak tökéletesen egyedi módon, Füst Milánhoz is kapcsolódott. Egy kiemelkedően fontos alkotói műhelynek, az *Újhold* című folyóiratnak a költői viszont sem az avantgárd, sem a mitikus világ- és személyiségalkotás lírai módszertanát nem érezték a magukénak. Kinyilvánított szándékuk szerint visszakanyarodtak Babitshoz.

Az 1946 júliusában elindított – máshol részletesen tárgyalt – folyóirat természetesen csak azért válhatott – kényszerűen rövid fönnállása ellenére is – költészettörténeti határkővé, mert szerzői nem közvetlenül Babitsot folytatták; a folyóirat kimagasló költői annak a lírai formanyelvnek és szemléletfajtának a közvetítésével kapcsolódtak a nagy nyugatos hagyományhoz, amely a harmincas években létrehozta a személytelenség, a szimbolikus tárgyszerűség alakzatait. Merítettek az európai líra korábbi eredményeiből is, főként Rilke, Eliot és Valéry életművéből.

A népiesség új hulláma

A nemzedéknek egy másik, jól körülhatárolható csoportja nem a tárgyias beszéd, a létértelmező számvetés, hanem az érzelmi közvetlenség, a történelmi bizalom kifejezésmódjaira talált rá. Költői a népi, nemzeti közösség szószólójának, képviselőjének szerepében szólaltak meg. Nagyrészt paraszti származású tehetségek voltak, akik az új élet lendületében és hitével érkeztek a fővárosba. Hatalmas tudásvágy dolgozott bennük, egyetemre, művészeti főiskolákra jártak, a Népi Kollégiumok Országos Szövetsége – közkeletű nevén a NÉKOSZ – vagy éppen az Eötvös Collegium szervezetében tanultak tovább. Nem annyira a háború tanulságait latolgatták, mint inkább a szegényebb néprétegek fölemelkedésében bíztak, s ennek a folyamatnak a sürgetésére kerestek példákat a magyar múltban.

A világköltészet újabb irányzatai közül nem Rilkéhez, Eliothoz, Valéryhoz kapcsolódtak, hanem az új folklorizmus törekvéseihez, például García Lorcához vagy Jeszenyinhez. Tanultak a korábbi népies hullám kezdeményezőitől is, a legtöbbet Illyéstől, ám bonyolódó verstípusaihoz, töprengő gondolatiságához nem igazodtak; valamelyest többet tanultak Erdélyi Józseftől, de még több joggal mondható, hogy visszanyúltak Petőfihez. Ez a jellemzés azonban csakis induló éveikre vonatkozik; akik elhivatottan tartottak ki később a költészet mellett, mind elmélyítették költői világukat, bonyolultabb költői eszköztárat dolgoztak ki maguknak.

Elsősorban is Nagy László és Juhász Ferenc. Mindketten a népdal, az életkép, a helyzetdal, a leíró vers változatait próbálták végig 1945 és 1949 között. Irányzati társaikkal együtt azonban már ekkor is merészen fűzték össze a versek látványelemeit, a

realista pillanatképeket látomásképző ugrásokkal villantották fel. Később a „népi szürrealizmus" terminusával jelölték meg ezt a költészeti irányzatot; a fogalom meglehetősen pontatlan, a pályaívek későbbi szakaszára pedig végképp nem illik. Több-kevesebb határozottsággal ebbe a csoportba sorolhatjuk Csanádi Imrét, Darázs Endrét, Fodor Andrást, Kormos Istvánt, Simon Istvánt, a „fényes szelek" lírikusnemzedékét.

Az *Újhold* ontológiai, „lételméleti" lírája és az élményköltészethez közelebb álló „újnépies" költészet 1945–1948 között szabadon fejlődött, később évekre az elhallgattatás, illetőleg a manipuláltság sorsára jutott. Bár olyasféle ideológiai ellentétek nem képződtek a két irányzat között, mint a korábbi évtizedek áldatlan „népies-urbánus" szembenállása, világosan két jól megkülönböztethető modellt rajzoltak a költészet további útja elé, s ennek a kétféle tájékozódásnak a nyomai, bár mind halványabban, még napjaink költészeti térképén is megkülönböztethetők.

Volly István: *Világvárosunk népművészete*

Megérett már minden szőlő,
mint a méz, oly édes.
Puttonyszámra hordják tőlünk
a szorgalmas méhek.
De a legédesebb fürtre
hiába is vágynak:
Elküldjük a pártközpontba
Rákosi elvtársnak!

Művelt Nép, 1952. 9.

Lukács György: *A Magyar Kommunista Párt és a Magyar Kultúra*

Az MKP történelmi hivatása volt egy évszázad rothadt megalkuvásait, nemzet- és népárulásait felszámolni. Három év demokratikus átalakulás után, politikailag és gazdaságilag a legjobb úton vagyunk az újjászületés felé. Ismét felzárkózhatunk a világ leghaladottabb népeihez. Kulturális megújhodásunk, mely magasabb színvonalon létrejövő teljesülése annak, amit 1848 legjobbjai akartak, amiért azóta a legkiválóbb magyarok magányosan harcoltak, ez a kulturális teljesedés *csak* teljesedése ezeknek a magyar vágyaknak, *csak* a következmények határozott levonása a ma már épülőben lévő új valóságból. Ez a *csak* persze egyúttal radikális fordulatot jelent, leszámolást a múlttal, szakítást vele.

Előadás az MKP Politikai Akadémiáján, 1948. április 9. (Részlet)

A munkásírók nem írnak, mert elvették tőlük azt, amit gyűlölhettek: a fasizmust és demokráciánkban „nem találták még meg" azt, amit szerethetnek. A túlsó oldalon már inkább próbálgatják az írók a kevés újságpapíron tollukat. A polgári írók legöntudatosabbja, Márai már nyilatkozik. Ígéri, hogy kiszáll az elefántcsonttoronyból és megírja *Egy polgár vallomásai*nak harmadik kötetét. Hibátlan mondatokat mond a Dunába zuhant hidakról és az alagút halottairól, akiknek ég felé mered a szemük. Szavai és mondatai szépek, mint a zöld és aranyló legyek, amelyek rászállnak a hullákra.

Babits már nincs köztünk, de a megjelenő egyetlen képes újságban már feltűnt Babits halotti maszkjának fényképe, egy rajongó cikk felett. A költészet megszépíti az életet, idézi a múltat és mint repkény, futja be a romokat. „Vár állott, most kőhalom…" zengi a budai romokat mutató kép felirata.

Andalító…

Jól tudjuk, hogy a remekművek nem születnek az új élettel együtt, megelőzik azt vagy utána jönnek. De az emberek, a harcban álló nép nem várhat erre. Mondják el, kiáltsák világgá akár alkalmi versek, dalok, darabok és plakátok – küzdelmünket a munkával, az éhséggel és belső ellenséggel. A mi harcunk, a mi munkánk most kezdődik igazán.

Szabad Nép, 1945. május 31.

• Lírai kezdemények 1945 után, in Sipos Lajos (szerk.): *Pannon Enciklopédia. Magyar nyelv és irodalom,* Budapest, Dunakanyar 2000, 1997.

WEÖRES SÁNDOR

[1997]

Minden nagy költő besorolhatatlan. Ő azonban talán mindenki másnál inkább az volt. A javarészt nemzeti elkötelezettségű, történelmi küldetést vállaló magyar költészetben kiváltképp társtalan az az egyetemességtudat, az a történelmen túli lényegkeresés, mely áthatja életművének minden porcikáját. Ezer hangja volt, mindent tudott a nyelvről, a nyelv költőivé változtatásáról.

1913-ban született Szombathelyen. Nemcsak gyermekkorát, ifjú éveit is nagyrészt a csöngei kis családi birtokon töltötte. Kiskorában kezdett verselni, édesanyja spirituális érdeklődésű társaságokba is bevezette. Tizenhat évesen fedezte föl a *Pesti Hírlap*, a *Nyugat* 1932-ben közölte először. Bár Adyt is mesterének

vallotta, többet tanult Babits, Kosztolányi, majd Füst Milán példájából. 1934-ből való első kötete, a *Hideg van*. Ekkor már a pécsi bölcsészkar diákja. Pécsett megszakításokkal 1943-ig élt, itt ismert meg két olyan gondolkodót, Várkonyi Nándort és Fülep Lajost, akiket egész életében mestereinek vallott. 1944-ben jelent meg *Medúza* című kötete. Ennek fontosságára Hamvas Béla figyelmeztetett kritikájában: az ő szellemi hatása ezután bontakozik ki Weöres költészetében, valamint különösen *A teljesség felé* (1946) című aforisztikus bölcseleti művében. 1947-ben feleségül vette Károlyi Amy költőt. 1949-től saját műveit nem engedték publikálni, műfordításaiból élt. Első gyűjteményes kötete, *A hallgatás tornya*, 1956-ban jelent meg. Csak lassan oldódott körülötte a hallgatás, két jelentős kötet után megjelent *Egybegyűjtött írások* című gyűjteménye.

1989-ben hunyt el.

Nem életrajzi költő…

Weöres nem életrajzi költő. Ezért a vele történt események vajmi kevéssé magyarázzák munkáit, inkább megfordítva, a belső, önálló szellemi útkeresés indokol és magyaráz egy-egy életeseményt, mint például távol-keleti útját 1937–1938-ban. Egyébként többé-kevésbé mindig merő külsőségnek, sőt hamis látszatnak tartotta személyes, cselekvő énjét, mely inkább csak elfedi a „belső végtelent".

Vagy mégsem volt így kezdettől fogva? Az 1930-as években a Pécsett honos és Csöngére hazajáró költő még nagyon is tevékeny. A harmadik nemzedéknek nemcsak elismert tagja, hanem lapszervezéssel igyekszik is összekovácsolni, fórumhoz juttatni a sokat próbált új költői iskola képviselőit. Alakulásától a *Sorsunk* című pécsi folyóiratnak is munkatársa.

Költészete már kezdetben is igyekezik eltávolodni a vallomásos énlírától. Eleinte a forma, a műfaj, a ritmusszervezet szabad váltogatásával ragadja ki a versbeszédet az élmény hatalma alól. A sokféle mintára visszanéző stilizációban azonban még nem hangolódik össze eléggé szólam és gondolat: az utóbbi még nem érte el az előbbi áttételességét, korábbi modelleket követve nemegyszer a fogalmi kifejtés logikáján belül marad. Néhol már összeforr új természetélmény, világérzékelés és archaikus, sőt egzotikus műfaj egyénien megújított változata *(A kő és az ember).* Az életképi, zsánerszerű kereteket immár az időtlenség léttapasztalatának jelképei töltik ki *(Fajankó, Fű, fa, füst, Hazaszálló).* Weöres a gyermekkorban a történelem előtti kort, az őskorban az egységes létezés egyénfölötti hatalmát sejti meg, a költészetben pedig mindinkább a lét ezen eredeti egységének kifejezőjét, az örök transzcendens igazságok átbocsátó közegét látja *(A Bab el Mandeb-en).* A 30-as évek végétől érdeklődik mélyebben az Európán kívüli, az ókori közel-keleti, valamint a kínai és az indiai vallásfilozófiák iránt. *Gilgames*-fordítása már ennek dokumentuma. Az ősvilág eszményéhez képest

céltalan tülekedésnek hat a modern civilizáció élete, szereplői pedig csak látszatra személyiségek, valójában önzés táplálta tömegemberek. Ezzel a hol látomásokban, hol tételmondatokban megfogalmazott ítélettel Weöres a két világháború közötti kultúrkritika, válságtudat nézetrendszeréhez kerül közel *(20. századi freskó, A reménytelenség könyve).*

A *Medúzá*ban már testet öltött egy új költői módszertan, mely a vázolt gondolati hatásokkal együtt az életmű egyik csúcsát hozta létre ebben a kötetben. Csakhogy miként egész pályáján, úgy ekkor is (ekkor különsen) egymással ellentétes verstípusokat és kifejezésmódokat dolgoz ki, óriási alkotó energiái jóvoltából eléri, hogy ezek ne kioltsák, hanem kiegészítsék egymást. A kötetnek *De profundis* című darabja az igazi létezéstől elszakadt földi élet „szörnyű lakomáját", az élők „mocsárharcát" jeleníti meg, s ez Weöresnek legtragikusabb kicsengésű verse. A szöveg még az értelmező kifejtés menetét követi. A *Háromrészes ének* (későbbi címén *Harmadik szimfónia*) viszont a költői kifejezésmód fordulatát jelzi: ahogyan maga a költő számolt be róla, a gondolat itt már az értelemre „merőlegesen", tehát nem képi-logikai rendben, hanem mintegy „csillagszerű gravitáció" révén ölt testet. A vers oldottnak ható kompozíciója voltaképp motívumcsoportok szigorú rendjére, témák és változataik szuggesztív, mágikus funkciójú ismétlésére épül. Áramlásuk a jelenségek szüntelen mozgását, a világ ellentéteinek egymásba olvadását sugallja, az ősi erejű jelképek mégis irányt jelölnek, a kozmoszban való elveszettségből az ősegység, a „kút" látomásos emlékképe, majd egy áldozati lénynek zarándokútra emlékeztető felkutatása felé. A verset költői zeneisége, sajátosan tárgytalan tartalmassága a pálya egyik fölülmúlhatatlan remekévé teszi. A *Medúza* tanulságai az orfikus költészet eszményével gazdagítják Weöres értékszemléletét: az „orpheuszi" líra belső és külső világ, tér és idő, férfi és női lényeg bontatlan egysége felől tekint a létezésre, szeretete is az egyediben rejlő egyetemesre irányul. A költő nem egy személyes én folyamatosságának felelteti meg életművét, hanem különböző szerepekből, nézőpontokból tekint az egészre: innen a Weöres-líra „átváltozó", „próteuszi" hajlandósága (a 60-as évek kiemelkedő szonettciklusának is ezt a címet adja: *Átváltozások*). A *Medúzá*tól fogva – mint Kenyeres Zoltán fölfedte – nem elmondja, hanem sugározza, értelmezés nélkül fejezi ki az érzelmeket. Ezek az érzelmek nem egyedi élményekhez tartoznak, hanem egyetemes összefüggésrendbe illeszkednek. Ezt a rendet hordozza a mítosz.

Mítosz

A mítoszi ihletés jelenthet újraalkotást, feldolgozást (például a *Theomachia* című görögös drámában), de sokkal inkább poétikává váló szemléletet, megismerésmódot. A mítoszban a világ alapszerkezete tárul fel, a létezés kettősségei örök lényegekként mutatkoznak meg, fölsejlik azonban az ellentétek egységes eredete és föloldásuk,

közvetítésük módja is. A közvetítő jelenlétére utal a weöresi „közbenjáró", aki legtöbbször nőalak, s áldozatként adja magát az élők öntudatlan tenyészetének (*Mária mennybemenetele,* későbbi címén *Hetedik szimfónia; Medeia*). A nagy mitikus versek már az 50-es, 60-as évek korszakából valók: ezt egy olyan rövidebb periódus előzte meg, amelyben Weöres részint szürrealista nyelvi kísérletezésekbe fogott, részint egy kissé tételesen, elvontan fejezte ki eszméit. A már említett művek, valamint *Az elveszített napernyő,* a *Mahruh veszése,* a *Salve Regina,* a *Venus és Tanhuser* és még több társuk az ún. „hosszúének" műfajegyesítő poétikája révén – az átvett történeti vázat merészen átalakítva vagy eredeti cselekményt teremtve – olyan többrétegű szerkezeteket hoztak létre, melyekben az egyedi alakok és gesztusok egyaránt őstípusokat jelenítettek meg, s többnyire egyén és világ, idő és öröklét, férfi és női lét meghasonlottságát példázták, de perspektívát nyitottak az egység újrateremtésének is. Ezekben a költeményekben – a legkiemelkedőbbek talán a *Medeia* és a *Salve Regina* – mindig fölrémlik a világ sorsának tragikus felfogása, de a feloldás, a visszatalálás eleme mindenkor erősebb. A harmónia meglelésére dúsan burjánzó, időnként dekorativitásba hajló képek utalnak. A nyelv bűvöletében egyúttal a költői hivatás weöresi felfogása ölt testet, mely szerint a költő nemcsak a maga nevében, hanem mindenkiért beszél, mindenkit megszólít, mert „örök igéket" közvetít. Ennyiben tehát nem „objektív" ez a személyfölötti líra.

A nyelv jelentésfunkciói

A közvetlenség másik útja a nyelv jelentésfunkciójának csökkentése az érzékletes réteg, ritmikai hatások javára. Ez Weöres „játékverseiben", „zenei-iparművészeti" kompozícióiban valósul meg, hogy monográfusainak kifejezéseit idézzük. A *Magyar etűdök,* a *Rongyszőnyeg* darabjai tartoznak ide, vagyis a gyermekversként ismert alkotások.

Persze nehéz megvonni a határt „jelentő" vers és játékvers között. Minek tekintjük a sokértelmű egysoros verseket? Minek a *Kulit*, amely épp stílusgyakorlatként, egyúttal a hiányos, szegényes, tört nyelviség utánzásával lesz megrendítőbb „társadalmi" vers, mint száz meg száz politikai tárgyú költemény? – Weöres életművének egyik legnagyobb titka éppen az, hogy rendkívüli sokféleségében miként tartozik össze mégis minden darabja.

A *Tűzkút* (1964) és a *Merülő Saturnus* (1966) című kötetek tengelyében az a lírai törekvés áll, hogy a ciklusok a belső harmónia külső megnyilvánulásait, hatóerejét rajzolják körül. A második kötet címadó darabja azonban Weöres egyik legironikusabb verse, melyben éppen a költő jelenkori tehetetlenségéről beszél. A további fejlődés nevezetes állomása a *Psyché,* ez a valósággal lírai fejlődésregénnyé kerekedő ciklus, melyben a költői én női része, „animája" önálló alakká válik, saját életét

éli, mégpedig a 18-19. század fordulójára képzelt Lónyay Erzsébet költőnő figurájában.

Weöres későbbi köteteiben közvetlenebb hangú, egyszerűbb formájú versek sorakoztak: nagy kereső és szintetizáló korszakai után ezekben az években inkább korábbi eredményeit ismételte.

Utóélete

Weöres alkotói típust teremtett a magyar irodalomban, és ennek a típusnak ő az egyetlen képviselője. Hatása is jelentékeny, hosszúénekeiből éppúgy tanultak a nála fiatalabbak, mint formai kísérletezéseiből, „szövegverseiből". Sajátos, különös irodalomtörténeti, sőt talán gondolkodástörténeti tény viszont az, hogy életművének lényege éppúgy folytathatatlannak látszik, mint a tőle oly távol álló Adyé.

*

Weöres Sándor levele Füst Milánhoz 1939. július 31-én

Amit Mester *kozmikus szomorúságnak*, *egyetemes szomorúságnak* nevez, és ami Mester költészetének fundamentuma, ezt át tudom érezni, és teljes megdöbbentő hatalmasságában fel tudom fogni, de nem tudnám magamévá tenni. Nálam valahogy minden akörül kristályosodik, hogy a világban lépcsőzetes haladást látok, a variánsok és lehetőségek periodikus gyarapodását látom; egymás után jelentek meg egyre bonyolultabb tényezők: szervetlen anyag, élet, állati akarat, emberi értelem; a világ szakadatlan összetettebbé válása nyitva hagyja azt a lehetőséget, hogy az élet valamilyen ismeretlen cél felé tendál. És ez emberiség vállalja is öntudatlanul ezt a célba törekvést, hiszen szakadatlanul újabb meg újabb tényezőkkel gyarapítja az életet. Lehet, hogy az egyetemes cél csak látszat; de feltételezése mindenesetre jogos, hiszen az élet nem egyhelyben álló vagy összevissza kanyargó, hanem a leghatározottabban halad a csak anyagi léttől a szellemi létezés felé. Lehet, hogy még nincs cél; de jobb esetleg becsapódni, mint megfutni, és nem vállalni a lehetőségeket.

- Weöres Sándor, in Sipos Lajos (szerk.): *Pannon Enciklopédia. Magyar nyelv és irodalom,* Budapest, Dunakanyar 2000, 1997.

A MŰFORDÍTÁS
[1997]

Irodalmunk különösen jelentős műfordításirodalommal büszkélkedhet: az idegen művek honosítása mindenkor legjobb költőink, íróink ügye volt, szerepe pedig egyrészt világirodalmi tájékozottságunk növelése, másrészt a magyar irodalmi nyelv, műfaji és formakészlet szakadatlan bővítése.

Kódexirodalmunk első nyelvemlékeinktől fogva bővelkedett vallási, liturgiai szövegekben, ezek latinból készült fordítások voltak (szekvenciák, szentéletrajzok, prédikációk stb). A 16. században már a világi irodalom fordítása is föllendült. Pesthi Gábor 1536-ban tette közzé Aesopus meséit; latinból készült adaptációja ízes magyar nyelven szól. Heltai Gáspár *Száz fabulá*ja kevésbé tekinthető fordításnak, olyan mértékben dolgozza át mintáit, hogy gyűjteménye inkább eredeti írói mű, amint Bornemisza Péter *Elektrá*ja is (1558), bár híven követi Szophoklész tragédiájának szövegét, 16. századi magyar drámává avatja a görög mítoszi történetet. A lelkes, jó szándékú és művészileg sem értéktelen kísérletek hosszú korszakai után mégis csak a 18. század második felében bontakozik ki a filológiailag megalapozott és formahűségre törekvő költői műfordítás.

Az antik klasszikusoktól a népszerű kortársakig

Az új korszak költő-fordítói a felvilágosodás és a klasszicista ízlés eredményeit hasznosították. Rájnis József, Ráday Gedeon, Verseghy Ferenc (Verseghy fordította a *Marszíliai éne*ket, vagyis a *Marseillaise*-t), Péczeli József, majd különösen Kazinczy Ferenc, Baróti Szabó Dávid és Virág Benedek az ókori szerzőket és a kortárs irodalom alkotásait fordítva már kidolgozott prozódiai szabályokra, a magyar időmértékes verselés újonnan fölfedezett lehetőségeire építhetett. 1787–1789-ben rakta le a magyar műfordításelmélet alapjait Batsányi János: ő Baróti Szabó Milton-fordításának védelmében síkraszállt a tartalmi és formai hűség kettős követelménye mellett. Baróti Szabó 1810 táján elkészítette Vergilius műveinek magyar szövegét, Virág Benedek pedig Horatius költeményeit tolmácsolta. A magyar műfordítás úttörői azonban nemcsak nagy művekhez fordultak, hanem sok-sok kétes értékű, csupán korukban közkedvelt szerzőnek is áldoztak erejükből. Kazinczy Ferenc *Bácsmegyei öszveszedett levelei* című regényfordítása (1789) jóval fölülmúlja harmadrangú eredetijének értékeit. A nagy szervező és nyelvújító a magyar nyelv kifejezési lehetőségeinek gazdagításán munkálkodott fordításaival is. Megjelentette a

nagy hatású hamisítványnak, Osszián énekeinek teljes fordítását, s már 1790-ben elkészült a *Hamlet* magyarításával. A drámát németből és prózában fordította le, nem lebecsülendő nyelvi erővel.

Műfordításunk új erőre kapott a reformkorban. Az irodalom mozgósító, nemzetnevelő eszményének a dráma kultusza felelt meg legjobban, s bár a francia és az angol típusú színjáték elsőbbségén vitatkoztak a korszak kritikusai, mindkét nemzet színművei megszólaltak magyarul. A Victor Hugo iránti lelkesedés vezette Eötvös József tollát az *Angelo* fordításakor (1836), 1840-ben pedig elkészült Shakespeare *Julius Caesar*jának magyar szövege, Vörösmarty tolmácsolásában. Ez a nagy erejű, verses és prózai részleteiben egyaránt stílushű fordítás a 19. századi Shakespeare-kultusz méltó nyitánya. Vörösmarty, Petőfi és Arany az angol nagyság összes drámáját le kívánta fordítani, de csak Petőfi kiváló *Coriolanus*a, (1848), majd Vörösmartynak halála után megjelent *Lear király*a készült el. Arany már a következő irodalomtörténeti periódusban, a Kisfaludy Társaság összkiadása számára dolgozta ki a *Szentivánéji álom* (1864), a *János király* (1867) és a *Hamlet* (1867) magyar szövegét. Arany, aki a Társaság használatára tökéletes ízléssel és fölkészültséggel fogalmazta meg a Shakespeare-fordítások elvi kérdéseit, alapvetését, a lehető legteljesebb, mégsem szolgai hűséggel tolmácsolta a három darab minden nyelvi rétegét, a helyenként nyers modort kívánó összeütközések jeleneteit éppúgy, mint a virtuóz szójátékokat és az elmélkedő vallomások líráját. Különösen *Hamlet*je vált úgyszólván magyar klasszikus alkotássá. Arany még fordítástöredékeiben is remekelt (pl. Tasso eposzának elejével), majd idős korában Arisztophanész tizenegy komédiájának – időnként meglepően szabadszájú – átültetéséhez óriási nyelvi tartalékainak ismét más elemeit használta föl.

Mégsem Arany teljesítménye vall rá legjellemzőbben a 19. század második felének magyar fordítói gyakorlatára, hanem sokkal inkább Szász Károlyé (1829–1905). Shakespeare drámái közül nyolcat, Molière-éi közül hetet ültetett át ez a fáradhatatlan és a maga módján kitűnő mesterember; lefordította a *Nibelung-éneke*t és az *Isteni Színjáték*ot, valamint lírai versek légióját, például Poe-nak *A holló* című költeményét is. S ezek az évtizedek valóban inkább a nagyszabású vállalkozások tisztesen középszerű teljesítésével telnek el, mint magasrendű egyéni fölfedezésekkel. Csiky Gergely lefordítja Szophoklész valamennyi fennmaradt drámáját, Jánosi Gusztáv Tasso eposzát (magyaros tizenkettősökben) és Milton *Elveszett Paradicsom*át, Kozma Andor Goethe *Faust*ját. Három igazán jelentékeny, maradandó fordítás született ekkoriban: Bérczy Károly *Anyegin*je (1866), mely még Krúdyt is elbűvölte; Ábrányi Emil Byron-átültetése, a *Don Juan* (1892; még ismertebb Rostand *Cyranó*jának magyarítása) és Győry Vilmos *Don Quijoté*ja (1876). Az utóbbi jelzi a regényfordítás rendszeressé és szervezetté válását. Feltűnőek azonban a hiányos, megkésett tájékozódás jelei is. 1886-ig várat magára az első Baudelaire-fordítás (Reviczky

Gyuláé), a német romantikusokra vagy éppen Hölderlinre senki sem figyel föl. A Kisfaludy Társaság 20. század eleji francia lírai antológiája még alig tud a szimbolizmusról. Már 1909-ben jelent meg Vikár Béla remek művű *Kalevalá*ja, mely József Attila költői nyelvére is hatott.

A *Nyugat* első nemzedéke

Mint a költői szemlélet és nyelv megújítása, úgy a műfordításnak mint önálló alkotó tevékenységnek a megteremtése is a *Nyugat* nagy nemzedékére várt. Ady néhány fordítása inkább átköltés, de nagy lírai találat, és hű is a versek leglényegéhez (Szapphó, Baudelaire, Verlaine). Mint Ady, eleinte Babits is magyar verssé akarta formálni, s életműve darabjainak tekintette fordításait. Mindenekelőtt az angol Tennyson és Swinburne verseit hasonította át ennek az elvnek jegyében, és a személyes, alkotó válogatás szempontja érvényesült *Pávatollak* című gyűjteményében is. A 20-as évektől mind nagyobb figyelmet fordít a hűségre, Baudelaire *A romlás virágai* kötetének magyarításakor két társával, Tóth Árpáddal és Szabó Lőrinccel együtt már pontosabban ad vissza jelentést és stílusréteget egyaránt. Legnagyobb fordítói teljesítménye a teljes *Isteni Színjáték*, és kiemelkedőek drámafordításai: Shakespeare *Vihar*ját a 10-es években még kissé szecessziósan földíszítve fordítja, de Goethe *Iphigeniá*jához, majd Szophoklész *Oedipus király*ához (1931) és az *Oedipus Kolonoszban* című tragédiához (1941) puritánságában is ékesszóló drámai nyelvet talál.

Kosztolányira illik rá leginkább a „szép hűtlen" megnevezés, amellyel ez első nemzedék fordítóit szokták jelölni. Talán az ő érdeklődése a legszélesebb körű, minden korból, minden elképzelhető versformában fordít, s kínai és japán versekkel is gazdagítja palettáját. Minthogy azonban sűrűn enged a tetszetős, virtuóz megoldásoknak, kevés fordítása állja ki a hűség próbáját. Igaz, nem is hitt a hűségben, amelynek követelménye ellen éles elméjűen és úgyszólván a 20. századi vezető irodalomelméleti és poétikai felfogásokkal egybehangzóan érvelt *(Ábécé a fordításról és ferdítésről).* Munkásságának maradandó értéke a shakespeare-i *Téli rege* fordítása, valamint a tiszteletre méltó pontossággal magyarított *Tengerparti temető,* a francia Paul Valéry verse. Tóth Árpád versfordításai érnek legközelebb ahhoz az eszményhez, hogy magyar versek legyenek. Bensőséges ihletettséggel nyúlt az idegen versekhez, csupán azt fordította, amihez személyes köze volt. Bár módszerére általában jellemző a stílus lágyítása, földíszítése, idővel ő is vállalta a pontosság szigorúbb követelményeit. Kimagasló teljesítményei közé sorolható Keats ódáinak fordítása, valamint Goethe balladája, *Az isten és a bajadér.*

Valósággal új fejezetet nyit műfordításunk történetében Szabó Lőrinc munkássága. Befogadó- és alkalmazkodóképessége szinte határtalan, emellett a pontosságra jobban ügyel, saját stíluseszközeit pedig kevésbé érvényesíti, mint idősebb mesterei. Elmondható, hogy az újabb magyar műfordítás „realista" stílusáramlatai az ő törekvéseiből erednek. Catullust éppoly hűséggel fordította, mint Baudelaire-t, Gottfried Bennt éppolyan erővel, mint Villont vagy Blake-et. Remekbe szabottak drámafordításai is. Nemzedékéből még Illyés Gyula épített föl monumentális fordítói életművet.

A modern francia költészetben tökéletes otthonossággal tájékozódott, de kitűnően értett a régebbi századok költői nyelvén is, és különös kedvvel tolmácsolta Molière színdarabjait. Sárközi Györgynek köszönhető az első teljes értékű *Faust*-fordítás (a tragédia első része), valamint Thomas Mann *József*jének ihletett tolmácsolása. Itt említjük meg Áprily Lajos ihletett és hű fordításait: Puskintól az *Anyegin*t és két nagy drámai költeménynek, Ibsen *Peer Gynt*jének és Schiller *Wallenstein*jének átültetését. Ezután a magyar műfordítás folytonossága már töretlen, mint ahogyan mindmáig él az a hagyomány is, hogy legjobb költőink általában jeles műfordítók is. A *Nyugat* harmadik nemzedékéből csaknem mindenki elsőrangú fordító. A legkiválóbbak munkásságára is csupán utalhatunk. Radnóti remekelt a francia költészet átültetésével, de latin költők megszólaltatásával is (Tibullustól Vergiliusig). Vas Istvánnak a Szabó Lőrincéhez hasonló arányú és igényű fordítói életműve felöleli a legkülönbözőbb korok, nyelvterületek más-más műfajú alkotásait, és valósággal egyéni fölfedezésként, járatlan úton haladva mutat be olyan modern költőket, mint T. S. Eliot vagy Saint-John Perse. Rónay György fordítói tevékenysége az egyenletes művészi teljesítmény és a módszeres földerítő munkálkodás alig meghaladható mintája: fordítóként úgyszólván végigjárta a francia líra évszázadait, de maradandót alkotott Novalis, Hölderlin és Rilke magyarításával is. Mások fordításának értékelését is feladatának tartotta, máig ő tekinthető az oly fájdalmasan hiányzó műfordítás-kritika legjelentékenyebb művelőjének. Kálnoky László intellektuális fegyelemmel, iskolázott stílushűséggel, költői erővel fordított (életművének egyik legnagyobb teljesítménye a *Faust* második részének magyarítása). Jékely Zoltán mindenkor leleménnyel, olykor játékosan is, páratlan beleérző képességgel tolmácsolt verset, drámát, regényt egyaránt. Weöres Sándor mint költészetében, fordításaiban is minden hangot meg tudott szólaltatni, a *Tao Te king* keleti bölcsességétől André Breton szürrealizmusáig.

A náluk fiatalabbak közül utaljunk Nemes Nagy Ágnes filológiai felkészültségére és rendkívüli stílusérzékére (Corneille-től Victor Hugón át Rilkéig) és Somlyó György enciklopédikus igényű, fölfedezésekben és újrafordításokban bővelkedő,

főképp a francia költészetben elmélyedő fordítói munkásságára. A nyugatos műfordítói hagyománytól némileg eltérő utakon járt Nagy László, remekmívű Lorca-, Rimbaud-, Dylan Thomas-fordításaiban.

1945 után a világirodalomnak kevésbé ismerős területeire is elmerészkedett a könyvkiadás és műfordítás, és az új fordítói elvek érvényesítésével a klasszikus korok irodalmának újrafordítása is megkezdődött. Az ókori görög és latin irodalom honosításáért alig tett bárki is többet Devecseri Gábornál, aki mindkét homéroszi eposzt lefordította. Teljesítménye mellé sorakozik Lakatos István *Aeneis*e, Rákos Sándor *Gilgames*e, Jánosy István *Elveszett Paradicsom*a (Milton). Rab Zsuzsa és Lator László különösen az orosz költészet tolmácsolásában alkotott kiválót.

Még ez a vázlatos áttekintés sem állná meg a helyét anélkül, hogy legalább ne jeleznénk: a szépprózа fordítása századunk második felében nőtt fel végérvényesen a versfordításhoz. Gyergyai Albert, Illés Endre, Makai Imre, Németh László, Ottlik Géza, Réz Ádám, Szentkuthy Miklós, Szöllősy Klára, Tandori Dezső és mások regénytolmácsolásai nélkül világirodalmi tudatunk és tudásunk ma már elképzelhetetlen volna.

„Ajándék a nemzetnek”

Irányzatok, stíluseszmények keletkeznek és elmúlnak, de a magyar írók világirodalmi kíváncsisága és fölfedező, elsajátító kedve töretlen. Tanúskodnak erről a napjainkban szaporodó újrafordítások, amelyek az első pillanatban talán kegyeletsértésnek tűnhetnek föl (a 80–90-es években megjelent a *Szentivánéji álom,* a *Julius Caesar,* a *Hamlet,* a *Tartuffe,* a *Faust,* az *Anyegin* új fordítása), de amaz ismeretes tényt bizonyítják, hogy az irodalmi hagyomány mindig eleven erő marad, végérvényesen sosem sajátítható el, és minden törekvésnek, stílusiránynak, sőt egyes alkotónak nemcsak joga, hanem érdeke és feladata is, hogy – Babits kifejezésével – a műfordítás „ajándékát” átadja nemzetének.

- A műfordítás, in Sipos Lajos (szerk.): *Pannon Enciklopédia. Magyar nyelv és irodalom,* Budapest, Dunakanyar 2000, 1997.

AZ „INDISZKRÉCIÓ-ANKÉT”, RÖVID ÖSSZEFOGLALÁSBAN

[1998]

Az előzmények adatszerű rögzítése: Babits 1919-ben, a kommün idején írta meg *Timár Virgil fia* című regényét (vagy inkább hosszabb elbeszélését, esetleg kisregényét). Művét csak két év múltán, 1921-ben adta át közlésre a *Nyugat*nak. Könyv alakban egy évvel később jelent meg; utólag visszavont alcíme „iskolai történet”-nek minősítette. Sajátosképpen Babitsnak ez a belső érzés-folyamatokra figyelő, kamarazenei hangszerelésű munkája keltette a legzajosabb visszhangot – a *Kártyavár* ébresztette ellenérzések kevésbé szólaltak meg a nyilvánosság fórumain.

Ignotus, miután 1924-ben már célzást tett rá a *Nyugat* hasábjain *Vallomás* című írásának vége felé, 1927-ben a „Neovojtina”-sorozat *Teremtő indiszkréció* című eszmefuttatásában meg is fogalmazta azon véleményét, hogy a történetbeli Vitányi Vilmost, a „zsidó aforizmaíró[t]”, aki „általában kacér és magakellető egyéniség”, róla mintázta Babits. A cikk intellektus és szenzibilitás, esztétikai meggyőződöttség és lélektani önvédelem személyiségen belüli vitájának beható elemzést érdemlő dokumentuma. (Ez az elemzés most nem lehet feladatunk.) Babits két részletben válaszolt, a második közleményhez már felkért hozzászólók állásfoglalásai is csatlakoztak. Ez volt az ún. „indiszkréció-ankét”.

A vita utóéletéhez tartozik, hogy Ignotus *A Nyugat útja* címen tartott, 1930-ban meg is jelent előadásában visszatért a vádra, most már annak a polémiának kontextusában helyezve el azt, amely azután tört ki, hogy nevét mint főszerkesztőét levették a *Nyugat* címlapjáról: ez a vita őt és híveit legfőképpen Babitscsal és Móriczcal állította szembe. Babits érdekes módon csak ekkori vitacikkében, *A Nyugat és az akadémizmus*-ban tagadta nyíltan az idősebb pályatárs föltételezését. Utoljára 1937-ben fakadt föl ellentétük; Babits ekkori, *Az Ignotus-ügy* című írására még visszatérünk.

A vita több vonatkozásáról – például Ignotus emigrációbeli tevékenységéről vagy a *Nyugat* iránymódosításairól – ezúttal nincs módom beszélni. Csupán az alkalmul, netán ürügyül szolgáló kisregényről, valamint a hozzászólók érvkészletéről fogalmaznék meg néhány vázlatos megjegyzést.

A mű, melyet az imént Rába György nyomán neveztem kisregénynek, a legkevésbé megnyugtatóan föltárt Babits-művek közé tartozik. Általában életrajzhoz kötöttségéről – tehát a szerzőnek a pécsi cisztercitáknál végzett tanulmányairól, az ott és akkor megismert személyekről vagy éppen az Ignotus-ügyről – szólt a szakirodalom, valamint lélektani önportréként, önkivetítésként mint a nevelői szenvedély vallomását méltányolta. Miközben értékét mindenki elismerte, nyelvhasználatának és metaforikájának nemigen eredtek nyomába. Még az a röpke leírás férkőzött a

legközelebb lényeges vonásaihoz, amelyet Kosztolányi adott róla könyvbeli megjelenése után, ugyancsak a *Nyugat*ban. Költők prózájáról elmondja, hogy ez gyakran zsúfolt, lirizálóan szép. Babits művének „egyetlenegy »szép« részlete nincs. Az egész »szép«." Majd: „Nyelvezete sem »egyéni«. Semmis szavakkal tud festeni, nem kér kölcsön a lírikustól, megveti azt az »egyéni« nyelvet, mely az elbeszélésben csak modorosság…" Könnyen észrevehetni, ezek éppen Kosztolányi hamarosan kibontakozó regényművészetének fő értékei. Valóban, az ifjúkori barát epikus alkotásai közül a *Timár Virgil fia* látszik legközelebb állni a *Pacsirta,* az *Aranysárkány* írásmódjához. Két olyan megjegyzést is tesz Kosztolányi, amely még tovább vezet a kisregény értelmezésében. Az egyikkel lezárja ismertetőjének fő részét: „[…]az erő […] a kerekded, önmagában zárt, tökéletes szerkezetében [rejlik], mely Thomas Mann velencei novellájához hasonlítható".

Pillanatnyi kétségünk sem lehet: nem téma, emberi helyzet stb. szempontjából hasonlítja Mann elbeszéléséhez Babitsét, hanem szerkezete alapján! Ez a hangsúlyválasztás egyrészt sokat elárul Kosztolányi regénypoétikai nézeteiről, másrészt viszont – óhatatlanul – valamely elhallgatást is tartalmaz. Hiszen a babitsi mű, kockáztassuk meg, kettősségek vonatkoztatásos játékára épül, s éppen innen fakad sűrű melankóliája, tragikumközeli rezignációja. Legszembeötlőbb értéke a lineáris eseménykövetés és lélekmagyarázat, a stádiumos elbeszéléstechnika; a szóban forgó kettősségek azonban nem időelvű, hanem inkább térszerű kompozícióban teljesednek ki. Először Virgil és Vágner Pista – aki valójában *Vilmos* – kapcsolatának vonatkozásában. Bizony a homoerotikus színezetű vonzalom motivikájában is emlékeztet a kisregény Aschenbach történetére. Az apaság, különösen a szellemi apaság motívumsorához odaszegődnek az „asszony nélkül" leélt, szerzetesi férfiélet elnyomott vágyképei, Pistára kivetítve: „Mintha egy nő feküdt volna a pamlagán." Majd: „Olykor szeszélyes volt, mint egy kacér asszony – de annál kedvesebb." A fiú egyúttal elhalt anyjának, a „bűnös életű" Linának reinkarnációja, tehát még nemi szempontból is kétszeres (kétféle, androgün) kísértés a szerzetes, Timár Virgil számára. Ez az egész dilemma művelődéstörténeti metszetben újabb kettősséget mutat: a cisztercita paptanár a szövegben jelzett módon is a pogány görög filozófusok és tanítványaik átszellemített erotizmusához kerül közel.

Kosztolányi másik megjegyzése: „dualista, a mély mivoltában katolikus mű". Igen: földi és égi szerelem kettősségét élezi ki Virgil sorsa, és a mű a vagy-vagy regénye lesz. Egy lényegi mondatrészlet ehhez Babits művéből: „[…] bálványra lett volna már szüksége, mint egy látcsőre, amely az Istent közel hozza hozzá". A vágykép az ember iránti szeretetben testesülő istenszeretet. S az út végén, azaz Pista világbeli útjának kezdetén: „Hova süllyed az ember, mihelyt egyszer földiekbe veti szeretete horgát!" (Ez a mondat az *átélt beszéd* szólamában hangzik el, nem az elbeszélő közvetlen kommentárja.) A kisregény nyomatékosan utal a keresztény bölcseleti, elsősorban patrisztikus hagyományra. Először egy, a szövegben elhall-

gatott nevet idézzünk föl: Clairvaux-i Szent Bernátét, aki éppen a cisztercita rend korai nagy alakja volt, s a szeretet négy fokozatáról is értekezett. Egyszerűsítve: a földi szerelem hajtóerejét az istenszeretet föltétel nélküli teljességébe kívánta átvezetni. Babits szövege azonban meg is nevez egyházatyákat. Újabb kettősség származik abból, hogy a pap lelki gyermeke két nagy elől metaforája lesz (vagy talán ezek az övéi). „Timár Tertulliánra gondolt [ti. miután Pista erkölcsi szempontból veszélyes olvasmányairól esett szó], […] aki az Egyház legnagyobb reménye és legtudósabb doktora volt, s haeresiarcha lett, fő-fő eretnek…" Még fontosabb Ágoston neve. Babits kedves írója végigkíséri a szöveg mély és felszíni folyamatait egyaránt. Az apával való találkozás jelenete után ezt olvassuk: „Nem Tertullián, hanem *Ágoston…* Pistának is talán keresztül kell menni gondolatban minden veszedelmen, ismerni minden rosszat, mielőtt a jót választaná…"

A szöveg igazi *alap*szövege, pre-textusa, hipogrammája azonban az *Aeneis* IV. éneke, Vergilius (alias: Virgil) műve. Az a szerelmi *elégia,* amelyben az elhagyott Dido nem ismer semmiféle, jövendőbe vezető utat, ezért föláldozza magát. Virgil már az örökbefogadás előtt is ezt olvassa, de még *Iris*ben reménykedik (aki természetesen Babits első verseskötetét is fölidézi mint életműbeli intertextust). S az elválás előtt újra csak Dido (majd pedig Ágoston) szavaira gondol. A karthágói királynőbe való és nyomban elfojtott (ön)behelyettesítés nyilvánvalóan tovább erősíti és bonyolítja a nemi szerepek és hivatásbeli funkciók viszonylatait. Mindezen szövegutalásokon kívül a mű még egy nyelvhez is viszonyít: ez pedig a latin nyelv. Sehol ennyi latin idézet, amely hovatovább már nem is idézet, hanem beépül a szereplőknek, illetőleg az elbeszélőnek a történésekről adott kommentárjába.

Hátra van Vitányi Vilmos. Az ő szerepe is kettősséget hordoz – többek közt az apaság eldönthetőségének egészen strindbergi bizonytalanságával. Másképp is. Figuráját legtöbben ideologikus megvilágításban tárgyalják. Tagadhatatlan, hogy jellemzésére Babitsnak a minden rendű szervetlen és gyors változástól való, akkori, *történelmi* félelme, a felületes életértékektől az örök hagyományokhoz menekülése nyomta rá bélyegét – valamint az is, hogy a jellemzés itt meg is bélyegez egy jellemet, amelynek tulajdonságait az *akkori* Babits hangsúlyozottan hozzákötötte a zsidósághoz. (A *Halálfiai*ban már más lesz a képlet.) Ignotus vagy nem Ignotus – kétségtelenül az elvtelenség példája, hogy Vitányi a *Magyar Újság* című konzervatív meg az *Új Világ* című radikális lapnak is dolgozik (ebben nem nehéz ráismerni a tényre, hogy a *Nyugat* főszerkesztője is rendszeresen írt mind az Andrássy-féle *Magyar Hírlap*ba, mind a polgári radikális *Világ*ba). Még fontosabbnak vélem azonban, hogy Vitányi nem csupán ellenlábasa, hanem valamiképp hasonmása, Doppelgängere is Virgilnek: nagy beszélgetésükkor például ő is latinizál, ő is Ágostont emlegeti, csak éppen a szent törvénytelen gyermekére célozgatva közben. Sőt ugyanúgy, mint a szerzetes, az „emberélet útjának felén" áll, ő is az ifjúság, az ifjak felé fordul, nevelői buzgalom fogja el. Csak éppen torzító tükörben mutatja Virgil spiritualitását: „[…]

minden nevelés, tanítás voltaképpen nem defloreálás-e?" – kérdi önmagától. Mintha a Timár Virgilben rejlő s a szakirodalomban kevéssé hangsúlyozott kettősségek testi, figurális megjelenítője *is* volna ez a léha aforizmagyártó.

Ignotus inkább csak rögtönözte a „teremtő indiszkréció" fogalmát: ehhez mérten néhány hozzászóló talán túlzott alapossággal ízlelgette, cáfolgatta. Babits már első cikkében elszakad Ignotus példáitól. Ezek között ugyanis Tolnai Lajos az első, Babits viszont éppen a pamfletírók és kulcsregényszerzők módszereitől különbözteti meg az igazi regényíró gyakorlatát. Különösképpen ő ismeri el a vita résztvevői közül a legegyértelműbben Ignotus problémafelvetésének jogosságát; hiszen az idősebb író irodalomnak és életnek a viszonyát bolygatja, mely neki épp ez idő tájt lett szinte személyes gondjává. Állásfoglalása világos: a Regény (a Költemény) a kor fölé emelkedik, de anyagát csak a kor mintái és eleven emberei szolgáltathatják. Megfogalmazza a motívumkeverés elvét, amelynek követésével az író ismét csak elszakad nyersanyagától. Bevezet egy alkotáslélektani szempontot: az író maga is szenved, mikor saját lényét is lemezteleníti: „Valami tövis mindig marad, kedves Ignotus – de ha tudnád, mennyi tövis van énbennem!"

Második cikke a kritikusokról szól. Legtöbbjükről nincs nagy véleménnyel; a kritikus szerinte „a Kor beszélő és cselekvő embere", aki az alkotóval szemben az aktualitástól függ. Hiba, hogy a kritikusok „naplót, vallomást vagy – pletykát" látnak a műben. Pedig „igazi művésznek még a naplója is alkotás *(Dichtung und Wahrheit)* – nemhogy alkotásai naplók volnának". A *Nyugat*-beli közlés még egy éles mondattal ért véget: kötetben a szerző egy elvibb és elvontabb, *Az írástudók árulásá*-hoz illeszkedő gondolatsorral toldotta meg. Ide kívánkozik, hogy Babitsnak ez az itteni értékelése a kritikusokról, tevékenységük elválasztása az alkotó tevékenységétől érezhetően ellentmond a *Nyugat* 1924-es Ignotus-számában közölt *A kritika lélektanához* című Ignotus-cikknek: ez ugyanis éppen a művész-kritikus arcképét festette meg.

Most pedig külön-külön foglaljuk össze az ankét cikkeit. Magától értődik, hogy saját megjegyzéseinknek semmi közük sincsen az idézendő írók életművének értékéhez és értékeléséhez.

Az összes közreműködő közül Elek Artúr gondolkozik és fogalmaz legtisztábban a fölvetett kérdésről. Csak az irodalmi karikatúrát tekinti indiszkréciónak: ez idegen is a művészettől. Úgy hat, hogy „az író nem tágíthat modelljétől […] nem hagyhatja, hogy az irodalmi mű elemévé oldódjék föl: külön életre kényszeríti". Így összegez: „Nem, Ignotus, az indiszkrécióban nincsen teremtő erő" – azaz leszűkíti, mégpedig jogosan, a fogalom érvényességi körét.

Földi Mihály hosszú cikke nem esztétikailag értelmezi a fogalmat, hanem pszichologizál. Mellesleg Ignotus esszéjét is lírának tekinti, a címadó fogalmat „lírá[nak], forró, tüzes lírá[nak]". (És most csak futólag jegyezzük meg, hogy vélekedésével bizony nem áll egyedül. Maga Babits is különös módon mindig Ignotus *költészeté-*

ről írt a leglelkesebb hangon, még kapcsolatuk felhőtlen időszakában is.) Mégis ő, Földi pendíti meg a szövegeken végighúzódó vezérfogalmak egyikét, a képzeletet. Első, épp a *Nyugat*ban megjelent novellájára, a *Peterzilka bácsi*ra emlékezve jegyzi meg: „Ez a naturalisztikus elbeszélés első szavától az utolsóig – képzelet." Egyébiránt amikor a kritikus (eredetnyomozó) indiszkrécióját említi, Babitsot visszhangozza: „Az író inkább a fantáziájából, mint az indiszkrécióiból teremt" – zárja cikkét.

Kosztolányi pontokba szedett nyilatkozata sokkal lényegretörőbb. Ő is a képzeletre hivatkozik – „képzeletünk a valóság tudatos vagy tudattalan elemeit rakosgatja ide-oda", mert „ex nihilo nihil". A „rakosgatás" Babits „keverés"-ére emlékeztet, de erősebben Kosztolányira vall a *tudattalan* kiemelése. Híressé vált önértelmező bekezdését – „[m]indegyik alakomnak meg tudnám adni pontos lakáscímét" – különös módon egy merőben mimetikus epikafelfogás jegyében fogalmazza meg, noha máskor nemcsak alkotásaiban, hanem elmélkedéseiben is az autonóm művészi alakítás és megalkotottság mellett tör lándzsát. Persze a *Pacsirta* megíróját még inkább torkon ragadhatta a vitakérdés, mint Babitsot.

Laczkó Gézát az „Élet érdekli", nem a „megoldott problémák". Ilyen a szemében az ankét tárgya is. Ő ír legrészletesebben a *fantázia* működéséről, s kijelenti: „Nem az indiszkréció teremt, hanem a teremtés egyik tulajdonsága, függvénye, inkarnációs formája az indiszkréció." Babitsnak az írói önkínzásra vonatkozó (apologetikus?) gondolatával hangzik egybe az, amit így fejez ki: „Önmagamat nem bántom, nem kínzom, ha valami újnak véltet akarok vele megfogalmazni?" S persze neki is megvan a saját írói traumája: „[…] a *Noémi fiá*ra majdnem annyi könnyem fogyott, mint tintám…" Végül éppen azt fájlalja, hogy nem talált rá egy-egy Kaffka Margit- vagy Szabó Dezső-kulcsregényben – saját magára.

Lengyel Menyhért nem bajlódik fogalomértelmezéssel, hanem inkább kihegyezi válaszát: „Tehát indiszkréció a végletekig!" Gondolati szempontból meglehetősen szegényes hozzászólásában feltűnik, hogy mintha visszájára fordítaná Babits chiazmus formájú értékelését napló és alkotás viszonyáról (emlékszünk: „igazi művésznek még a naplója is alkotás – nemhogy alkotásai naplók volnának"); ő így ír: „Ezért hat elementáris erővel s minden konstruált regénynél jobban az őszinte napló s az igazi önéletrajz." „Az írás exhibíció" – szögezi le a végén, szót sem ejtve sem a tárgy művészi fölemeléséről, sem pedig nyelvi kidolgozásáról.

Moly Tamás elnyújtott szövege inkább karcolat, mint elvi tisztázás. Valódi eredményre akkor jut, amikor megállapítja: „Igazán művész nem lehet indiszkrét, akárhogyan […] veszi hasznát modelljének, mert akarva-akaratlan fölemeli figuráját olyan talapzatra, hogy szimbólum lesz belőle." Figyeljünk föl – a szimbólumnak csak általa említett fogalmán kívül – *modell* és *figura* kettősségére. A betűrend szerint következő Nagy Lajos épp ezek megkülönböztetésére épít egy érdekfeszítő példázatot a modell megírhatóságáról: „Ha pedig változtattam [a modellen], akkor

már nem őt írtam, hanem részben, tehát egészen mást." Kitűnő. Egyébként inkább társadalomlélektani szempontból közelít a kérdéshez: azt vizsgálja, hogy a külső akadályok (mondjuk a kritikus vagy netán a börtön) miképp válnak belső gátlássá, ma azt a szót használnánk: öncenzúrává. „Ha nem lehet egészen szabadon írni, akkor már nem lehet egészen szabadon beszélgetni sem, ha pedig beszélgetni sem lehet szabadon, akkor már otthon a négy fal közt sem lehet egész szabadon gondolkodni […], gondolkodni is »merni« kell, márpedig egy bizonyos idő elteltével nem járnak merésre az ember idegei." Mintha az *Egy mondat a zsarnokságról*t s annak keletkezési idejét jövendölné meg (sőt mintha e vers gondolati lépcsőzetességének *mondat*tanát is megelőlegezné).

Schöpflin az egyetlen, aki Ignotus személyes panaszához is hozzászól: mondhatnánk, *de facto* elismerve a mintaválasztás tényét (őt bízvást tekinthetjük koronatanúnak), *de jure* azonban megvédve Babitsot és Babitsnak Ignotusról alkotott képét is. Ő erősen korlátozza a fantázia szerepét, és árnyalatokat nem ismerve beszél a modellekről. Elek Artúrral és Babitscsal együtt vallja, hogy csak a kipécézés szándéka nem fér össze az irodalommal.

Szini Gyula tanulmánynak is beillő kitűnő hozzászólását itt nem ismertetem. Ő ugyanis másról beszél: az indiszkréciónak mint társadalmi, történelmi igazmondásnak a jótékonyan leleplező hatásáról. „Az irodalmi indiszkréció mindig szemben fog állni a társadalmi diszkrécióval, a társadalom konzerváló és palástoló irányával" – jelenti ki. Ignotus első példáját, Tolnai Lajost egyébként a sajátosan magyar „querelleur-ök, gyáva hősök" közé sorolja, tehát lényegében a Babits és Schöpflin által is külön számon tartott pamfletisták közé.

Tíz évvel később Babits újra *Az Ignotus-ügy*ről írt a *Nyugat*ban. Csakhogy ez már *másik* ügy volt. Itt és ekkor azonban még határozottabban utasította el (vagy utasította helyére) azt, amire már az indiszkrécióvitában is célzott; azt, amit a csakkritikusokról vitacikkében még általánosan fogalmazott meg: „Voltaképpeni szerkesztőnk pedig Osvát Ernő volt […] a tiszta irodalmiság szelleme. Ignotusé már távolabb volt a tiszta irodalmiságtól. Ő nemzedékének politikai és zsurnalisztikus terheltségét hozta magával. Ebben élesen különvált mitőlünk."

Az indiszkrécióvita nem tartozik a *Nyugat* legfényesebb lapjai közé, holott az általa megbolygatott kérdés érdemes az elméleti megvilágításra, s természetesen újra meg újra fölvetődik. A tulajdonképpeni vitázó feleken, valamint Elek Artúron, Kosztolányin és Nagy Lajoson kívül a résztvevők nemigen kísérelték meg azt, hogy elméleti, fogalmi igényességgel tárják föl témájukat. Mégis lényegbevágó megfigyelésekről számoltak be, ki-ki a maga vérmérséklete, világnézete és művészi gyakorlata szerint. A húszas évek magyar irodalomtörténetének feldolgozásához az imént összefoglalt vita fontos és továbbértelmezhető adalékokkal szolgál. Ám ne tagadjuk: a *Timár Virgil fia* élvezetesebb olvasmány, és elmemozdítóbb leckét ad fel az értelmezőnek.

A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztálya, az MTA Irodalomtudományi Intézete, a Petőfi Irodalmi Múzeum, valamint az Eötvös Loránd Tudományegyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke a *Nyugat* megjelenésének 90. évfordulójára 1998. február 12-én az ELTE Bölcsészettudományi Karán *A Nyugat-jelenség (1908–1998)* címmel tudományos ülésszakot rendezett. A tanulmány az ott elhangzott előadás szerkesztett változata.

• Az „indiszkréció-ankét", rövid összefoglalásban, in Szabó B. István (szerk.): *A Nyugat-jelenség. 1908–1998,* Budapest, Anonymus, 1998, 185–191.

GARAI GÁBOR

[1998]

(Budapest 1929. január 27. – Budapest 1987. szeptember 9.)

A *Tűz-tánc* antológia cím- és jellegadó versének szerzője azok közé az alkotók közé tartozik, akiknek életükben kijut minden dicsőség, majd haláluk után gyors feledés nyeli el művüket. A kétfajta sors, az egekbe emelő és a föld alá szorító, egyaránt igaztalan és igazságtalan.

1956 után fél évtizeddel már hivatalos költőnek számított – tagja, sőt sokáig titkára volt az egypárt központi bizottságának. Számos hivatali tisztséget töltött be, bejárta a világot, szervezett, irányított. Határozottan figyelemre méltó, hogy mindezek ellenére még írótársai sem sújtották megvetéssel vagy éppen gyűlölettel. Ez az enyhe, elnéző közvélekedés legnagyobbrészt valószínűleg annak a kulturáltságnak és (ön)mérsékletnek köszönhető, amellyel köz- és magánügyeit intézte. Meg talán annak a mélyről homályló borúnak, mélabúnak, mely lényéből áradt, s mely életművére az újraolvasó szemében valamely vonzó és hitelesítő rezignáció árnyékait veti.

Borúja nagyon is érthetővé válik, ha életrajzát tanulmányozzuk. Voltaképpen különös, hogy ez a földbirtokos, nemesi ősökre (valamint egy versalakká tett indián ősre) visszatekintő ember, aki az ötvenes évek elején apjának, Marconnay Tibornak vétkeiért is bűnhődött, testestül-lelkestül elígérkezett a marxista-leninista tannak és a rá esküdő rendszernek. Garai titkát nem fejti meg a siker- és bírvágyra gyanakvó magyarázat, mert nem volt cinikus alkat, ő komolyan hitt abban, amiben hinni kellett; s még csak túlfűtött rajongónak sem tekinthetjük, hiszen nem indulatai vagy ösztönei vezették, hanem inkább valamely puritán intellektualitás. Ráadásul a szocialista programversek alkotója költészettan dolgában Szabó Lőrinctől tanult a

legtöbbet, és Váci Mihály jó barátjaként is Kálnoky Lászlót és Vas Istvánt tisztelte legjobban idősebb pályatársai közül.

Csodálkozva, olykor hitetlenkedve olvassuk. Némelyik szonettje (például a *Kolumbusz*) szinte parnasszista mintákat sejtet míves kidolgozottságával, de allegorizáló és aktualizáló utalásmódja ugyanazoknak az utópista hittételeknek a visszhangjává fokozza le a dús költői nyelvet, mint amelyek a mozgalmibb hangú, direktebb poémák *(Tűz-tánc, Kedd)* jövőbe mutató végén zengenek föl. Ezek a többszörösen tagolt körkép-versek, miként bibliai vagy mítoszi hősöket és helyzeteket megidéző kompozíciói is, annak idején a többszólamúság, a „formabontás" merészségeivel kétségkívül bővítették a hivatalos irodalmi ízlés adta kifejezési lehetőségeket: mégis, esztétikai eredményeik ma már igen szerénynek látszanak, a „több szólamot" a valódibb polifóniákon edződött fül kénytelen túlzottan is egynek, ugyanannak hallani.

1973 táján műfordítói szemináriumot hirdetett a pesti bölcsészkaron. Első óráján rajta kívül csak e sorok írója jelent meg. Pedig – későbbi, kétszemélyes találkozásaink igazolták – volt, lett volna mit tanulniuk tőle a mesterség fortélyaira kíváncsi, képzeletbeli hallgatóknak.

Ez idő tájt lírája is kezdett kimozdulni az adott ideológiai vonatkozásrendszer korlátai közül. Háromfelé mozdult: *Elégiák évada* című kötetében az alkatának megfelelőbb műfaj hangoltsága, néhány elbeszélő típusú költeményében a kendőzetlen erotika élménygazdag bemutatása, a *Doktor Valaki tévelygései* című posztumusz gyűjteményében egy némiképp Kálnokyra emlékeztető alteregós szerepköltészet lehetősége felé. Ez a pályaszakasza, amely talán átrajzolhatta és bizonyos határok között tartósíthatta volna egész életművét, méltatlanul korán megszakadt.

[Nincs adat megjelenésről.]

REGÉNY, INNEN ÉS TÚL

[1998]

(Jókai Anna: *Ne féljetek*, Széphalom Könyvműhely, 1998)

Ha ezennel nagy ívű irodalomtörténeti kritikához fognék hozzá, a *Ne féljetek* című regényt a mai magyar epikai irányzatok, regénymodellek között igyekezném elhelyezni, lehetőleg figyelve arra, hogy ne „között", hanem „benne", azaz egy típuson belül találja meg helyét. Erről a nem is túlságosan határozott szándékról le kellett mondanom. Jókai Anna legutóbbi regénye társtalan mű, *nyugtalanítóan* elhelyezhetetlen, tenném hozzá, ha a műegész nem tárulna fel egyediségében is – újraolvasáskor még határozottabban – olyan evidenciával, amely megszégyeníti az osztályo-

zó buzgalmat. Nem „nyugtalanít" tehát soronkívülisége; ellenkezőleg, megnyugtat, hogy olyan műalkotás jött létre, amely az egzisztáló ember tudata előtt, nem pedig a jól-rosszul végzett (szak)irodalmi kartotékgyártás számára igazolja önmagát.

Vannak persze távolabbi elődei: majd utalnunk kell rájuk. S mindenképpen elődeinek tekinthetők Jókai Anna eddigi regényei, kivált a *Napok*tól (1972) fogva, és ebből a vonulatból is főképpen a *Jákob lajtorjája* és *Az együttlét*. Csakhogy időközben módosult az életmű műfaji színképe; megerősödött a meditatív esszépróza jelentősége, sőt, az értekező írásmód elmozdult a líra felé. Ennek a *Három* című kötetben tetőző, szabad műfajkapcsolásnak újabb kiteljesedése a jelen mű, ezúttal a nagyepikai eljárásmódok dominanciájával.

Realista, történelmi, családregény? Én-, esszé-, mítoszregény? Mindegyik. Védhetőnek látszik az az álláspont, amely szerint a regény a 18. század óta egységes műfaji jellemzőket nemigen kínál, illetőleg ezek annyira megfoghatatlanok, hogy minden jelentékeny mű egyúttal megteremti saját, „egyszeri" műfaját is. A *Ne féljetek* néhány ilyen vonásának ismertetése előtt érdemes megjegyezni, hogy a szerző műveinek szentelt szakirodalom vajmi kevés fogódzót nyújt a tájékozódáshoz. Eleinte regényeinek, novelláinak szociologikumára, a bennük felvonultatott hősök réteghelyzetére, a bennük kibontakozó konfliktusok társadalmi összefüggéseire irányul a figyelem; később a művek morális tartalmait vizsgálta a kritikák többsége. Végső fokon elvégezetlen maradt a legfontosabb munka, annak megvizsgálása, hogy az életműből kivilágló erkölcsiség miként teremt regényformát magának, s megfordítva: ez az elbeszélő művészet miként képes maga is etikumot sugallni, alakítani, közvetíteni.

Jókai Anna a *Napok* óta minden nagyepikai művében új regényformát teremt. Csak néhány példát említve: a korszakokon átívelő *Napok* benső fejlődéstörténetet magában foglaló tudatregényként határozható meg; a *Jákob lajtorjája* a mindennapok világába zárt fejlődéstörténet dimenzióit már megnyitotta a szellemi erők képviselői előtt, akik – amelyek – *hármas* jelenvalóságukban kommentálják az eseményeket, s ez az eljárás a realisztikus regényhez immár hozzáadta a misztériumdráma szemléleti és szerkezeti jegyeit; *Az együttlét* két tömbjében, mondhatni, két műfaj rendelődött egymás mellé: az első rész, mely egy fiatalember villamosutazását látszólagos hiperrealizmussal követte nyomon a *lehetséges* nagynénjének leveleiből álló második résszel került szembe, azaz inkább sokrétű kapcsolatba: a *Három* című kötetben pedig a realisztikusan kidolgozott novellákra többletjelentést sugároztak a szomszédos elmélkedések.

A *Ne féljetek* kompozícióját azért nehéz meghatározni, mert a kínálkozó és lehetséges definíció azonnal és szükségszerűen tévesként lepleződik le. Azt mondhatjuk, hogy a regénynek legalábbis két szintje van: a tényként adott külvilágra utaló realitássíkon mintegy húsz évnek a legmaibb máig érő története, a középpontban egy nővel, Máriával, és egy férfival, Márióval, akiket haláluk percéig követ a narráció; egy magasabb síkon pedig kettejük lélekben zajló és tudatossá tett, spiri-

tuális vándorútja. Csakhogy a szerkesztés folyton egymásra vetíti, végső soron szinte megkülönböztethetetlenné teszi ezt a két síkot: a mindennapi létszint és a spiritualitás nem sorrendbe helyezkedik, hanem kölcsönösen függővé válik egymástól. Jókai Anna regényének az a titka, hogy nem ennek az esztétikai egyenrangúságnak *ellenére*, hanem ennek révén igazolódik a spiritualitás mégis-magasabbrendűsége. A nyelv, a szereplő, a regény, az irodalom itt úgy tökéletesen önmaga, hogy mindenestül túlmutat önmagán.

A történések 1976–1977 telén indulnak, s 1997 végéig tartanak. Nincs azonban folyamatos történetmondás. Az elbeszélő zárójelek közé foglalja az események krónikáját, valamint a szereplők hallható beszélgetéseit. E szenvtelen hangú tudósításokba ékelődnek négy személy belső monológjai – ezek a regény teremtette „reális" világban nem hallhatók. Néhol fordítva is értelmezhetjük a tagolást: bizonyos pontokon mintha a külső lejegyzések illeszkednének bele a monológok egymásutánjába. A „belső monológ", egyáltalán, a „monológ" kifejezések azonban pontatlanok, miként az volna a „tudatfolyam-ábrázolás" is. Mindegyik igaz, és egyik sem. Ezekkel a műszavakkal az a baj, hogy bennük van a *pszükhé* (a pszichológia), de nincs bennük a *pneuma*, a *spiritus*, a könyvet átjáró spiritualitás alapja.

Mária és Márió, a két középponti szereplő, valamint Mária férje, Richárd, és Márió élettársa, Villő közli így önmagát a regényben. Szinte a dráma törvényei szerint, fokozatosan tárul föl a múlt – nemritkán színi utasítások és szereplői megszólalások váltakozására emlékeztet a tényközlő elbeszélői szólam és a kiválasztott személyek énközlésének viszonya is. A múltban a két hasonló nevű szereplő egymáshoz tartozott: szellemi, világszemléleti összetartozásuk azonban megbukott fizikai, mindennapi lényük, idegalkatuk elhatalmasodó konfliktusain.

Itt újabb helyesbítés szükséges. Abban, ahogyan a múlt föltárul, nincsen semmi fokozatosság, nem egy elemhez járul egy következő, majd még egy, míg végül eleget tudunk: nem, itt egyfelől minden jelen van már a legelső lapokon, másfelől titok marad még a legutolsókon is. Jókai Anna művészetében a *tudás* nem összeadási művelet eredménye. Az olvasó tudása sem. Inkább azt mondhatnánk, a szereplők pillanatnyi tudásuk szerint értelmezik a múltat, s az éppen adott jelen idő eseményeit is.

Az elbeszélői kamera váltakozva irányul Máriára és családjára, illetőleg Márió és Villő kétszemélyes kisvilágára. De talán pontosabb volna egy zenei hasonlat: kánon- vagy fúgaszerkesztésre emlékeztet, ahogyan a Mária környezetében és tudatában megképződő „témák" újraindulnak Márió „belépése" után; persze, ez a hasonlat is sántít, hiszen az egymásnak átadott és egymásban tükröződő érzések, gondolatok egyszersmind variálódnak is az átlépések során. Egyetlen példa: 1981 nyarán a végre elkészült balatonvilágosi nyaraló kertjében az elégedett Richárd Krisztus szavait idézi: „pedig hát mit féltek kicsinyhitűek?" Mária otthonosabb az evangéliumban, rosszallón javítja a helyzethez nem is illő szöveget. Ugyanezen a napon Villő hasonlóképpen profanizálja a vihar lecsendesítésének jelenetét, s Márió

hasonlóképpen figyelmezteti az alkalomban és a szavakban rejlő pontatlanságra. Ez a szövegpárhuzam egyúttal a regény mély jelentésrétegeihez segít közelebb: az „első kép"-ben Richárd egy nagyon is „földi" teljesítményre büszke, a „második kép"-ben Márió viszont (viszont? csak ellentét van itt?) szellemi alkotó elejének örül; annak, hogy már kilenc hónapja lankadatlanul dolgozik *Az értelmiség nyomorúsága* című történetbölcseleti művén. Újabb szimbolikus jelentés rejlik abban, hogy Márió kilenc hónapnyi *áldott állapota* fájdalmasan ütközik gyermektelen élettársának legfőbb vágyával; Villő ugyanis még szülni szeretne. Ha pedig magára az idézett részletre hallgatunk, az a mű egyik meghatározó, „mély" textusának bizonyul, a „ne féljetek" alapmondat egyik forráshelyének.

Ha ki kellene emelnünk a két legfőbb szimbólumhordozó elemet a műből, az egyik okvetlenül a címadó mondat lenne, a másik az a hármasság, amely a regény beosztását is mintegy előírta. Az első sűrűn előbukkan a szövegben, néhol a szereplők egymáshoz intézett biztatásaként, gyakrabban önmeg-(és fel-)szólításként, krisztusi eredetét és szellemét mindenkor megtartva. A második, a „három", nincs *benne* a szövegben, inkább körülfogja és több irányból értelmezi. Az életművet átható világkép egyik legfontosabb összetevője ez, bölcseleti és etikai végiggondolása a *Három* című kötetben kapott szót. A számnév korántsem számmisztikára, sokkal inkább – ha szabad egy mesterkélt összetétellel élnünk – számspiritualitásra utal: az egymással egy szinten, egy metszetben, egy magasságban viaskodó részigazságok, általában a kétfelé tagolódás fölébe emelkedő igazság, a nem dogmatikai *igaz* vágyott és tudott, szükségszerűnek elismert törvényére.

Mitől „ne féljenek" a regény figurái? (És páratlan intenzitással megszólított olvasói.) Miként irányítja történetüket és történelmüket a „három" elve?

A félelem végső tárgya a halál, közvetett tárgya az öregség. Amint múlik az idő a regényben, mindinkább a meghalás és a megöregedés ébreszt félelmet, tehát valamely *folyamat*, amely a személytől idegen, de amelyet a személynek föl kell dolgoznia, amelyhez kénytelen hozzáigazítani biológiai, lelki és szellemi erőit. Ha megértettük, hogy Jókai Anna regényének ez a folyamat a tulajdonképpeni tárgya (témája), megvilágosodik a három részre tagolás jelentősége is. A három rész: három stádium. Nem a külső történésekben, mivel ezek a mindennapi lét öntörvényű monotóniájával lábalnak át a szerkezeti egységek határain. Két embernek – és kisebb mértékben a hozzájuk tartozó (rendelt) társaknak – az elháríthatatlan testi hanyatláshoz, a fizikai vég közeledtéhez mért tudatossága, azaz megint inkább: tudatosodása megy át három fokozaton. Joubert, Buddha és Krisztus három mondata, a három rész felirata a fényt idézi meg; s a világosság, a megvilágosodás az egész regénynek értelmező, mégpedig a vég felől értelmező jelképe lesz.

Előző mondatainkból a heideggeri „halálhoz mért lét" közelségére lehetne következtetni. Csakhogy Mária és Márió, e rokon nevek viselői, nem a mindent megsemmisítő halállal, következésképpen nem is a visszafejlődésre kárhoztató, nihilizáló

öregséggel néznek szembe. Pontosabban: azért küzdenek, hogy öregkoruk és haláluk ne süllyedés, ne megszűnés, hanem felemelkedés, átlépés legyen. Az első részben még csak figyelmeztet az öregség: a légi utaskísérő Marth Mária és a pszichiáter dr. Mérő Márió már kilépett a napi kötöttségű aktív életből, s hozzákezdett szellemi énjének gyarapításához, melynek folyamatában „az Én megszerzi az uralmat a »persona« felett…" Az 1986-tól 1993-ig terjedő második részben viszont mindkettőjükön erőt vesz a hosszas, évekig tartó depresszió (pszichikai szint), azaz átmenetileg mindkettőjüket legyűrik a jó és értelmes Teremtés ellenében ható „arimáni" erők (bölcseleti, spirituális szint). Az előbbi két réteg közé (alá?) benyomul a történelem is. Nem csupán a szóban forgó részben. A négy tudati főszereplő emlékidézéseiben jelenvaló lesz a zsidóüldözés, az oroszországi hadifogság személyes és közös történelme, Budapest ostroma (Máriónak apja, anyja esik áldozatul egy robbanásnak), majd a rákosizmus. A kádári évtizedek jelenében félig illegalitásba kényszerül a transzcendenciára irányuló gondolkodás, majd a szereplők által is várva várt rendszerváltozás után az emberi minőség fogyatkozásai olyan bántóan lepleződnek le, hogy Márió tulajdonképpen ekkor és ettől roppan össze, s csak nagy nehezen, immár csupán önmagára számítva kapaszkodik ki romboló mélységeiből. *Az ember-alatti ember* címen elkezdett, majd *Ember az ezredvégen* címen megjelenő munkába eszméletének mintegy szellemi esszenciáját foglalja bele.

Abban, ami az öregedésről mind a négy önközlő sorsában föltárul, megrendítő, felkavaró, de egyúttal kiegyensúlyozó erővel érvényesül az író pontos, néha – látszólag, valameddig – kíméletlen megfigyelőkészsége, átható lélekelemzése, illetőleg magasabb látószögének kegyelmi perspektívája. Mindez megint csak együtt, szétválaszthatatlanul. Az értelmező baja, hogy kénytelen külön-külön s egymás után megnevezni a témaelemeket, a motívumokat.

Az öregkor a két szellemi főszereplő számára a biológiai létezésmód tartalmairól való fokozatos, *tudatos* lemondás, tehát az egyszeri életen-halálon túl elkövetkező, magasabb rendű létformára való felkészülés ideje. A regény egyrészről ellenpontozza ezt a kettős, párhuzamos fejlődéstörténetet a két hozzátartozó, Richárd és Villő materialitáshoz ragaszkodó, az öregkorban a kötetlenség kényelmét kereső gondolkodásával – amely riadtan kerüli a halál *tudatát* –, másrészről kölcsönös egymásrautaltságot is sugall: Mária képtelen lenne gyakorlatiasan megszervezni életét Richárd nélkül; Márió önkörén – és tanítványai körén – kívül ugyancsak tanácstalan mindaddig, amíg Villő el nem igazítja környezetét. Csakhogy a hatások nem ennyire egyirányúak; a regény *még bölcsebb* lesz attól, hogy érzékelteti a két „földiesebb" természetű szereplő – igaz, naivabb – fogékonyságát is mindarra, ami társuknak a legfontosabb. Ellentéteken, szakadékokon vagy ami még veszélyesebb lehet: félreértéseken át, fájdalmas fokozatossággal, mégiscsak *kommunikáció* és *kommunió* épül meg figurák, tudat- és létszintek között – ha csupán egy-egy kritikus pillanat, egy-egy fordulópont erejéig is.

(Ezen a ponton ismét fölvethető, mennyire jogos belső monológot emlegetni az én-közlésekről szólva, A kategória igazában azért mond csődöt a *Ne féljetek*kel összefüggésben, mert a szereplők néma beszéde igenis válaszol egymásnak, a másiknak, nemritkán közvetlenül a személytelen [vajon?] elbeszélő tárgyilagos közléseinek is.)

Richárd korai, hirtelen halála a fátumszerű vég fenyegetését is képviseli a regényben. Utolsó szavai, azaz utolsó belül szólaló közlése – „[…]mi ez?! Mi történik? Mi történik? Szegény Marcsikám" – a krízispillanaton túlmutatva sokszoros jelentésre tesz szert. A felkiáltó kérdésekben a meghalás előtti tudatállapot képtelen tanácstalansága villan fel megrendítően: az a megsemmisítő tájékozatlanság, amely ellen Mária – és vele párhuzamosan Márió – minden erejével fölveszi a harcot. Legutolsó két szava pedig mintegy összefoglalja azt az ernyedetlen gondoskodást, amellyel húsz éven át körülvette feleségét, megismételve viszont azt a becenevet, amely enyhén negédes népiességével megint csak túlmutat önmagán: a félreértés, a félreismerés, a másikat csak részlegesen értő *ismeret* korlátozottságára utal. Se szeri, se száma a regényben az ilyen szokványosnak tetsző szókapcsolatoknak, mondatoknak, amelyek valójában kicsinyítve tükrözik az egész szerkezet és jelentésrend tulajdonságait.

„Halál […]. Mindegy, hogy mikor, ha *biztosan* valamikor" – gondolja Mária anyjának, férjének, majd első férjének, Ábelnek elvesztése után. Ez a kiindulópont a véggel való ismerkedésben. A mondat a középkori végrendelet-formulák kezdő tételére emlékeztet: „minthogy semmi sem bizonyosabb, mint a halál, és semmi sem bizonytalanabb, mint annak órája…", és jó néhány változatban bukkan fel Mária eszmélkedése során. Ez a belátás elvezethet a végesség tragikus jellegű tudomásulvételéhez is; ennek kísérőjelensége a „mindenhez ragaszkodás", a „fizikai életimádat" s Mária a depresszió szakadékában nem is képes máshová eljutni. Arra a kétségbeesésbe torkolló sejtésre ismerhetünk rá itt, hogy mintha személyünkben és érzékeink által lenne a világ, s hogyha mi megsemmisülünk, velünk együtt (mintha) a világ is megsemmisülne – rajtunk túl mégis lesz, lennie kell. E könyörtelen paradoxonokból kell kiszabadulnia a két, szellemi létre hangolt szereplőnek, hogy a halálra készülődést ne csak kétségbeesésként – kétségekbe zuhanásként –, hanem várakozásként is megélhesse. Hiszen a több evangéliumi – és bibliai – helyre utaló regénycím megvilágító jelentésben leggazdagabb szövegforrása az Úr angyalának néhány szava, mely Krisztus feltámadása után hangzik el: „Ti ne féljetek […]. Nincsen itt, mert feltámadt…" (Mt 28,6)

Maga az öregedés a *megélésben* tehát lemondások sorozata. A regényhősöknek maguk mögött kell hagyniuk például a nemiség valóságos gyakorlatát. Páratlan nyíltsággal beszél az író – azaz beszélteti hőseit – az öregkori szexualitás keserű dilemmáiról. Ez az élménytípus is a hármasság rendjéhez igazodva tagolódik a regényben. Először még csaknem zavartalan a két pár gyönyöre. A testi együttlét jelenetezésében az elbeszélő a résztvevők belső beszédét váratlanul egymás mellé, két hasábba tördelve helyezi el. Az így érzékeltetett egyidejűségben néhány rövid mon-

dat olyan fantáziatartalmakba, olyan elfojtott késztetésekbe világít bele, amelyeket nem egy író önálló (pszicho)analitikai regénnyé hígítana. Másodízben már annyira erős a kényszer mozzanata, a bizonyítás vágya, hogy az egyesülés a két nőnek semmilyen, a két férfinak is pusztán reflexszerű örömet nyújt. S harmadjára – három! – Mária is, Márió is elhárítja az alkalmat, illetőleg emlékként szublimálja az egykori örömöket. Lemondásukat értelmezve megint egy magasabb követelményrendszerre hivatkozhatnak: nem valaminő öreges prüdéria fejeződik ki tartózkodásukban, csupán a gépiesség elutasítása. A mai fogyasztó és fölemésztő társadalom normarendszere a szexualitást is áru-, sőt reklámcikké tette: ha megkaphatod, szerezd is meg magadnak, és mindig élj vele, hiszen a tiéd! Jókai Anna hősei életgyakorlatuk révén szegülnek szembe az ilyenfajta lefokozó kényszerekkel.

Másfelől viszont amit a két társ kiegyensúlyozottan vesz tudomásul, azt Mária és Márió súlyosan megszenvedi: a háttérbe szorulás, a „már sehol sem én vagyok a középpontban" tudatának mindennapi keserűségét. Ez a méltánytalanságérzet is az öregség hozadéka, és marásai ellen csakúgy védekezni kell, mint a testi hanyatlás gáncsvetései ellen. Természetesen az utóbbi nyomorítja meg legkegyetlenebbül azt az *én*-t, amely a szereplők földi valóját hordozza. Az író – az elbeszélő – itt igazán a végsőkig merészkedik, a legvégsőkig; de a test okozta és a test által elszenvedett kínok és gyilkos erejű meglepetések minden riadalmát a lélek szavaként tudja megszólaltatni. „Ez eddig nem volt" – kiáltanak föl magukban és maguknak a szereplők jó néhányszor. Kevés gyötrelmesebb (meggyötrőbb) jelenetet olvashatunk a regényirodalomban, mint a szellemi tisztázottság magas fokára ért Márió vesekőrohamának leírása: „Fáj. Szűnjön meg. Semmi se számít. Csak szűnjön meg. Így még soha. Így még soha." Még kegyetlenebbé – és valóságosabbá – teszi ezt a részletet a szereplő *beszéltetésének* ténye: maga a tudat kényszerül kapitulálni a test megpróbáltatásának pillanataiban.

(Első közbevetés Jókai Anna mondatairól: A spirituális regény az ábrázolásmódjában realista regény; különben nem is lehetne esztétikai valósága. Ábrázolás pedig nincsen nyelvi megformáltság nélkül. A férfihős előbbi tört mondattana visszhangzik a tüdőtágulástól fulladozó Máriának *belül* is minduntalan kifulladó mondataiban: „Mert igazságosan. Kell elosztani. Ha majd kétezer után. Hiszen anyuka is. Majdnem nyolcvan évet. Nem adják a halált olyan könnyen.")

„Ez eddig nem volt"; „Valami még hátravan": a másodikul idézett mondat nemcsak idővonatkozásában, hanem transzcendenciavárásában is ellenpontozza az elsőt, és ugyanúgy vissza-visszatér az értelmes, a megvilágosodott vég felé tartó két főszereplő gondolatfolyamataiban. Ami „hátravan", azt a mű kifejlése valóban *késlelteti* is: a szellemi eredetű segítség ugyan már a két regényalak depressziójának elmúltában is megmutatkozik, teljes, örök érvényű mivolta azonban csak a kettőjük halála előtti napokban, hetekben, tehát a regény legvégén tárul föl – külviláguk számára közölhetetlenül.

Jókai Anna művében a lelki elborulás egy kicsit vezeklés is. A két főszereplő morális feladata ekkor éppen az lesz, hogy hiteles bűntudattá, benső tisztázássá alakítsa azt, ami patológiai értelemben csupán tünet. Amint az öregedésből azt tanulja meg Mária, hogy egy ponton túl például már nem a napi talajtorna erőltetése a hősiesség, hanem éppen a róla való lemondás, vagy Márió azt, hogy immár nem erotikus kisugárzással kell hatnia fiatal nő tanítványára, hanem hallgatag könyvébe beleírnia gondolatait, s végül még e könyvet is sorsára hagynia – úgy értik meg fokról fokra mindketten, hogy a föld alatti létben a bennük rekedt rosszat földelhetik el, hogy pokol- vagy alvilágjárásukat tisztítótűzzé tehetik a maguk számára. Mária „bűne" egy bizonyos, szenvedélyesség szülte gyengeség, sodródásra való hajlam, Márióé pedig egyfajta, intellektuális eredetű vagy inkább intellektualitásban levezetett gőg – *volt*. Ezekről a lélektani mozzanatokról megint csak hosszan írhatna az író is, értelmezője is; de az említett, részben alkati erők nem determinisztikusan fejtik ki hatásukat, vagyis meg lehet és meg is kell haladni őket.

A múlt modellhelyzetei közbeiktatott szövegrészekben, állóképszerű betétnovellákban öltenek testet. Bennük egy-egy traumatikus emlék tárgyiasul, válik jelen idejűvé: például Márió kisgyermekkorának gyötrelmes anyaemléke vagy Etelka néni, a nevelőnő kíméletlen gyámkodása a gyerek fölött sok mindent megértet a felnőtt, majd idős férfi magatartásából. A megértés, a megértetés szándéka azonban kiterjed a választott hősök körül csoportosuló regényalakokra is. Mária harciasan kereszténységellenes menyével, Olimpiával képes legkevésbé megosztani eszméit; csakhogy megismervén annak ridegen, elvakultan vallásos anyját, ráeszmél az ellenkezés viszonylagos jogosságára: „*Az az Isten, akiben ő nem hisz, az nem ugyanaz az Isten, akiben én hiszek*" – gondolja a regény egyik legfontosabb mondatában (kiemelés az eredetiben). Másfelől az elbeszélő gondosan érzékelteti például Villő eredendő traumáit is (aki kisebbségi érzéssel küzdve „a kis Tatár Villő"-ként emlegeti önmagát), vagy Mária két gyermekének hajdani, jogos sérelmeit.

(De vajon ki más fogja át megértő szándékú szeretettel a fikcióba zárt személyeket, ha nem a szenvtelen s ritka szavú elbeszélő – e mégsem kívül maradó *személy*?)

Nem csak kisnovellák ékelődnek a szövegbe. A harmadik részben két portré, két csöppet sem idillikus zsánerkép is fölbukkan, ismét csak (meg)felelve egymásnak. Az egyik – „Mariska néni" – Máriának, a másik – „A hajléktalan" – Márionak egy lehetséges megtestesülésére villant fényt: két elesett, félrelökött ember, akiben a minden politikai rendszereken és rendszerváltozásokon át továbböröklődő ínség és nélkülözés mutatkozik meg. A közbevetések harmadik típusaként Márió két könyvéből kapunk mutatványszöveget: történeti-antropológiai tanulmányok ezek, jelenlétük egyszerre mutat kifelé Jókai Anna gondolati prózájára és befelé a *Ne féljelek* egy újabb műfaji lehetőségére, esszéregényként olvashatóságára. Persze egymagában ez a fogalom is nagyon kevés volna a mű meghatározására.

A két főhős és a környezete közötti viszony érzékeltetése ugyanannak a spirituális realizmusnak a törvényét követi, mint a két figura önvallomásai. Egyrészről a szellemi igényű ember gyökeres, eredendő magánya járja át ezeket a viszonyokat, másrészről újra csak a megértésre, megértetésre irányuló folytonos erőfeszítés. Ráadásul mindketten óhatatlanul képviselői is az általuk sejtett, vágyott, tudott transzcendenciának egy sokszor mereven ellenálló közegben. Depressziójuk idején nem kis mértékben e képviselet kudarcának kínjaitól szenvednek: „Drága gyerekeim, ne az én esetemből ítéljetek… nem az igazság gyenge, én vagyok gyenge az igazsághoz!" – idézi Mária gondolatban saját kimondott szavait.

A fentiekből arra lehetne következtetni, hogy a transzcendens léthez tudatosan közeledő hősök környezete mindig közömbös a regény értékrendszerének legmagasabb pontjaival szemben Nem így áll a dolog. A sokszor gyötrelmes kapcsolatokban-elválásokban botladozó másodlagos szereplők nemritkán fogékonynak mutatkoznak az üzenetre, a hívásra, főként annak etikai mozzanataira. Végső soron mind hajlanak a jóra, életük egyik-másik pillanatában, szakaszában valamennyien segítővé is válnak. Olykor például éppen értetlen, konokul köznapi jótanácsaik lendítik tovább a másutt keresgélő hősöket,

A szereplőknek ez az erkölcsileg szemlélhető kapcsolatrendszere ismét csak összefügg a *Ne féljetek*ben kirajzolódó regénytípus elbeszélő szerkezetével. Hol, mivel haladja meg ez a szerkesztésmód a 19. századi realizmus mintáit? Ott és azzal, ahol és amivel megtöri az adott modell fő jellegzetességeit, például az egyenes ívű előrehaladás törvényét. A hagyományos történetmondásra épülő realista regényben számos cselekménymozzanat egyszersmind az előreutalás szerepét is betölti, az egyszeri eset, a pillanatnyinak látszó jellemzés is valamely jövőbeli halmozódás, fokozódás előhírnöke. A *Ne féljetek* lapjain azonban a jövő képes rácáfolni az előrejelzésekre. Villő a második rész számos epizódjában egyre fokozódó ellenséges indulattal fordul Márióhoz, de az irány megfordítható, meg is fordul, s a szeretet kerekedik felül – mindkettőjükben. Még egy példa: sokáig minden jel arra mutat, hogy Mária három unokája közül csakis Tímea fogadja be majd nagyanyja tanításait, a Márk nevű fiú két ikerleánya menthetetlenül elutasító marad. A hagyományos szerkezet „jóslatai" megint nem teljesülnek: halála közeledtével Mária épp a botrányos ikrek egyikében, Zelmában talál rá a szót ösztönösen is meghalló tanítványra.

Mindeddig nem tértünk ki a regény többszólamú szerkesztettségének talán legkülönösebb jelenségére: arra, hogy a fókuszban álló két *személy* tudatfejlődését tükröző szövegrészek úgy felelnek meg, úgy válaszolgatnak egymásnak, úgy variálják egymás motívumait, hogy a két *ember* a regényidő folyamatában csak egyetlenegyszer találkozik. Ez a filmmúzeumbeli egymás mellé sodródás nem ad esélyt a szavaknak. A kölcsönös ráismerés után köszönés nélkül, némán követik párjukat, csupán csalódottságot, a női és a férfiúi büszkeség sérelmét róva ki egymásra. Mindketten úgy hiszik, a másiknak már minden sikerült, a másik már elfelejtette a közös

múltat, a szellemi és szerelmi egybetartozás évtizedeit. Az egész műben visszhangzik az első rész végére állított esemény: mély melankólia, sőt tragikum fakad belőle, helyesebben fakadna, hogyha a szellemi szférában zajló kommunikáció nem tenné jóvá a fizikai világ történéseit.

Az elbeszélő csak ennek a jelenetnek a leírásakor mozdul ki tényrögzítő szenvtelenségéből: „*A találkozás létrejön. […] A jelenés véget ér.*" – Ezek a mondatok, valamint a két név külön tipográfiai kiemelése mintha valamely misztérium megtörténésére utalna. S ha jól olvastuk a mű egészét, csak egyetlenegyszer, a találkozásra következő éjszaka megjelenítésekor kapcsolja össze az elbeszélő nyelvtani eszközzel a két személy sorsát: „(Mária sem alszik. […])". Ez bárhol másutt így hangozna: Mária nem alszik.

Jókai Annának a tökéletesedésre, az újrakezdésre nyitott világában is veszteség azonban a veszteség. Schubert négykezes f-moll fantáziájába beíródik egy nő meg egy férfi, talán még valaki, de a kettős igazi játéka itt és most elmarad: „Mária: … ketten a zongoránál. Egy férfi, egy nő. A mű *ugyanaz*. Most a nő alájátszik. […] *Együtt* vannak, a dallam bármerre is viszi őket. *Négykezes. Hát ez nem volt, Márió. Pedig lehetett volna. Lehetett volna.*"

Ami még hátravan: a meghalás. Az elbeszélő teljes rémületességében, iszonyatában mondja ki a kimondhatatlant, jeleníti külső-belső jelenetté a jelenvalóvá nem tehetőt. Mégis: *addig* beteljesült a várakozás.

(Második közbevetés Jókai Anna mondatairól. Kínzóan pontos, mégis elementárisan váratlan szókapcsolatai vannak. A földön tornázó Mária felül, „majd mintha májszínű folyadék ömlene szét a szemhéja alatt". Ebből „májszínű"-ből a test biológiai fenyegetettsége egyszerre otrombán, látomásszerűen és valóságosan tör elő. A valóságeffektus még a legvégső, megváltó álom leírásából sem hiányzik. Mária „raffolt" függönyön át lép ki az űr új világába. E sorok írója beismeri, kénytelen volt utánanézni ennek a szónak. De hogy honnan az ereje, az szótár nélkül is nyilvánvaló: a mégis, még ekkor is anyagszerű, tapintható érzékletességből. S a végső percben, midőn a betegtárs a haldokló hörgésére panaszkodik, Mária még beszél gondolatban. Ezt gondolja: „Schwester néni hörög." Előzőleg a nővér hívta ezen a senki által nem használt néven, elhunyt férje családnevén. Megmagyarázhatatlan, mitől annyira megrendítő ez a tőmondat. Örök érvényű paradoxont sűrít magába: az élő én az utolsó pillanatig megkülönbözteti magát, mégis azonosul azzal a néven nem nevezhetővel, aki, ami benne készülődik. Szelíd irónia, fogcsikorgató iszony, utolsó fölény és végső kiszolgáltatottság, mi minden feszíti még belülről ezt a mondatot? Nem képes elnyugodni.)

Beteljesült a várakozás. A meghalás közvetlen életidejének csak látszólag váratlan békéjéhez részint a depresszióból kiragadó élmények, részint a harmadik részben kibontakozó megértő szeretet tevékeny gyakorlása vezetett el. A második rész vége felé Mária álmot lát: igazából a fényt látja meg, amely már „nem visszaverődés", majd

találkozik másik, új énjével, aki a jelenbeli pillanatban egyszerre ő is, nem is ő. Ekkor szabadul meg. Márió kevéssel ezután, 1992 húsvétvasárnapján eszmél rá a világosságra, egy kegyetlen szívgörcs után. Az álomleírásokban a próza szabadverssé emelkedik, és a „testi-lelki szervezetről" leszakadó burkok, a belülről végre „kiköphetővé" váló massza képei uralkodnak benne. Spirituális történések a testben és a testi én körül.

Miután a két hős megértette a hívást, már a megértő jóság jegyében cselekszenek; úgy érzik, másra immár nincs idő. Mária egy önfeladó szerepvállalással megkönnyíti volt bejárónőjének utolsó hónapjait, Márió pedig teljesíti Villő legrégibb vágyát azzal, hogy feleségül veszi. – Álmokról szóltunk az imént. Érdemes lesz azonban ezeket is tovább tagolni. Egy lehetséges első típusba olyan gyötrelmesen kísértő álmok tartoznak, mint például Villő rémlátása az autóról, amely a következő pillanatban elgázolhatja Máriót. De még ehhez a típushoz áll közel Mária álma a repülőgépről, mely a levegőben széthull körülötte vagy a fogságból sebészi emlékeket is cipelő Márióé a golyóról, mely az operálandó testben folyton csak mélyebbre süpped, s melyet képtelen megfogni és kiemelni. Ez a kettő viszont már továbbvezető, transzcendens irányú álom: végcéljuk van, s ennek a célnak az elérése már nem álomban, hanem inkább misztikus-spirituális értelmű látomásban adja tudtul magát. Nagyon fontos, hogy itt ne romantikus színezetű látomásra gondoljunk, hanem sokkal inkább Avilai Szent Teréz, Keresztes Szent János vagy épp a műben is idézett Angelus Silesius hagyományára. A nagy európai misztika léttapasztalatához kapcsolható az időnek az összetömörülése, egyetlen pillanatba zárulása, amely Máriában végre felold egy régi meghasonlottságot: miután mind erősebben szenvedett attól, hogy korosodó gyermekein nem ismer rá a hajdanvolt, szeretett vonásokra, egyszer csak részesülhet az időtlenítő időpillanat kegyelmében: „*Most hirtelen egybesimul minden.* Mindenki, aki van, egyúttal az, aki volt. […] *Rájuk ismerek.* Nincs idegenség. És azt is szeretem bennük, akik majd *lesznek. Csodálatos.* De szavakkal kifejezhetetlen." (Kiemelések – itt is – az eredetiben.)

A két főszereplő halála éppúgy válaszol egymásnak, mint életük megannyi epizódja. Máriában a híres tibullusi latin sorok törnek fel újra, Márióhoz kapcsolódó emlékei, amelyeket már többször visszaidézett magában. A férfi legutolsó víziójában egy barlangba követi Máriát, aki *fiú*, miközben Márió női abroncsszoknyát vesz észre magán. A barlangon át pedig „kijut" – kijut oda, ahol az elbeszélhető életen *túli* lét van. „Sikerült."

Márió látomása azonban fölfedi a regény hermetikusnak nevezhető jelentését is, egy olyan réteget, amely eddig mélyre rejtőzött vizsgálgató szemünk elől. Mária és Márió története közvetlenül természetesen egy férfi meg egy nő kapcsolatának történeteként olvasható, és első szinten így is olvasandó. Magasabbra lépve azonban észrevehetjük, hogy a két fiktíven valóságos személy megvalósulatlan összhangjában s különösen az iménti vízió által megmutatott és értelmezett halálában megtestesül

az egységes lény, a spirituális létező androgün lényege is: tehát egy másik, még nem ismert, várt és várható létezésmód.

A *Ne féljetek*, úgy, ahogy ma olvashatjuk, egyedülálló, egyedüli alkotás. E regény mögött is kitapintható persze valamely irodalmi hagyomány. A már említett misztikus szerzőkön kívül a goethei (kozmikus) egyetemességgel, a tolsztoji regények öntökéletesítésre épülő eszményével és eszméjével tart rokonságot. A magyar tradícióból Hamvas bölcseletére és Weöres lírájának némely világképi sajátosságára gondolhatunk, ha szellemi ihletőket keresünk. Kodolányi késői epikájából is nyílnak utak a mű felé, de Jókai Anna nem mítoszregényt alkot, hanem eltökélten „reális", tapasztalati anyagot formál meg. Mindamellett egészen sajátos módon ő is belevonja művének jelképrendszerébe a mítoszt (Mária például mélyértelműen nevezi saját szellemi zarándokútját „parszifáli út"-nak, szembeállítva a „halászkirály" helyzetével). Bizonyos jegyek a Németh László-i regény közelségére utalnak, különösen a kiválasztott karakter egy-egy önmeghatározása: „és nagy dolgokra szánt az Isten", összegezi életét Mária; „tartogat engem valamire az Isten", így kiáltott bele az éjszakába az *Emberi színjáték* öngyilkosságtól visszarettenő Boda Zoltánja. De Jókai Annától idegen az egyéni alkat és sors önmagára záruló végzetszerűsége, amely a Németh László-figurák egyik legfőbb sajátossága.

A *Ne féljetek* tapasztalati és szellemi világ határán áll. Regény számára – a szó szoros értelmében – *rendkívüli* helyzet. Története, élményanyaga ezé az életé, perspektívája, sőt nézőpontja egy másiké, egy másik rendbe tartozó életé, ahol már az egyszeriség törvénye sem látszik érvényesnek. Nyelve többnyire a fordulóponton innenről, néha már – valósággal – azon túlról hallatszik. Olvassuk el a befejező szövegrészt:

(A szél dolgozni kezd. A sírok között spirál alakú portölcsérek szaladnak. Por a port keresi. Csak játszódás; a szél tudja ezt.)

Ami eldőlt, eldőlt,
valami véget ért
valami elkezdődött

Ez a szöveg már nemcsak a regény, nemcsak egy regény szövege. Mint a nagy lírai vers, egyszerre szól természetről, lélekről, szellemről. Nyelve már nem mindenestül a szerzőé; inkább a megidézett dolgokat beszélteti.

A regény véget ért. Saját története is csak most, ezután kezdődik. Jövője van, mert jövőt nyitott meg.

- *Kortárs*, 42. évf., 1998/12, 100–108.
- Bárdos László: *Önismeret és beavatás. Közelítések Jókai Anna életművéhez,* Budapest, Széphalom, 2002, 185–206.

ABBADO GYOMRA MEG AZ ENYÉM

[1998]

Mindenkit lebeszél a *Don Giovanni* Claudio Abbado vezényelte új felvételének meghallgatásáról Fáy Miklós (*Élet és Irodalom*, 1998. június 19. Írásának címe, a cím is *omen*: *Bicskanyitogató*). Az énekesek többségéről éppoly megsemmisítően nyilatkozik, mint a karmesterről, aki „valamikor ezt nagyon tudta", tudniillik a részletek és az egész egyenlő érvényesítését, „öregedő" sorba érve azonban elfelejtette. (Miért ilyen kíméletes egyszerre az éppen nem tapintatosságáról ismert kritikus? „Hatvanöt éves", közli az oly lényegbevágó tényt, legyen tehát öreg, és kész.) Hogy valóban annyira „rémálom"-e a közreműködők sorában X. vagy Y., hogy valóban „három használhatatlan nő" énekel-e a lemezen, azt meg nem ítélhetem. Magam a *Figaro…* videófelvételén láttam és hallottam Lucio Gallót, aki itt „Abbado talán legnagyobb tévedésé"-nek minősül. Sem a Bécsi Állami Opera közönségének helyszíni véleménynyilvánítása, sem a magam karosszékbeli élménye nem erősíti meg Fáy ítéletét. Az is gondolkodóba ejt, vajon megtartanák-e a Berlini Filharmonikusok a maestrót vezető karmesterükként, ha annyira tanácstalanul állna a művek egésze előtt. De hát ezek nem szakszerű érvek, s átallom is szembeszegezni őket egy képzett zenekritikus megállapításaival.

Más érdekel. A cikk bevezetője. Ennek szélesen kibontott, naturalisztikusan részletezett képsora imigyen kezdődik: „Megkéselni úgy kell valakit, ahogyan azt Solti György tette az emlékirataiban C. A.-val. Egyetlen könnyed, gyors, szinte mellékes mozdulattal. Aztán lehet ijedt arcot vágni, nézzék csak, rosszul van ez az ember." Majd az említett kifogás után: „Erről van szó. Abbado fölhasított gyomorral fekszik a kövezeten."

Bizony erről van szó. A metafora is ember. Egy árnyalatnyival pontosabban: ha az elnyűtt szállóige szerint „a stílus maga az ember", a metafora az ember lelkének és tudatának – ahogy tetszik – pillanatnyi, de hiteles föltárulása. A tudattalanjáé is. Értekező prózában ráadásul a költészet sokrétű áttételességétől (és az ezzel járó mindenkori mentségektől) is megfosztva. Hogy az itt nem is annyira naturalisztikusan, inkább *kedvtelve* – hja, a szöveg öröme – részletezett s csattanósra kerekített tanmese mennyiben kapcsolódik a magyar zenekritikának Tóth Aladár, Szabolcsi Bence, Kroó György vagy az élők közül most szinte találomra említett Tallián Tibor fémjelezte hagyományához, fölösleges firtatni. Csak sóhajtozva idézhetjük föl Arany János kritikaeszményét, amely annak idején értékítéletben határozott, modorban kíméletes bírálatokat szorgalmazott. S ezzel már kiléptünk ennek a kritikának és a zenekritika-írásnak hatóköréből. Mostanában lépten-nyomon olyan kritikai gyakorlat megnyilvánulásaira figyelhetünk föl, amelynek fő-fő hajtóereje a vagdalkozó kedv, a kíméletlenség, a

rosszhiszeműség, célja a tárgyalt – a műbírálónak nem tetsző irányultságú – szerző ledorongolása, sárba tiprása. (Lám, a metaforák következetesek önmagukhoz. De milyen más fölhasználni egy-egy ilyen klisévé vált *szót,* akár például ezt is: „oldalvágás", mint jelenetté bűvölni, elidőzni nála.) Néha már kedvet kapok a többnyire negédeskedő, úgynevezett zsurnalisztikus kritika nagyobb adagokban való fogyasztásához.

Csakhogy ez nem zsurnalisztikus kritika-e szintén – még ha az effélét kedvelő *zsurnál*nak nem válik is dicsőségére? Utóvégre az érvelés tűnik el ebből a típusból is, a körültekintő, uram bocsá' a méltánylandót fáradságosan felkutató latolgatás, mérlegelés. Irodalom-, film- és egyéb kritika, mindegy: a kifinomult, a vájt fülűek elébe tárt és *fölényes* elméleti ismeretanyag ezekben az írásokban bántó és bántani is akaró nyegleséggel, öntetszelgő vagánysággal párosul – szerintem az egyik legízléstelenebb kritikaváltozatot hozva létre.

Egyébként Abbadóval ellentétben én megúsztam a kalandot. Az én gyomrom csak kavargott, hánykolódott úgy öt percig, azután tökéletesen elmúlt a baj.

• *Élet és Irodalom*, XLII. évf., 32. szám, 1998. július 10., 2.

A MEGÉRINTETT TANÚSÁGTEVŐ

[1998]

(Vasadi Péter: *Kinéz tengerre ablakon,* Kortárs, 1997)

Vasadi legújabb kötetének verseiben keresés zajlik, de a keresés tárgyának jelenlétében; folyamatok bomlanak ki előttünk, de az állókép mozdulatlanságának szuggesztív erejével rajzolódnak ki elénk. Szövegeiben minden mozog, hullámzik, egy kivételesen fölfokozott érzékenység figyel és figyelmeztet új meg új látványokra, benyomásokra, veszélyekre és lehetőségekre, de a beszéd filmje szaggatott marad. Nem szíveskedik a *mozgókép*néző érzékcsalódásának kedvéért fölgyorsítani a képek váltakozását. Élesen metszett sorokon, sordarabokon kell átlábalnunk, hogy átfoghassuk a töredezett történéseket:

> Áthúzza magát. Áthúz. Bár mindig
> újrafalaznak. És szélesítenek is.
> Elég neki egy pici lyuk, ezen behatol.
> Bent forog keveset, kidolgozza
> vállal s fúródik előre. […]
>
> *(Valami)*

Erre a versre még visszatérünk. A sokaságnak, a sokféleségnek, illetőleg az egységnek, az egynek a viszonyát azonban már most pontosabban kell megfogalmaznunk. Többek között „benyomások"-at említettünk az imént: de vajon mit keres ez a szó éppen ennek a lírának a jellemzésében? Bármilyen szorosan követik egymást a látványok, mozdulatok, a természet és a házközeli kisvilág eseményei, a sokaságtól is megigézett lírai beszéd soha nem feledkezik bele a képekbe, a külső vagy a lelki élet sűrűjébe, hanem mindig egyetlen létezőnek, egyetlen jelenlétnek a valóságát méri föl, pontosabban: ehhez az egyedüli lényhez és létezéshez méri a szapora sokféleség tényeit. „Természet és igazság, ez hús és csont viszony" – állítja a *Koanidák*-sorozat egyik darabja: s Vasadi számára a testnél, bár izgalmakat és rejtelmeket hordoz, már régóta fontosabb a tartószerkezet, a tengely bizonyossága. Persze még ez a leírás is kiigazításra szorul: a kettő – a mind – egyszerre fontos, de mivel a kötet a jelenkori hiteltelen élet és a lényegiség növekvő ellentétét, meghasonlását, az egyedüli létező elfedettségét, „elrejlés"-ét jelenetezi, a költői megszólalás tétje és hajtóereje a megtisztítás, a lényegig való utat vágás lesz. Nem megbékíti, hanem kiélezi, dramatizálja az ellentéteket Vasadi Péter újabb költészete: legalábbis a hamis és a valóságos létezés ellentéteit. Mert másokat, mint látni fogjuk, inkább nem létezőnek nyilvánít. Versei egy folyamatos misztériumdráma kimerevített részletei: az egység mellett mindig az egészre mutatnak.

„Nem mondatban a szót, mely az övé / hanem a súlyát, ami ő", fedezi föl a *Tizennégy állomás* VIII. darabjának beszélője. Nemigen akadni tömörebb és súlyosabb *költői* megfogalmazására annak a bölcseleti (és teológiai) belátásnak, amelyhez – példának idézem – Gabriel Marcel a „lenni" és a „birtokolni" *(être et avoir)* kettősségével vezetett el, s amely épp e kettősség belső rangkülönbségét tisztázza. A lét elfeledését, a minden rendű birtokholmik és tartozékok elburjánzását észlelve Vasadi lírája mindinkább, mind nagyobb (és mind eszköztelenebbnek látszó) nyelvi erővel összpontosít a létezésre; s szemlélet és poétika együttműködésének, összefogásának oly változatát valósítja meg, amely lírájának megkülönböztető, a mai láthatáron példa és rokon nélkül álló értéke lesz. A létezés semmibe tartó absztrakcióját a létező személyes életteliségében kelti életre, testesíti meg, mégpedig úgy, hogy a birtok- és tartozékvilág tárgyi, érzéki sokféleségéből egy szikrányi sem vész el, hanem valódi világosságként ragyog föl. A megtestesítés nem henye szó Vasadi lírájának értelmezésében. Először is ő, pontosabban a versei mögött nem derengő, hanem nagyon is élesen megrajzolódó személyiség az életet testi, biológiai életként jeleníti meg, váltja valóra, és ne szégyelljük kimondani: élvezi; másodszor a poézis munkája ugyanazt a misztériumot kényszeríti ki a szavakból, amely ennek a poézisnak legfőbb (egyetlen) modellje: az inkarnációt. (Közbevetjük, hogy a költő költészetéről itt följegyzett megfigyelések tetemes része – veleje mindenképpen – a hitvalló gondolkodó meditatív prózájára is érvényes, s ha helytálló a megfigyelés, érvényesnek is kell lennie. Mégsem hisszük, hogy lírájához közvetlenül hozzáren-

delhetjük esszéisztikáját, vagyis hogy egyiket a másikkal szükséges magyaráznunk. Ez a költészet: költészet, külön, a maga céljaira kíván erőfeszítést az olvasótól, és saját ajándékaival jutalmazza.)

Hogy mennyire becsüli, élvezi, magasztalja (a szentségnek kijáró magasztalás értelmében) a biológiai életet a Vasadi alkotta lírai alany, arra most csak egy példát idézzünk: „szeretem a jó falat főneveket / igének a fiatal hagymát / határozószónak a fölszeletelt / jonathánt; úgy kéne beszélnünk / ahogyan rágunk / zárt szájjal, erős arcizomzat / ölelésében, ropogtatva fogak / közt s úgy kellene / gondolkodnunk, ahogy emésztünk / nem gyarapítva, táplálva a testet / de nem így van." *(Dohogás)* Ezek a sorok a testi létezés egyik megbékélt ünnepéhez, az evéshez-emésztéshez társítják a szavakat, vagy inkább megfordítva: a szavakhoz, a szó általi közléshez kapcsolják a felélő táplálkozás már-már hedonista képeit. A vers kiinduló- és végpontja ugyanis a közlés, a beszéd, amely Vasadinál, az (ál)ellentétek egységének költőjénél *egyszerre* életfunkció és ige, azaz verbum, kinyilatkoztatás. A *Tizennégy állomás* második darabjában az „átluggatott" és „elmorzsolt" mondatok ellenpontként rémlenek fel, Vasadi szarkasztikus ítéletmondatainak egyik legremekebbjével megbélyegezetten: „Dugattyúkkal / nem lehet társalogni."

Az imént „(ál)ellentéteket" írtunk, nem mintha csatlakozni óhajtanánk a zárójelekkel való szójátszadozás divatjához, hanem mivel Vasadi Péter költészetében, valamint a verseihez közelítő beszédben megbuknak a logikai, bölcselkedő világberendezés ki- és megszabott szembeállításai, ellentételező formulái. Mélység és magasság, hallgatás és vallomás, kudarc és diadal, test és lélek (és szellem) az ő verstereiben összeér, egymásba fonódik; mégpedig az ellentétek megváltott egységének misztikus elve, azaz dehogyis elve, inkább lankadatlan – sőt nyughatatlan – szenvedélye szerint. Vasadi világirodalmi elődei a nagy misztikus poéták, nem az egyházias költők, nem is az istenkeresők. (Persze a „világirodalmi" jelzőre Aranyt parafrazeálva azt mondhatnánk: „mily bitang e név!", hiszen e lírát taglalva inkább individuális lelkeknek valami közösben való részesedéséről illene beszélnünk, mint literatúrai termékek egymásra hatásáról.) Erősen hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ez az ontológiai vagy ha tetszik, teológiai egybefoglalás, univerzalizmus a versekben lírai eszközök, eljárások útján valósul meg: ezért mondtuk az imént, hogy a nyelvi kifejezőerő mind eszköztelenebbnek *látszik*. Valójában, ha költői eszközön nem díszt értünk, hanem a nyelv megdúsítását, metaforizálását, a rögzített grammatika funkcionális meg- és elmozdítását, akkor Vasadi költészete éppenhogy gyűjtőtere, gócpontja a dinamizáló költői eszközöknek, azaz primér költészet, nem pedig versre alkalmazott világnézet. (Mellesleg maga a „világnézet"-fogalom, *Weltanschauung,* sem illik hozzá.) Hogy mennyire a nyelvi szerkezeteken végzett merész átalakító munka teremti meg itt a hitvallás hevét, vagy inkább *hőjét* (ha visszavezethetjük az elkoptatott szóváltozatot a Vasadihoz jobban illő ingerdús, testies közvetlenséghez), arra egy újabban, a *Vigilia* 1997. évi 10. számában megje-

lent versének, *A szeretet súlyá*nak zárósorát idézzük: „Szabad Madár. Leszárnyal, fölzuhan." Az igekötők és igék kapcsolódásának chiazmusos fölcserélése páratlan expresszivitással *jelenti ki* az egybeesés ama törvényét, melyre föntebb utaltunk. A példa valóban csak példa: Vasadi legtöbb költeménye hasonlóan intenzív feszültséget teremt állítások és állítmányok, szorosra fogott és gyakran *enjambement*-nal megszaggatott kijelentések kötő- és töltőanyag nélküli egymás mellé rendelésével.

Verseiben csakugyan dráma zajlik le. Az ellentéteknek imént fölvázolt egysége, egyesítése arra az eszményi létezőre s az általa áthatott létezésmódra vall rá, aki és amely legtöbb értékállító hangnemű versének főszereplője (mert vannak jelen idejű „negatív utópiái" is, teli szatirikus, keserű szenvedéllyel). Az eszményiség Vasadi lírájában sohasem alaktalan elvontság, hanem mindig figurális kompozíció: még az *Erdei sétá*ban is személyes jelenlétbe transzponálja a juharfasort, s Mozart is mozgékony, tevékeny alakként és alkatként röpül bele a versbe, mégpedig a G-dúr sárkányrepülőn *(Palackzöld).* Hogy miért e hangnemjelölés? Mert Mozartban s a többiekben, René Charban, Glenn Gouldban – akiknek jelenvalósága a fokozhatatlan előképig, Krisztusig fokozódik – tulajdon művészetük testesül meg; gesztusaikon, térbe és időbe zárt lényük élénk agogikáján *a* zene, *a* költői szó üt át. A művészet, az alkotás is testivé válik, megtestesül, a szó erős értelmében megszemélyesül. De valóban *tulajdon* művészetük-e? Ezúttal nem pontos a szó, hiszen az önkifejezés esélyét az az abszolút, mindenütt jelen levő, legvalóságosabb valóság adja meg, amelyre többször utaltunk, s amely a jelzett állandó drámának egyedüli hőse. Hőse – mindenekelőtt áldozatként. Bizonyos darabokban a passiódráma tragikus vigasztalansága erősebb, másokban a remény látomása. Jelenbeli meghurcoltság és a második eljövetelre utaló eszkatologikus bizonyosság egyazon versben felelhet egymásra: például az *Előjelek* szimmetrikus szerkezetében a lélek tizenkét soros szenvedéstörténetére – a magában álló váltósor után: „Egyszer majd megrázza magát." – a lélek lényegét szabadon kinyilatkoztató gesztusoknak ugyancsak tizenkét soros leírása következik. Még egyszer jegyezzük meg: ez a „leírás" sohasem folytonos, hanem szaggatott, és állóképek váratlan megvillantásából és elrántásából áll. S még egy lényeges vonás: a fölemelkedő spiritualitás „Szabadságát kórusimának / mondja." A névadás, melyről mintegy *tudósít* a vers narrátora, a létezés felsőfokú állapotát a művészi megnyilatkozással azonosítja.

A kórusimát is vezessük vissza ennek a költészetnek egyik megfellebbezhetetlen érték- és energiapontjához, a szóhoz. Vasadi számára a szó a költészettel azonos; s amiként a költészetért a metafizikai létezésmód kezeskedik, a szó sem egy jelrendszer eleme, függője, tartozéka, hanem a végső jelentés egyedüli, megszentelt képviselője: nem jel, hanem jelenlét. Magának a lényegnek, a magánvalónak, a közölhetetlennek a mégis-jelenléte. A szónak élete van, nemritkán épp születésekor világít rá a vers; de további léte is drámai folyamat, minthogy a hamis beszéd közegében kell megküzdenie önazonosságáért. Az előző kötetnek, *A viola hatalmá*nak nyitó-

verse *(Átengedni magunkon)* axiómaként fogalmazta meg a *költői* beszéd, a mű megkérdőjelezhetetlen szubsztancialitását: „Előbb verssé kell lenni", majd a dikció fókuszába gyors képváltásokkal a *lelket* helyezte. A vers második felében a lélek szimbolikus útja tetszik föl, amint „Fölszegte állát, s megkarcolhatta / az űr, mert véres a lehullás íve. / Lent tagjai szétvetve. Erejét el- / veszítette, de fölrajzolta magát." A zuhanás tragikuma éppoly lényegbevágó e versben – s a költő újabb darabjaiban is –, mint az „önfelrajzolás" örök érvényű mozdulata, ígéretes feszültsége, a tőle várható *teremtő fejlődés*.

A szó tehát személyként küzd Vasadi költeményeiben, de jó néhány vers inkább a szóért folytatott küzdelmet dramatizálja. Költészetének egyik legrögzültebb motívuma, melyre már régebben is alkalmunk nyílt fölhívni a figyelmet, a fizikai munkának és a költői alkotásnak (alakításnak) példázatos összekapcsolása. E motívum továbbélését a jelen kötetben *A pusztalakó* című, nagy erejű drámai monológ tanúsítja: „Azóta meszelek tavaszonként / […] Nem simítok, nem kozmetikázok. / […] Hagyjátok a világot annak / ami lenni szeretne. / […] Estefelé, mint aki nyírfakorlát / mögé terelte a nyáját s / a pusztából hazatérhet / melegedni, ünneplem verseimet." A folyamat persze nem csupán a vers létrehozására irányul: ezek a kővel, mésszel, malterrel bajlódó cselekvéssorok egyszersmind azt a személyiséget is megnyilvánítják, aki igazi drámai énként megküzd saját belső ellentéteivel is: „én / vagyok a forradalmam / és / az ellenforradalmam is / én" *(Koraest).* A keretezőn ismételt „én"-nek ez az önmagával vívott küzdelme (immár a harmadik fajta küzdés Vasadi verseiben!) mindamellett, ugyanakkor újólag példázza az ellentétek egyesítését is: a személyiség, az én magáévá avathatja a világ által önkényesen ellentétpárokban polarizált értékeket.

Ha némely versében a költészet teljességgel pozitív sugallatú ősképeivel találkozunk is (mint a „krisztusi tengermozgás"-t megidéző és megnevező *Benti vizek*ben, *A viola hatalma* egyik darabjában), másutt az alkotott szó, az írás olyan kérdéseket hív elő, amelyek például az *Idillia I.* című versben a Vörösmarty-féle *Gondolatok a könyvtárban* tépelődésére villannak: „Szóba bugyolálva az ember. / […] Minden s mindenki sorra kerül. / Hogy írmagja se maradjon. / Világörökség éber őrei, sebesen / gyűjtsetek írmagokat. Hogy / legalább írni, ha már… / Vagy írni se? […]" Ennek a verskezdetnek egyszerre bravúros és mély értelmű játéka a homonim szavakkal (*ír*ni - *ír*mag) megint csak abban a termékeny pillanatban mutatja meg Vasadi művészetét, amikor ez magát a nyelvet bírja szóra; amikor a nyelv alkotó energiáiból alkot. A kételyek mégsem bonthatják meg e vers (e költészet) állító hangnemét, annak a Vasadi által megszólaltatott beszélőnek a következetesen kitartott szólamát, aki állításaiban sem annyira állást foglal – az állásfoglalás alanyi és időpillanathoz kötött értelmében –, mint inkább tanúskodik, tanúságot tesz a megváltó létezésről s a Megváltó létezéséről egyszerre. Rímes és rímtelen, aforisztikus és vizionáló, pátoszteli és szatirikus verseit a megtapasztalt igazságra szinte gesztikusan is rá-

mutató tanúságtételnek ez a ritkán tapasztalható, mondhatni paulinus szenvedélye avatja fel és fűzi össze úgyszólván folyamatosan olvasható költői művé.

A tanúságtétel bizonyosságot hordoz: ennek eszköze lehet akár a névelők elhagyása, miként a kötet címében, vagyis a záróvers zárósorában, amely különben *A viola hatalma Zsoltár* című darabjában már szóról szóra és dőlt betűs szedéssel előfordult; akár pedig az igenévi fogalmazás *(Igenév).* Mindenütt az az eredmény, hogy lecsupaszodnak a tárgyak (hiszen ebben a lírában a nyelvi jel, a szó maga a tárgy), hogy valósággal *ott teremnek* (és teremtetnek) előttünk. Az evidencia ereje sűrűsödik Vasadi soraiba. Milyen jellemző a költőre ez a két mondata az *1994. december 12.* című, a *Hitel*ben megjelent versből: „Dobogása elhagyta a szíved s száll át az időn. Akinek van füle, hallja." Az első mondat látomásos, hallucinatív metaforáját a második mindenhol s mindenkinek érvényes *nyilván*-valósággá avatja, tapasztalati tényként állítja. A látomás tudás, a tudás tapasztalat ebben a költészetben.

Ebbe a réstelennek látszó logikai levezetésbe azonban falak ékelődnek. Példa rá az írásunk elején idézett *Valami* című vers, öt hangsúlyozott *át*-igekötős igéjével, mely a *Hó és madarak* című, 1982-ben megjelent kötet egyik nagyszerű versét juttatja eszünkbe: ennek éppen *Át* volt a címe is. Áttörni, áténekelni – ismét csak küzdelem, ismét csak dráma. Körbeértünk. S ha az értelmezésnek ezt a *körben* járását egyetlen versben próbálnánk igazolni, föltehetőleg a *Tizennégy állomás* ciklusát kellene választanunk, mely a szenvedéstörténet stációit a köznapiságba, a jelen levő és jelenlegi kárhozatba, a jóvá tevő költői alkotásba, s legvégül az alávetettség, az alázatosság alakjában megjelenő üdvözítésbe fordítja: „[…] Akkor valaki hátára vette / az Összeaszottságot; / azé a világ, aki hordja."

Megint egy „valaki", megint a valaki. A „Valami" teste, tette, létezése. Aki, ami ilyen felejthetetlenül megfogalmazott, örök érzékletté vált nyomot hagy a megérintett tanúskodón: „Keze helyén fázik a vállam." *(Látogatás)*

• *Új Forrás*, 30. évf., 1998/3, 5–10.

A HŐS: SÁMSON

Németh László drámájáról
[1999]

Sámson. Németh László egyik drámájának hőse: a közkeletű, önálló használatú elnevezés ezúttal viszonyjellé válik egy írói önértelmezés terminológiájában. „A szent, a hős, a szörnyeteg, ez volt a három alak, egyben három rangfok (paradi-

csom, purgatórium és pokol), amellyel a történelem alakjait mértem […]".[1] Az író szerint „hős"-e összeköti a három „rangfok"-ot.

A drámai alak komplexitása természetesen előéletének is következménye. Sámson: a *Bírák könyvé*nek hőse, a Biblia egyik történeti része örökítette meg. A szövegforrás a zsidók babiloni fogságának idején (hatalmas idő!) ölthetett alakot, i. e. 538 előtt. Az Írás alaposabb európai ismertsége óta számtalan irodalmi (és más művészeti) alkotás használta föl, fogalmazta át a Dán-törzsbeli héber „bajnok" és „bíró" (bíra?) történetét. Sámson persze nemcsak modellje művek hosszú sorának, hanem mitopoetikai összetevői révén maga is beágyazódik egy *többszörös* archetipikus hagyományba. Nap-hős, Isten kiválasztottja, az (ős)erő megtestesülése egyaránt. Az egyedi műnek nem szükséges megneveznie: például Toldi alkata és sorsa is visszamutat rá. (Egyedi mű? Maga a *Toldi* [így] – többek között – mitikus, folklorisztikus hagyományok [tovább]hordozója is.)

Ezen a néhány oldalon úgy teszek, mintha Németh László darabjának csak két irodalmi előzménye volna: John Milton *Samson Agonistes*e és Alfred de Vigny *La colère de Samson* című költeménye. Noha a filológiai hatástörténet elve szerint legföljebb Milton tragédiája hagyhatott (vagy inkább: hagyhatott volna?) nyomot a magyar író munkáján, mivel Vigny versét aligha olvasta. (Aligha. Mert ugyan kicsoda kockáztathat meg olyan kijelentést éppen Németh Lászlóról, hogy valamit *nem* olvasott? Vigny verse egyébként is bekerült a Kisfaludy Társaság század eleji francia lírai antológiájába.) A dráma szerzője így tekintett vissza kiadása előtt a mű létrejöttére: „A drámához »forrásmunkám« az *Ószövetség*en kívül nem volt; de nem is tartottam fontosnak, hogy erre a darabra […] mással, mint önmagam forrásba hozásával fölkészüljek."[2] Az epikai hitel – a történeti hitelesség – szórványos megsértését is részben ebből a fölkészületlen spontaneitásból származtattam: bizonyos szereplők a szerző fikciói, nevük kölcsönvett név, a filiszteusoknak öt városfejedelmük helyett *egy* királyuk van stb.

Miltonnak 1671-ben, *A visszanyert Paradicsom*mal egy kötetben közzétett *Samson Agonistes*e és Németh Lászlónak 1958-ban, a megírás után tizenhárom évvel megjelentetett *Sámson*ja ugyanazt az időszakaszt sűríti a dráma játékidejébe: egyetlen napot, a vég napját, mely a hős „agóniá"-jával kezdődik, és utolsó, bosszúálló és igazságtevő cselekedetével fejeződik be. Az angol költő műve a bibliai tárgyat az antik görög tragédia formaszerkezeti elveit követve dolgozza fel; a magyar írótól sem idegenek a görög vonatkozások, de ezek inkább mitológiaiak (gondoljunk regényeire is), *Sámson*-ja viszont mintha közelebb állna a shakespeare-i mintákhoz. Erre az eredetre és természetesen a magyar műfordításirodalom közvetítette nyelvhasználatra emlékeztet olykor a darabnak képekben dúskáló, nyelvi tudat- és tudat-

[1] Németh László: Előszó a Sámsonhoz [1957], in uő: *Kiadatlan tanulmányok, II.*, Budapest, Szépirodalmi, 1968, 259.
[2] Uo., 262.

talan tartalmakat kiaknázó stilisztikája.[3] Milton nyelve részint homogénabb, részint puritánabb, és tartózkodóbban bánik a drámai nyelv pikturális, figuratív eszközeivel. A *Bírák könyve* 13–16. fejezetének irodalmi hatáselemeit vizsgáló újabb értelmezések egyébiránt szintén erőteljesen hangsúlyozzák a nyelv, a beszéd különböző modalitásainak történetképző funkcióit (például találós kérdés; kérelmező, hízelgő, fenyegető beszéd; imádság stb.).[4] Sámson története nem utolsósorban ezek jóvoltából válik (tehető) drámai nyersanyaggá.

Az *Elveszett Paradicsom* költője a görög tragédiák nyomán építi fel művét, de keresztény – protestáns – moralitást sugall vele: a rabszolgamunkától elcsigázott, megvakított Sámsonhoz három látogató érkezik, Manoah, az apja, Delila, végül Harafa, a filiszteus vitéz. A hármukkal folytatott párbeszéd mind mélyebben alázza meg a *nazír*-t, Jahve kiválasztottját (és *el*választottját, teszi hozzá David M. Gunn), csakhogy a törvényszolga, aki mulattatónak a filiszteus ünnepre rendeli Sámsont, a filiszteusi (dágoni) pogány tervekkel ellentétes hatást ér el: a hőst ráébreszti erejére, melyet visszakapott Istenétől. Tragédia a *Samson Agonistes,* de teológiai értelemben diadalmas véggel: főhőse mindvégig igyekezett visszatalálni eredeti küldetéséhez, s ez a lappangó folyamat önfeláldozó tettében, halálával teljesedik be. Jahve végképp győzött Dágonon.

Önnön erejére ébred rá Németh László hőse is, akit 1945 tavaszán, háza pusztulása után, békési tartózkodása idején különös eufóriában idéz meg: „[SÁMSON *magában.*]: Látják is, nemcsak érzem? Én azt hittem, csak bennem nő a haj – ”.[5] A kinőtt hajjal visszatérő erő „régi kép belső mitológiámban”, nyilvánította ki Németh László idézett, késői előszavában.[6] Az ő Sámsonjában viszont nem annyira az Istenhez rendelt, az Isten küzdelmes ügyének alárendelt erő ébred öntudatra, mint inkább valami más, amihez később talán közelebb férkőzhetünk.

A drámai alaphelyzet, létállapot mindkét darabban a bukott Sámsoné. Az eszméivel magára maradt, vak Milton költészete legmegrendítőbb hangjait szólaltatja meg hőse szájával:

> […] miért van hát a látás / oly kényes gömbbe zárva, mint a szem, / hogy oly könnyű legyen kioltani? / Miért nincs, mint a tapintás, elosztva, / hogy nézhessünk minden kis pórusunkkal? / Úgy nem volnék a fényből a homályba / száműzve még a fényben,

[3] A „shakespeare-i” (és persze klasszikus-modern) nyelvre egyetlen példa: „[SÁMSON:] Az asszonyok füle a nem hallhatóra, / vigyázz, jobb, Thimneus. Az éjben, mely nekünk / bátor horkolás, a hínár növését / hallják s a csillogó kotlósszárny alatt / észreveszik mint kocog tojáshéján a veszély.” A dráma szövegét a következő kiadásból idézzük: Németh László: *Társadalmi drámák, II.,* Budapest, Szépirodalmi, 1958, 396.

[4] Lásd David M. Gunn: Joshua and Judges, in Robert Alter – Frank Kermode (eds.): *The Literary Guide to the Bible,* London, 1989, 118.

[5] Németh: *Társadalmi drámák., II.*, 383.

[6] Németh: *Kiadatlan tanulmányok,* 259.

hogy ily félholt / életet éljek, eleven halált, / síromba zárva – s ó, mily szörnyüség: / magam vagyok sírom, mozgó koporsóm […].[7]

Németh Lászlónál a hős rövid kezdő monológja ugyancsak a vakság képzetkörét járja be, merész költői alakzatokban kapcsolva össze – szintén – látást és tapintást, a meghatározó lét- és lélekállapot később mégis a magányé lesz: „Ült-e már ember ekkora magányban? / Magányból van húsom; mellemből a levegő / a magány mérföldein ér föl a világba, / mely vakságomból rak új magányt reám…".[8] Jefte, a vegyesen zsidó–filiszteus katona (nincs a Bibliában) mintha oldaná ezt a magányt, de csak látszólag ér célt. Ő a zsidó nép szabadságvágyának szószólója Sámson előtt, ám a közösségre hivatkozás csak erősíti a cserbenhagyottság érzeteit: „Öljön az, aki Izráelért kiáll, / szamár állkapoccsal egymaga hadakat!"[9] – kiált fel keserű gúnnyal a vak hős.

A Németh László-i karakter – miközben éppúgy önkivetítés *is,* mint az előd „küzdő" Sámsonja – sokkal inkább pszichikai térben mozog, mint a történelem teológiáját kereső és valóra váltó miltoni hős. Voltaképpen líraibb szerkezetű is a jelleme – és beszédmegnyilvánulásai: az alapviszonyokat rendre megrajzoló első felvonás után a másodikban, a filiszteusok vezéreivel való szóbeli megütközést követően Jefte előtt szinte lírai betétben vall „szörnyeteg" voltáról, mely végigkísérte életét s főképp nőkhöz fűződő kapcsolatait.

A nazireus elhivatottság Németh László számára elszakítottság – néptől, nőtől, de végső fokon Istentől is.

A nők. Természetesen Delilában összegződnek; az első kettő is. Milton nemkülönben színre idézi Sámson álnok asszonyát, de nála Delila még a filiszteusok politikai érdekeivel is mentegeti árulását. A magyar drámában a nő már azt veti a „szörnyeteggé" süllyedt „szent" szemére, hogy nem fedte föl lénye legmélyebb titkát asszonyának. Utólag is követelő hangvételű beszéde itt, az első felvonásban, erősebben emlékeztet *A kékszakállú…* Juditjára, mint az ismeretlen származású bibliai nőalakra. Szerepének másik funkciója az, hogy álma föltárásával megjövendöli Sámson pusztítását. Párbeszédeik érezhetően a férfi-nő konfliktusnak, a férfi szükségszerű meg nem értettségének Németh László-i (és talán részben a századforduló irodalmától is örökölt) eszme- vagy rögeszmekörébe igazodnak. „Minden asszony ellenség. S mind megtörne bennünk valamit. S én föllázadtam." Nem, ezek nem Sámson szavai, hanem Hódi Barna néprajzprofesszorói a *Mathiász-panzió*ból. Ebben a vonatkozásban Németh László Sámsonja a francia romantikus Vigny 1839-ben megformált vershősének rokona: „Öröktől fogva már és szakadatlanul, / Isten

[7] A küzdő Sámson, in *Milton válogatott költői művei,* ford. Jánosházy György, Budapest, Európa, 1978, 399.
[8] Németh: *Társadalmi drámák, II.,* 398.
[9] Uo., 405.

szeme előtt, a harcok harca dúl: / mert a Férfi nemes – s fortéllyal áldva-verve, / tisztátalan a Nő: bűnös a teste-lelke…"[10]

Németh László szövegében tehát a „szentély-magány" (Jefte szavai) személyesebb problematikával kapcsolódik össze, mint Milton antik-keresztény tragédiájában. Sámson: szörnyeteg, azzá kényszerült. Németh szótárában a szörnyeteg nem egyértelműen pejoratív fogalom, inkább nemes tulajdonságok eltorzulása vezet az ilyen alkat kialakulásához, s a folyamat oka rendesen a környezetben keresendő. – Egy mélyen jellegzetes, nagyszabású drámájának egyenesen a *Szörnyeteg* címet adta (1953). E darab történészprofesszor hősét Sárkánynak hívják. A névmetafora (köznévként) jó néhányszor fölbukkan a *Sámson* szövegében: „Aludni szeret barlangjában a sárkány, / ha sárkány dolgokra nincsen alkalom" – hangzik például Sámsonnak, a „malom állatá"-nak önbemutatása mindjárt a dráma elején. De egyéb rokon motívumokat is rejt a két darab. A *Sámson* harmadik, utolsó felvonása kegyetlen, sötéten szikrázó szatírjátékként hat, mely itt egybeépült a tragédiával. Egy vénasszony, majd egy parázna nő játssza újra Sámson régvolt társnőinek szerepét. A *Szörnyeteg*ben pedig fokról fokra derül ki, hogy a professzor barátja, Boronkai államtitkár hajdan paródiát írt és adatott elő Sárkánynak és fiatal feleségének enyelgéseiről, s ebből a paródiából származik a gúnynév is (dr. Monstro), melyről maga az érintett is tud. Hogyne tudna.

Mégsem volna igazunk, ha Németh László drámáját egy vallási téma átpszichologizálásaként határoznánk meg. A *Sámson*ba beleíródtak a bölcselkedő író vallásról szőtt elmélkedései is. Az *Emberi színjáték*on kívül számos tanulmány is utal arra a „laikus protestantizmus"-ra (például *A teológus Ady*), amely elnevezéssel a legtalálóbban határozta meg teológián kívüli hitét, a benső világba vont transzcendenciaigényét. „A protestantizmus az emberből szóló isten vallása. Azé az istené, aki nem a világ rendjében hangos, hanem az akaratunk tövén." Jefte pedig így biztatja Sámsont: „Ember oly mélyre nem eshet, hogy Isten / a maga fegyverét föl ne emelje benn."[11] Még kifejezőbb az egyik filiszteus tanácsadó, Kodron metaforikus okfejtése: „Ismerem a zsidót. – […] Sámson gyengesége a pajzs, mely alatt / a nagyjaiban föléje hajoló / Jehova elől elrejtőzhetik."[12] „Akaratunk", „nagyjaiban": sokatmondó szavak. Nagy személyiségeknek fenntartott, valamiképpen heroikus-kiváltságos vallásosság a Németh Lászlóé; idegen tőle az alázat és a (véletlen) kegyelem reménye. Annál érdekesebb, és még feltárásra vár, hogy az ilyen kiválasztottságtudattól végképp távol álló Pilinszkyvel miképpen tudták oly harmonikusan megérteni egymást.

Sámson nem Istennek szenteli visszatért erejét, hanem a maga léte igazolásának. A harmadik felvonás a visszatartott erő fojtott feszültségével válik sodró hatásúvá.

[10] Vigny: *Sámson dühe,* ford. Lothár László, in *A francia romantika költői,* Budapest, Európa, 1989, 134.

[11] Németh László: Két templom közt, in uő: *Kiadatlan tanulmányok, I.,* 508. A szerző protestantizmusáról lásd Kósa László tanulmányát: *A mindentudás igézete. Tanulmányok Németh Lászlóról,* Budapest, JAK, 1985, 119–141.

[12] Németh: *Társadalmi drámák., II.,* 419.

Itt már a beszéd is sűrűn zuhogó vágásokra és visszavágásokra töredezik. A végkifejletben a két dráma élesen megkülönbözik egymástól. Ágoston és más keresztény szerzők nyomán Milton gondot fordít arra, hogy hőséhez az öngyilkosság gyanúja se férhessen hozzá: „[KAR:] […] s győzelmesen bár, a megöltek / között heversz a porban, / nem akarattal, szükségszerűség / gubancában […]".[13] Németh László Sámsonja úgy fejlődik, hogy fokozatosan levet magáról minden külső (isteni) felelősséget, már népének megszabadulásával sem gondol, csak tulajdon sorsát (szerzői szóval: példaéletét) akarja beteljesíteni. Nem véletlenül azután feszül neki az oszlopoknak, hogy a bőszült közönség előtt paródiaként, megcsúfolva „lejátszódott" egész élete, és egykori erőmutatványai közül most mintegy megismételheti a gázai városkapu fölemelését; s ereje végül csak akkor „bír" az oszloppal, amikor Delila kiáltása hat a fülébe. Önmaga sorsát bizonyítja itt a hős, abszurd hőstettel koronázza meg hősi életét – elsősorban is önmaga előtt. (Ha egyáltalán elhangozhat Németh László életművével kapcsolatban az egzisztencializmus szó, akkor, meglehet, a *Sámson* ismertetésekor nem merőben jogosulatlan a használata.) S az utolsó mondat a hős kiáltása: „Temessetek kövek, ti legjobb emberek!" Látható: Németh László nem félti Sámsonját ama bizonyos gyanútól.

A sérelem és a bosszú óhatatlanul fölmerülő dilemmáinak darabbeli értelmezései is mintha erősítenék az imént megkockáztatott véleményt: „[SÁMSON:] Nehéz a színlelés / annak, ki szívével egy üres világba néz, / s elérnie, bosszún kívül, nincs semmi érdemes. / S a bosszú is mit ér? Nem áll-e ember / az ember mögött – hasonló ahhoz, / ki bosszúra ingerelt. – Kiirthatod-e mind? / […] Mihelyt nem bőszít, csüggeszt a világ." [14]

S mindmostanáig csak sorelválasztó jelekkel érzékeltettük, hogy verses drámáról beszélünk! Pedig a *Sámson* drámai nyelve, talán drámai összhatása is sokat köszönhet a beszéd ritmikai kötöttségének, melyről itt nincs hely értekezni. Tagoló vers vagy nem – annyi bizonyos, hogy az itt-ott elprózaiasodó szöveg újra meg újra erőre kap a versbeszéd lendületében. Különös, de mintha egyúttal drámaibb drámához segítette volna hozzá a próza mesterét ez a stilizáció. Hadd utaljunk még egyszer a *Szörnyeteg*re. (A) Sárkány mindig mindent *tud*: önnön gúnynevét is, a külvilág reá vonatkozó meghatározásait is; és miután egy fiatal nőnek köszönhető *fölpezsdülése, visszatérése* ugyanazon nő miatt meghiúsul, a végén mégis övé az utolsó szó. Az összefoglalás joga. „Vagy azt hiszed:", szól lányához, „én, csak én nem tudtam, amit ti erről az Amálról tudtatok?" Nem, nem hihetjük. A Németh László-i főhős mindenekfölött inkluzív, minden meghatározást magában foglaló *tudat*: *tudása* visszamenőleg érvényteleníti a drámai időt. Sámsonnak talán a vers – no meg évezredes története – is

[13] *Milton válogatott költői művei,* 449. Az eredetiben még világosabb: „And now ly'st victorious / Among thy slain *self-killed / Not willingly,* but tangl'd in the fold / Of dire necessity…" (Kiemelés: B. L.)

[14] Németh: *Társadalmi drámák, II.,* 436–437.

segített abban, hogy ne mindentudó, monologikus tudat, hanem egy valóban jövő időre nyíló, erők és ellenerők játékába bemerészkedő dráma erős hőse lehessen.

• A hős: Sámson. Németh László drámájáról, in Görömbei András – Kenyeres Zoltán (szerk.): *In honorem Czine Mihály,* Debrecen, Kossuth, 1999, 209–214.

JÓKAI ANNA LAUDÁCIÓJA

[1999]

Lehet-e röviden méltatni olyasvalakit, akinek érdemei sehogyan sem férnek el kényelmes és kimódolt rubrikákban? Hiszen Jókai Anna életműve okvetlenül több kötetei sorozatánál: a szó keveseknél igazolódik annyira, mint az ő jellemzésekor, hiszen életének legtisztább kivetülése, tárgyiasulása műveiben pillantható meg, magára a műre pedig valóban egy élet nyomja rá hitelesítő pecsétjét. Személyisége ezen fölül nemcsak önnönmagában, hanem külvilágában, azaz legfőképp olvasóinak tudatában, lelkében is összhangteremtésre vállalkozik; hogy valódi sikerrel, arra egyfelől tevékenységének már többek által említett „konszenzusteremtő" képessége, másfelől legújabb, *Ne féljetek* című regényének példátlanul lelkes, hogy úgy mondjam, hálatelt fogadtatása a bizonyíték. Az 1998-ban megjelent műről eddig tizenöt elismerő recenzió jelent meg, hatása azonban nemcsak az irodalom céhén belül dokumentálható, hanem még elgondolkodtatóbb módon a szerző felé áradó rokonszenv, sőt szeretet mindennapi és mindennapos jelzéseiből is kiérezhető.

Ez a „siker", ha egyáltalán szabad ezzel a fölöttébb hiteltelenné koptatott szóval illetnünk, mintha csak a fogadtatástörténetben is azt a fejlődésmenetet segítene kibontakoztatni, amely Jókai Anna életműve egészének is talán a legfőbb törvénye. A korai regények, novellák élénk visszhangját idézi fel, de – mondhatnánk profánul –: ez a siker nem az a siker. Amaz még nagymértékben a szociológiai tényvalóság szenvtelenül ható, valójában nagyon is szenvedélyes leleplezésének szólt; ez a jelenbeli már a regényben hatalmas és kitartó esztétikai erővel megidézett erkölcsi és lélektani problematikának, az öregedés és a méltó meghalás két személyre összpontosító folyamatrajzának, amelyben immár mindenki érdekelt. Igen, az életmű belső törvénye a minduntalan magasabb fokon megvalósuló ismétlés, a spirális emelkedés transzcendens logikája. Hősei ugyanazokkal a benső és társas konfliktushelyzetekkel néznek szembe, de mindig magasabb szellemi, azaz pontosabban: spirituális igénnyel, az egyetemes időbe való bekapcsolódás mind tisztázottabb távlatával. Az egyéni, esetleges történések egyre közvetlenebbül mutatnak túl önmagukon,

a végességbe zárt emberi élet mind természetesebben nyílik meg önnön elő- és utóidejének, eredetvilágának és majdani, az egyszeri végen túli megtisztulásba és szabadulásba vezető útjának. A szereplők nincsenek kiszolgáltatva alkatuk végzetének: előbbre léphetnek utolsó percükig.

Mindehhez azonban az epikai világ megformáltságán át vezet az út. Jókai Anna – különösen nagyszabású tudatregénye, a *Napok óta* – minden művében új regényformát teremt. Például a *Jákob lajtorjája* a realisztikus megjelenítéshez immár hozzáadta a misztériumdráma bizonyos jegyeit; *Az együttlét* aprólékosan kidolgozott hely- és időegységét a tudatok rejtett egymásra vonatkoztatása mélyítette el. A *Ne féljetek*ben eleve több síkon zajlik minden történés: a húsz évre terjedő regényidőben olyan belső monológok tudósítanak az eseményekről, amelyek a személyiség önfejlődésének, tökéletesedésének vágyott céljához mérnek minden külső mozzanatot. – S mégsem szabad azt hinnünk, hogy ebben a világképben valamely formális rangsor eleve alacsonyabb létszintre helyezi a mindennapiságot, s csupán a példázat illusztratív szerepét szánja a testi-anyagi életvalóságnak. Jókai Anna hol szigorúan, hol megindultan, de mindenkor úgy mutatja be az ember köznapi küszködéseinek és pillanatnyi örömeinek valóságát, hogy ez a sík egy szemernyit sem veszít fontosságából. A lényeg a kölcsönös viszonyításban van: a hétköznapiságnak egy magasabb létrendre kell mutatnia, a transzcendens eszmények és értékek világának pedig az élhető életben kell igazolódnia. Mindenek előtt a szeretettel teli részvét, a részvéttel teljes szeretet cselekvő lélektanában.

Jókai Anna legújabb regénye talán épp azzal a tulajdonságával felel meg legtisztábban az ezredfordulónak, amely szinte társtalanná teszi mai irodalmunkban: etikum és esztétikum összekapcsolásával, amely a spirituális irányultság úgyszólván természetes következménye. Kevés az ihlető mester is: Goethe, Tolsztoj, a magyarok közül a kései Kodolányi és Hamvas Béla, Várkonyi Nándor juthat eszünkbe. Szó szerint egyedülálló ma ez az életmű, de úgy vélhetjük: nem lesz mindig annyira az, talán mind kevésbé lesz az. S úgy lehet, ezt Jókai Anna kívánja leginkább.

Az ünnepelt egyébként számos tisztséget visel, de nem azért, hogy önmagát tüntesse ki vele, hanem azért, hogy mindennapi cselekvéssel segítsen a rászorulókon, akik persze az irodalmi életen kívül s belül is számosan vannak. S akik tapasztalták ezt a szelíd, de elszánt, határozott, sokszor észrevétlenül munkálkodó segítőkészséget, alighanem eleve többnek, nélkülözhetetlenebbnek érzik személyiségét, mint ha „pusztán" kiváló művek kiváló szerzője volna. Igaz, ezeknek a műveknek a kiválósága nem jelentéktelen mértékben abból származik, hogy ember, segíteni is kész és segíteni is tudó ember áll mögöttük. Ezért valamennyi olvasója külön is köszönetet mondhat Jókai Annának.

• *Tiszatáj*, 53. évf., 1999/11, 42–43.

HANGOLÁS EGY ÚJRAÉRTELMEZÉSHEZ

Töredékek Vörösmarty utóéletéről

[2000]

Amikor Babits a *Nyugat* 1911-es évfolyamában úgyszólván monografikus kettős tanulmányban tekintett végig Vörösmarty életművén, tárgyát a következő mondattal helyezte el saját korában: „Vörösmarty műveinek legnagyobb részét egyáltalában nem ismerjük. Vörösmarty elfeledett költő, és nagyságát csak sejthetjük." Meglehetősen provokatív kijelentés volt ez, mivel a felidézett költő akkor már háromnegyed évszázada a magyar irodalmi, sőt tágabb értelemben vett köztudat, nemzeti tudat centrumában állt; ma úgy mondanánk, a nemzeti irodalmi kánon egyik főszereplőjének számított. A „nem ismertség"-ére tett célzás szükségszerűen jelezte az át- és újraértelmezés igényét: ezt a tanulmány valóra is váltotta. Tegyük föl a némiképp hangzatos, de szükségszerű kérdést: hányadán állunk ma – manapság – Vörösmarty életművével? Csak nem ugyanúgy, mint a század elején?

„A Vörösmarty-irodalom szánalmasan csekély" – hangzott Babits szigorú ítélete 1911-ben. Ha az értelmezéstörténet felől igyekszünk fölmérni Vörösmarty helyét a magyar irodalomtörténeti és irodalmi tudatban, akkor bátran elháríthatjuk a gyanút; Horváth János, Szerb Antal, Barta János, Waldapfel József, Szauder József, Martinkó András, Horváth Károly tanulmányai, Tóth Dezső és Taxner-Tóth Ernő monográfiái után az elmúló 20. század, Vörösmarty második százada, sőt ennek utolsó évtizede még két „váratlan" könyvbeli hódolattal szolgált: Rajnai László *Vörösmarty Mihály* című kötetével (igaz, ez negyvenévi lappangás után jelent meg) és Szabó Magda *A lepke logikája* című, a költő verseinek szentelt esszégyűjteményével. 1960 óta pedig majdnem teljessé vált az összes művek kritikai kiadása. Ha már a filológiai munka emez elhanyagolhatatlan eredményét említettük, nyomban hívjuk föl a figyelmet a szakirodalom nagyfokú filológiai vértezettségére, sőt – ha szabad így fogalmazni – elkötelezettségére. A fenti, név szerint felsorolt kutatók mintegy fele szerkesztőként, sajtó alá rendezőként részt vett a kritikai kiadás munkálataiban. Ebből az összefüggésből számos vitathatatlan előny származott; de talán bizonyos hátrányokkal is járt, a belterjesség, a szakmabeliség (Vörösmarty-kutatás, reformkorkutatás, honfoglalásieposz-kutatás stb.) köreibe szorította a költő recepcióját. Enyhe paradoxonnal azt mondhatnánk: Vörösmarty irodalomtörténeti megközelítése kissé túlzottan is „irodalomtörténetivé" vált.

De hát vajon Babits megalapozottan marasztalta-e el az addigi kritikai irodalmat? Igen is, meg nem is. Vörösmartyra tulajdonképpen már életében is ráirányult az értelmezők figyelme (és nem mellékesen a tágabb értelemben vett irodalmi életé): a *Zalán futása* 1825-ös megjelenése után kevéssel már elismert költőnek, legkésőbb

a harmincas évek közepétől pedig okvetlenül a legjelentősebb poétának számított. Rangját alig kérdőjelezte meg bárki is. Ő is kapott szigorú bírálatot (nem is akárkitől: például Berzsenyitől), még ízléstelen és igaztalan támadások is érték (kevésbé maradandó nevek által jegyezve), egész költészetét, ennek jelentőséget, esztétikai erejét valamire való kritika nem kérdőjelezte meg. Az 1840-es években az övétől már különböző ízlések és irányzatok felé tájékozódó ítészek, például Erdélyi János is árnyaltan, kiegyensúlyozottan tették a maguk mérlegére életművét. A barátok és szövetségesek pedig, ki a nyilvánosság elé bocsátott értekezésben, ki értekezésnek is beillő magánlevélben úgyszólván a pálya kezdeteitől annak végéig – helyesbítsünk: annak *majdnem* végéig, amíg egyáltalán tehették – esztétikai elveik gondos alkalmazásával is igen gyakran a lelkesedés, de legalábbis mindenkor a legnagyobbnak járó elismerés hangján méltatták munkásságát. Toldy Ferenc már 1826–27-ben valóságos kismonográfiában foglalta össze barátja egyik fontos műfaját, *Aesthetikai levelek Vörösmarty Mihály épikus munkájiról* címen. Az *Auróra*nak megbecsült szerzője, az *Athenaeum*nak már szerkesztője és kétségen kívül legjelentősebb költője volt. A *Szép Ilonka*, majd a *Szózat* valódi országos hírnevet szerzett neki, az ő darabjával nyitott a Nemzeti Színház, s a negyvenes években is, noha műfaji repertoárja a lírára szűkült, és e nemben is viszonylag keveset írt, a legnagyobb alkotónak és igazi irodalmi tekintélynek számított. Akik már másfelé tájékozódtak, távolodván a romantikától vagy az ő sajátos romantikájától, mint Erdélyi János vagy éppen Petőfi, azok is tanúskodtak életművének jelentősége mellett, ha másképp nem, akkor úgy, hogy kritikájukat az ő esztétikai gyakorlatával szegezték szembe.

1849 után sokan lesték-várták megszólalását – igaz, az a néhány vers, amelyet még haláláig megírt, nemigen vált ismertté. A kritikai elsajátítás folyamata ekkor megtorpant, de 1866-ban napvilágot látott Gyulai Pál munkája, a *Vörösmarty életrajza*. Éppen ez az a munka, amely évtizedekre viszonyítási ponttá vált az életmű recepciójában. Olyasféle normatív értékeléssé, mint Riedl Frigyes két évtizeddel későbbi Arany-monográfiája: tény- és értékmegállapításai, értelmezési irányai beépültek az irodalmi tudatba, sőt a „nemzeti klasszikusról" alkotott közmegegyezésszerű típustanba is, nem kis részben gyorsan kialakuló és igen tartós életű iskolai alkalmazásuk révén. Velük illett egyetérteni, velük volt (lett) érdemes vitába szállni.

Ám még a vita is felemásan kezdődött. Filológiai tényeken túl Vörösmartyt is a nyugatosok fedezték föl újra. De bizony a kezdeményező Schöpflin Aladár is úgy választotta le az 1849 utáni pályaszakaszt a költő egész addigi életművéről, és úgy állította szembe az utolsó évek életrajzi énjét és költészetét a korábbi „bizakodás, a tisztes, higgadt magatartás, a lelki egyensúly" sokkal hosszabb idejével, hogy ilyenformán megerősítette a Gyulai adta jellemzés legfőbb hangsúlyait. Még Babits is úgy osztotta fel az életművet 1911-ben megjelent kettős tanulmányában, hogy a középső, a „második" Vörösmarty, a feladatvállaló nemzeti költő arctípusa eléggé hasonlatos a Gyulai portréján láthatóhoz.

Ha már az *arcnál* tartunk: egy új monográfiának legalábbis érintenie kellene egynéhány olyan földerítetlen kérdést, amely bizonyos fokig homályba burkolja előttünk a költő élettörténetét. Gondoljuk csak meg: a rengeteg résztanulmányt leszámítva (de alá nem becsülve), a *Szózat* és *Az emberek* költőjéről nem készült újabb életrajzi összegezés Gyulaié óta, pedig Petőfiről és Aranyról több ilyen befejezett vagy torzóban maradt munka is született.

Annyi bizonyos, hogy maga Vörösmarty egy szemernyit sem könnyítette meg utókora feladatát. Mindig is rossz levelező volt, azaz leveleiben alig-alig nyilatkozott érzelmi, lelki életéről, de még szokásairól sem; a kutatók kénytelenek újra meg újra ugyanazt a féltucatnyi levelet idézni, amelyben még úgy-ahogy közlékenyebbnek mutatkozott. Ezek is inkább pályájának elejére esnek, és néhány jó barátjához szólnak – majd pedig, a zárkózottság hosszúra nyúlt szakasza után ahhoz a fiatal lányhoz, aki feleségévé lett.

Mindezek figyelembevételével akár azt is kétségbe vonhatjuk, hogy Gyulai műve életrajzként megállja a helyét. Taxner-Tóth Ernő megteszi e lépést. „Megíratlan Vörösmarty-életrajzról kell beszélnünk, hiszen Gyulai Pál ilyen című műve hosszú éveket hagy teljes homályban, s csak nagy vonásokban tisztázza a művészi alkotás kérdéseit, a költő szokásait, kapcsolatait és életének eseményeit." Noha a kritikusnak, sőt szépírónak is kiváló Gyulai még támaszkodhatott hőse kortársainak, családtagjainak tudósításaira, föltehetőleg valóban igyekezett kikerülni a számára s kora és rétege számára kényelmetlen vonatkozásokat. Tudjuk, műve első kiadásában még Vörösmarty ifjúkori nagy szerelméről, Perczel Adélról (Etelkáról) is hallgatott.

A következmény: egypár olyan talány, amelyre már aligha derülhet fény. A költő apjáról nem sokat tudunk; édesanyjáról, Csáthy Annáról jóval többet, nem mellékesen fia verseiből is, kivált *A szegény asszony könyvé*ből. Alakja az életrajz köré fonódó legendárium egyik legmegnyerőbb jelenségévé emelkedett: jóságosnak és jótékonynak, mások bajára (szó szerint is) gyógyírt adónak festette le mindenki. Legalábbis Szabó Magdáig; ő ugyanis „veszedelmes tündér"-t lát benne, aki „nem építésre, de rombolásra szület[ett]", s aki „a szó szoros értelmében tönkretette a családját". Föltehetjük, hogy miként a makulátlannak rajzolás, úgy ez a feketébe hajló bemutatás is egyoldalú egy kissé. A fő baj természetesen a sokrétű, többfelől érkező dokumentumok hiánya: ennek következményeképp minden élet- és alakrajzi átértékelés hipotézis marad – bár persze a hipotézisek létrejötte éppoly szükségszerű tartozéka az írói hatás történetének, mint a bizonyított vagy bizonyítható tények felsorakoztatása.

Több figyelem fordult a Vörösmarty-kutatásban Perczel Etelka felé. Róla talán még kevesebbet tudhatunk, mint az édesanyáról; személyében egy erősen elfödött, elfojtott, földeríthetetlen szerelmi és társadalmi, társadalomerkölcsi dráma egyik főszereplője foglalkoztatta a kritikát. A hozzá önállóan is kapcsolódó vizsgálódások tömege vélhetőleg nemcsak segítette Vörösmarty 1827-ig, sőt tovább terjedő költé-

szetének megvilágítását, hanem akadályozta is. Az Etelka-kultusz nagyra nőttében okvetlenül közrejátszott a „motívumkeresés" életrajzias, élményi megalapozású, a magyar irodalomtörténet-írást mélyen meghatározó hagyománya, amelynek követői a tények – ezúttal csakugyan kellemes tények – bűvöletében bőséggel értekeznek arról, vajon azonosítható-e a szőkének leírt Etelkával az a „szög" (értsd: sötétbarna) hajú leányalak, aki Jola néven bukkan fel nem egy költeményben. Némelyek Etelkán kívül nem ismertek el más múzsát, mások kételkedtek a Perczel lány ihletésének egyedüliségében.

Semmi okunk arra, hogy kisebbítsük azt a szerepet, amelyet első, reménytelen szerelmének választottja, jóval később pedig a házastárssá lett Laura játszott Vörösmarty életében – s persze költészetében is. Azért is ajánlatos az óvatosság, mert a leleplező igyekezet olykor maga is csak növeli a célponttá vált személy jelentőségét: kísért ez a démonizálás abban az egész alakos negatív képben, amelyet Szabó Magda fest a „Lolitává" előlépett Etelkáról. Mégsem érdemes például az epikus költemények valamennyi vonzó hősnőjét Etelkára vezetni vissza, azért sem, mert így elmosódhatnak sajátos vonásaik – pontosabban megjelenítésük sajátságai is. Nem szólva arról, hogy ezekben az alakrajzokban föltehetőleg akkor is jelentős része van a nyelvi, poétikai alakításnak, a képzeletnek és a fikcióalkotásnak, ha Vörösmartyt e csalódás fájdalma „csontjáig, velejéig s talán minden haja száláig betöltötte", mint maga írta egyik levelében. Még az alkotói lélekrajz is árnyaltabbá válhatna, ha nem annyira a külső tényezők „objektivitása", mint inkább a személyiség valóságkonstrukcióinak módjai s ezek állandói kötnék le a figyelmet. Etelka olyan is „volt", amilyennek Vörösmarty akarta, hogy „legyen". Amint többen fölfigyeltek rá, lényegében Laurához is reménytelen szerelem fűzte a költőt, s ez a reménytelenség tematizálódik is a hozzá írt versek java részében. Vagyis azt kell feltételeznünk, hogy Vörösmartyban (is) hatott egy olyan modelláló törekvés, amely viszonylagos öntörvényűséggel szelektálta és kombinálta az élet adottságait, ismétlődő alakzatokat hozva létre.

Noha írók mélylélektani személyiségelemzése többnyire azzal fenyeget, hogy – a politikai, ideológiai értelmezésekhez hasonlóan – mindent megoldó és mindent megmagyarázó, egységes képletet igyekszik állítani a művek viszonylag önálló és a nyelv mozgásterében jelentését újra meg újra megnyitó létezésmódja helyébe, legtöbb „klasszikusunk", így Vörösmarty esetében is csak sajnálkozhatunk azon, hogy a magyar szakirodalomból jórészt hiányoznak az ilyen jellegű vizsgálódások. Ehhez a helyzethez kétségkívül hozzájárult Vörösmarty egyéniségének és művének az a kultusza, amely részben oka, részben pedig már okozata volt kanonizálásának. Ez a kultusz ugyan nem hatalmasodott el annyira, mint például a Petőfié, de így is éppen eléggé korlátozta a személyisége körüli szabadabb vizsgálódást. Kimondhatjuk, hogy ilyen irányú megfigyelésekkel először csak Szabó Magda már emlegetett munkájában találkozunk: mégpedig mind a személyes élet, mind a versek megközelítésében. (Igaz ugyan, hogy Szerb Antal jelentős Vörösmarty-tanulmányaiban is

fölfedezhető – Poszler György szavaival – „a freudizmus több lényeges alkotóeleme", de ez az irányzat itt nem annyira magának a személyiségnek vagy a műveknek a megvilágítására, mint inkább a preromantikának s a romantikának mint szellemtörténeti egységnek a jellemzésére szolgál.) Ami az egyes művek lélektani, sőt patológiai vizsgálatát illeti, elvétve azért korábban is voltak próbálkozások: a *Csák* (1826) című költemény hallucinatív szerkesztéséről értekezett például egy bizonyos Schwartzer Ottó nevű idegorvos 1889-ben(!).

A Vörösmarty-irodalom nem szívesen feszegette a költészetében megfogalmazott, illetőleg rejtjelezett érzékiség motívumanyagát és eszközkészletét sem. Már az egészen korai, 1822-ben írt *Álom és való* és a *Jolához* című verseket is olyan hevület hatja át, melynek retorikája és metaforikája teljesen társtalannak látszik kora magyar nyelvű magas költészetében, és voltaképpen Vajdáig, Adyig nincs párja. Vörösmarty is legföljebb elbeszélő költeményeinek egyes pontjain (lásd az Egerben Zoltai és Leila nászjelenetét) és a *Csongor és Tündé*ben eleveníti föl újra; vagy valamelyest stilizáltan, például a népies líra műfaji hagyományaihoz igazítottan s normái által „hitelesítetten" a *Haj, száj, szem* vagy *A szomju* című darabokban. Persze az a józan, minden szertelenségtől tartózkodó személyiségtípus, amelyet Szerb Antal találóan nevezett el „magyar-római férfiideálnak", nem békíthető össze holmi túlzó érzékiséggel. Mivel pedig Babitsig – majd később a marxista szemlélet hatására újból – ez az arckép, ez az alakrajz rögzült Vörösmartyról, az ilyenfajta szélsőségekről vagy nem vett tudomást iskola és irodalomtörténet-írás, vagy határozottan és célelvűen alárendelte őket a már emlegetett főtulajdonságoknak. Elfakultak így egyéb vonások is. Vörösmarty a *Szózat*, a *Szép Ilonka*, de még a *Fóti dal* költőjeként is a fennkölt, pátosszal teli, az illendőség értelmében is feddhetetlen erkölcsű reformkori hazafiság mintaképének számított. Hangsúlyoznunk kell – részben Babits nyomán –, hogy Vörösmarty maga is igyekezett megfelelni ennek az igénynek; műveiből, sokrétű, a köz javára végzett tevékenységének emlékeiből úgy láthatjuk, hogy talán különösebb belső konfliktusok, lelki öncsonkítás nélkül. A személyből alkotott ideáltípus mégis hamis; s a *Szózat* vagy a *Szép Ilonka* megértésének is útját állják a belőlük elvont sztereotípiák. Meglehet, éppen a karakterek folytonos elmozdulása, összeilleszthetetlensége kezeskedik egy átfogó újraértelmezés lehetőségéért. Vörösmarty olyan szelíd lélek sem volt, amilyennek a közhiedelem hagyományosan vélte. Világ- és emberképének hallatlan feszültségei, képzeletének roppant távlatai bizonyára nem is fértek volna össze ezzel az erénnyel. Azt is kétségbe vonhatjuk, hogy mindenkor jó szívvel követte az illendőség szabályait. Taxner-Tóth Ernő figyelmeztetése jogosnak tetszik: „Sem a művekből, sem a korabeli dokumentumokból nem igazolható a patetikus-méltóságos Vörösmarty-kép. A jó modorra, úri viselkedésre sokat adó 19. század eleji nemes úr szerepe alól ugyanis minduntalan előbukkan egy »másik« arc. Ez a »másik« Vörösmarty éppen túlságosan szabados – »közönséges« – viselkedésével botránkoztatta meg barátait." Ám

óvakodnunk kell az ellenkező értelmű túlzásoktól is: a Toldy Ferenchez „nem tom hányadik április 1827" keltezéssel írt, eléggé nyers és ugrató kedvű levél *után* már nemigen találunk hasonló írott megnyilatkozást. Valami mégis megváltozott Vörösmartyban.

Az is gondolkodóba ejtheti az embert, hogy bár – mint köztudomású – Vörösmarty költői világlátása az egyik legegyetemesebb a magyar líra történetében, sőt az ő szemléletének távlatairól szólva aztán csakugyan nem túlzás emberiségről, sőt kozmikusságról szólni, ő maga soha ki sem lépett az akkori Magyarország határai közül, s leszámítva azt a fiatalkori tervét, hogy fölkeresi a magyar őshaza területét, nemigen adta maradandó tanújelét annak, hogy valaha is vágyott volna külföldre. A szabadságharc bukásán érzett kétségbeeséséről, a Görgeyt megbélyegző *Átok* című verséről pedig így ír Rajnai László:

> Különös, hogy a nemzetközi reakciószervezet összefogására, mely hatalmi szóval kétfelől is kifogyhatatlan hadtesteket zúdított Magyarországra, egyáltalán nem gondolt. Teljes életében kevés köze volt a külföldhöz, itthon találta meg poklát és mennyországát, a nagy politika sohasem vonzotta, most sem látott messzebbre […].

Ha ezúttal is egy kissé elnagyoltnak érezhetjük az ítéletet arról a Vörösmartyról, aki már huszonhárom évesen az európai Szent Szövetséget támadta egy epigrammájában *(A három egyesült fejedelmekre),* aki honfoglalási eposzába nemcsak időszerű és rokonszenvező utalásokat illesztett a görögök függetlenségi harcáról, hanem nagyrészt a görög és a magyar nemzeti sors közötti analógiára építette a mű történetbölcseletét, akinek legnagyobb versei hol a lengyel belviszályra, hol az orosz–török háborúra visszhangoznak, a Napóleon alakjához való többszöri, szinte kényszeres visszatérésekről nem is beszélve – akkor is elismerhetjük az idézett vélemény viszonylagos jogosultságát, kivált ha a költő „mindennapi" énjét, spontán, indulati reagálásmódjait vesszük figyelembe.

*

Szembetűnő sajátossága a szakirodalomnak, hogy mindenáron igyekszik folyamatosságot tárni fel az életműben. Az ügy érdekében rendszeresen a pályaszakaszok, lírai és más műfajok, gondolati és tárgyi motívumok, sőt az egyes versek közötti összeköttetéseket hangsúlyozza. Bújtatott történetek jönnek létre így, a versek mintha egymásra épülnének, egymást folytatnák. Ezek a „történetek" egyúttal természetesen fejlődésvonalakat is kirajzolhatnak egyik verstől a másikig. Horváth Jánosra éppúgy jellemző az effajta megközelítés, mint a marxista Szauder Józsefre, Waldapfel Józsefre, Tóth Dezsőre. Az utóbbiak munkáiban érthető módon megerősödik a célképzetesség, mégpedig mind az életművön belül maradva, mind pedig kilépve ennek határai közül. Vörösmarty egyik-másik alkotása olyan mintaképpé

válik, amelyben korábbi művek eredményei, tendenciái magasabb fokon összegződnek, s mintegy valóra válnak. Általában a *Zalán futása*, a *Csongor és Tünde*, a *Szózat*, a *Gondolatok a könyvtárban* és *A vén cigány* bizonyult ilyen magaslati pontnak. Hozzájuk viszonyítva, nekik alárendelve lehetett (kellett) tárgyalni más – és persze másfajta – műveket, például az *Egy korán haló végszavá*t, a *Tündérvölgy*et, *Az emberek*et vagy az *Előszó*t. A fejlődés és az összegezés feltételrendszere társadalomtörténeti szempontú: a forradalom felé tartó polgárosodás, a nemesi nemzet eszményképéről lemondó, érdekegyesítésben és köztehervíselésben bízó szélesebb nemzetfelfogás, a minden kételyen győzedelmes, hazára és emberiségre egyaránt vonatkozó haladáshit jelenlétét keresték az érdeklődők a versekben, a drámai művekben. Az ilyenfajta olvasás- és értékelésmódban könnyen elsikkad a költői szövegek jelentésrendszerének összetettsége, kép- és gondolatközlésének kétirányúsága, e kettősség esetleges feloldhatatlansága, a költői „hang" módosító és minősítő ereje, a szerkezet szaggatottsága.

A Vörösmartyra vonatkozó értelmezői narratíva azonban az életmű egészét is iparkodott beállítani egy eleve kész fejlődési sorba. Berzsenyin Vörösmarty nőtt túl, őt Petőfi múlta felül – hangzott az ítélet. Minden korszaknak közös sajátossága, az, hogy egy időben többféle irányzat, törekvés, világkép, nyelvhasználat érvényesül, a marxista törvényhozók szemléletében akként torzult el, hogy az igazában még ki sem fejlődött magyar romantikával az 1840-es években megjelenő népiességet bizonyos túlzások árán is szembeállították, és esztétikailag is fölébe emelték. „Vörösmarty csak összegezni, távlatból törvényt látni vagy keresni tudott – még a stratégiához és taktikához sem értett, mint zseniális és már fölébe is növő társa, Petőfi" (Szauder J.) – ez az annak idején is inkább párttörténetbe, mint irodalomértelmezésbe kívánkozó mondat egészen különleges sűrítménye a legkülönbözőbb hamisításoknak és logikátlanságoknak. Pedig Szauder József idézett tanulmánya *(Vörösmarty pályája)* – csakúgy, mint *Csongor és Tünde*-elemzése – bővelkedik kitűnő és érzékeny megfigyelésekben. (Talán mondani is fölösleges, hogy ez az irányított teleológia a mindenkori „cél"-on – mondjuk a *Szózat*on vagy Petőfin – ugyanannyit torzít, mint a hozzá vezető „út"-on.)

Talán kijelenthetjük, hogy normatív rendszerben gondolkodó kritikusaink többségét valamiképpen *zavarba ejtették* Vörösmarty művei – legalább Erdélyi Jánostól fogva. Tanulmányaikban a legmegilletődöttebb elismerés, a legmegrendültebb élményi áthatottság is valami nehezen elemezhető óvakodással vegyül. Ez az életmű vélhetőleg csak egy elfogulatlanabb – és a bölcseleti-irodalmi szélsőségekre nyitottabb, az esztétikai „numen adest" élményére fogékonyabb – ízlésnek és olvasásmódnak tartogatja titkait. Három különböző időszakból három eltérő példát említve: Babitsnak, (a 30-as évekbeli) Barta Jánosnak és Martinkó Andrásnak.

Könnyű, és meglehet, túlságosan is hálás feladat lenne felsorolni azokat a műveket, amelyeket a korabeli recepció elhanyagolt, később azonban fontossá váltak;

fordított irányú változásra is akadna példa. Az értelmezéstörténet tanúsága szerint például a *Hymnus* vagy a *Fóti dal* című költemény kevesebb fölelevenithető esztétikai értékkel szolgált a 20. század olvasóinak, mint Vörösmarty közvetlen hallgatóságának és utókorának. Vannak azonban bonyolultabb esetek is. Alighanem életében-halálában egyaránt legismertebb műve, a *Szép Ilonka* is nyitottnak bizonyul majd az újraértelmezésekre.

E mintegy harmincöt évnyi alkotótevékenységnek a belső tagozódása, műfaji rétegződése, termékenységi ritmusa is meglepetéseket tartogat. Nagyobb lélegzetű, hexameterekben írt, a hőskölteményi klasszicista hagyományaihoz is igazodó epikus műveinek sorát például már 1830-ban lezárta *A két szomszédvár*ral; sajátos módon azonban épp ezek a költemények alapozták meg hírét-nevét, és végeredményben ezek tartották fenn vezető helyét az élő irodalom kánonjában – egészen az 1840-es évtized közepéig, sőt a szabadságharc bukásáig. Drámát egészen korán kezdett írni: a 20-as évek ily nemű alkotásai úgyszólván ismeretlenek maradtak, a *Csongor és Tünde* után keletkezett és be is fejezett darabok viszont egytől egyig színpadra kerültek, természetesen az ebben az évtizedben kibontakozó magyar nyelvű színjátszás és színházi élet jóvoltából is.

Ha ma a két „klasszikus" – azaz modernség előtti – élet- és életmű-áttekintést, Gyulai és Riedl Frigyes munkáját (az utóbbi egyetemi előadás-sorozatát) olvassuk, alighanem a részletesebb elemzésekre választott szövegek műfaji arányai lepnek meg legjobban. Sokkal többet beszélnek Vörösmarty eposzairól és főleg színdarabjairól, mint lírai verseiről. Riedl megállapítja: „Vörösmarty drámáiban is, eposzaiban is mindenekelőtt lírikus, elsőrangú lírikus", ezzel szemben áttekintésének huszonkilenc fejezete közül csak a legutolsó szól „Vörösmarty lírájá"-ról: mármint egybefoglalva az egészről, az idézett fejezetcím alatt. Tudjuk, Aranyban mindketten – és nemcsak ők ketten – főként az epikust látták, lírájáról kevéssé vettek tudomást. Ha a lírikus Arany mostoha utóéletére gondolunk, föltehetjük a kérdést: Vörösmarty sokkal jobban járt-e? Még kisebb költeményei közül is elsősorban az epikus, a narratív szerkezetbe állított darabokat kedvelték, a *Sejtés*ről, az *Éj és csillag*ról, *Az ifjú költő*ről, a *Honszeretet*ről alig esett szó – hogy ezúttal olyan verseket említsünk, amelyekről mindmostanáig kevés kommentár született.

Egész pályájának alakulástörténete is szokatlan. Termése időnként megsűrűsödik, majd ki-kihagy. Az 1830-as évek második felétől kevesebb verset ír. Riedl Frigyes a következő állítással lep meg: „Vörösmarty nem tudta költői pályáját úgy befejezni, ahogy remélni lehetett volna, és működését abbahagyta a 40-es évek közepén." Hogyan remélhettük volna, azt nem fejti ki Riedl; azt sem tőle tudhatjuk meg, hogy működésének állítólagos abbahagyása után a költő még legalább három nagy, a legnagyobbak közül való verset írt, és legalább ugyanennyi elsőrangú, nagy erejű lírai darabot: kell-e több? Képtelen az állítás, mégis van némi észszerű alapja: az 1820-as évekre jellemző természetes, egyúttal módszeresen építkező bőség mintha

megtorpanna már a megadott periódushatár előtt. Ez az apály, ez a visszaáradás aligha magyarázható mindenestül az akadémiai, szerkesztői, színikritikusi elfoglaltságok megsokasodásával.

Mégis, bármiképp szakaszoljuk az életművet vagy annak eszmei, műfaji stb. vonulatait, egyvalami feltűnően és rejtélyesen állandó marad: a rendkívüli esztétikai erő. Vörösmartynak nincsenek hanyatló periódusai. Nincsen olyan, valamennyire irodalminak nevezhető értékszempont, amelynek segítségével olyasféle fejlődési ívet vagy íveket rajzolhatnánk fel pályájához, mint olyan költőkéhez széltében szokásos, akik évtizedeken át alkottak.

A *Kis gyermek halálára*, első nevezetessé vált verse, olyasfajta „tiszta" líraiságot teremtett meg, amely későbbi éveinek termésében eléggé ritka jelenség. Mégis vaskos képtelenség volna a *Berzsenyi emlékezeté*t, *Az emberek*et vagy az *Előszó*t bármiféle értelemben is alárendelni korai (korábbi) költészetének, vagy akár csak levezetni abból. Azt sem mondhatjuk viszont, hogy pályája folyvást emelkedik, s utolsó nagy csúcsai felé tart: elvégre az Éj monológjánál nagyobb, telítettebb lírai szöveget elkövetkező huszonöt éve alatt sem adott ki kezéből.

Költészetének hatástörténete különös erővel bizonyítja a kánonok viszonylagosságát. A maguk idejében és még vagy fél százada rendszeresen előadott, bőségesen elemzett színdarabjai Babitséktól fogva már kevésbé vonzották magukhoz az újraértelmező kíváncsiságot, a *Csongor és Tünde* viszont újabb meg újabb kérdéseket tett föl a mindenkori, megértő szándékú olvasásnak. Szerb Antal már a *Cserhalom* fölébe emelhette a kiseposznak végül is csak külön, kilenc év múltán közzétett eredeti befejezését, amelynek önálló „lírai" címe sincs: *Utóhang Cserhalomhoz*.

Sokkal később pedig valami hasonló történik egy hasonlíthatatlan verssel. Az *Előszó*, melyet az Éj monológja mellett – többekkel együtt – e vázlat szerzője is a költő leghatalmasabb lírai megnyilatkozásának érez, többszörösen is „kilóg" az életmű soraiból: csak létrejötte után tizenhárom évvel jutott el az olvasókhoz, keletkezésének ideje is bizonytalan (1850 tele, télutója), és Waldapfel József véleményének ma már általában elfogadottsága ellenére – mely szerint a *Három rege* (1845) tervezett kiadása elé írta – nem lehetünk bizonyosak rendeltetése felől sem. Gyulai egyetlen szót sem ejt róla az életrajzban, de jóval meglepőbb, hogy ezt a verset valójában még Babits és Szerb Antal is mellőzi, *A vén cigány*t tartva a „harmadik Vörösmarty" reprezentatív lírai alkotásának. Az, hogy Szauder József és Tóth Dezső – a „polgári" irodalmárokétól eltérő indoklással – mintegy megteszi ez utóbbi költemény „előkészítőjének", ismét csak könnyen magyarázható. Eközben a vers inkább bizonyos irányzatú költők körében élte a maga életét (Pilinszky kedvelt szavalódarabja volt), mígnem a század utolsó negyedében végre több önálló értelmezése is született – ezek már Vörösmarty, sőt a magyar líra legnagyobb darabjai között láttatták a helyét. Sok minden történt az *Előszó*val. De hogy ez a szöveghez készült szöveg, melynek ismét csak nincsen tulajdonképpeni címe, ez a Vörösmarty babér-

ral övezett költészetének perifériáján tengődő költemény elevenségénél, megszólító erejénél fogva ennyire középpontba emelkedett, az egyike a kiegyensúlyozottnak, egyenletesnek látszó utóélet legkülönösebb (és legmegrendítőbb) fejleményeinek.

Milyen nehézségekbe ütközik manapság egy új pályakép elkészítése? Vörösmarty – ha szabad így mondani – intézményesítetten produktív befogadása megtorpant úgy nagyjából a 1970-80-as évtized fordulója táján. A marxista dogmatikától valamelyest függetlenebb tudósok, egy Martinkó András, egy Horváth Károly viszonylag függetlenül folytatta régen kezdett vizsgálódásait. Kiváló szaktanulmányok születtek, többnyire eléggé közel az uralkodó értelmezéshagyományokhoz, de a megjelölt időszakban már javában zajló irodalomelméleti, poétikai útkeresés valahogyan nem vezetett el a magyar romantika legnagyobb költőjének újraértelmezéséhez. A műközpontú, retorikai szövegelemzés valóban újító példái Szegedy-Maszák Mihály és Szörényi László írásai – ezek egyúttal a költői világlátás változataira is figyelnek. A strukturalizmus utáni irányzatoknak eddig nemigen volt mondandójuk Vörösmartyról: igaz, általában nem fordítottak sok figyelmet – eddig – a magyar irodalom modernség előtti korszakaira. *A lepke logikája* (Szabó Magda) és a *Vörösmarty Mihály* (Rajnai László) sajátos kivételek: úgyszólván kívül állnak az irodalomtörténet és -elmélet szaktudományi beszédmódjain (ez persze nem baj), s mindkettő – másmás irányból és eltérő eszközökkel – a nyugatos esszéírás nagy hagyományait újítja fel. Nem független a strukturalista módszerektől, de már a hermeneutikai-befogadásesztétikai irányhoz is közelít Kappanyos András *Előszó*-értelmezése, az utóbbi felfogás, valamint a Paul de Man-i líraszemlélet vegyül Rohonyi Zoltán romantikatörténeti tanulmányaiban és Mesterházy Balázs elemzésében, amely a *Gondolatok a könyvtárban* szövegét olyan műveletek révén olvassa újra, amelyek a vers egész szakirodalmából hiányzó felismeréseket tesznek lehetővé. Az „újraolvasás" egyéb nyomaival mindmostanáig nemigen találkozhattunk. Vörösmarty értékelése nem haladt át azokon a fokozatokon, amelyeken Arany Jánosé.

Ezek után – és közben – mire vállalkozhatna egy új feldolgozás? Némi nézőpontváltásra okvetlenül. Térjünk vissza a fogadtatás és utóélet „túlzott" irodalomtörténetiségének korábban megkockáztatott tételéhez. Mire utal ez a képtelennek ható minősítés? Csupán arra, hogy ma úgy tetszik, Vörösmarty művészetét túlságosan is bizonyosfajta eszme-, irányzat- és művészettörténeti sor, sorok elemének, nemritkán végpontjának, torkolatának tekintették. Ezek a vizsgálatok kétségkívül nélkülözhetetlenek és minden kor olvasója számára igen-igen tanulságosak voltak, de valamelyest sötétségbe burkolták Vörösmarty hatásának, költészete egyes törekvései folytatódásának irodalomtörténeti szempontból és Vörösmarty megértése szempontjából is legalább ugyanennyire fontos dimenzióit. Hogy mennyire hiányosnak bizonyult a távolabbi hatásrendszer vizsgálata, arra már Martinkó András rávilágított *Az ember tragédiája*nak számos, Vörösmartyra visszhangzó motívumát tárva fel. A rejtettebb „emléknyomok" közül még kevesebbet tudatosítottunk. Vajon

nem rajzolódik-e ki Babits *Cigányd*ala mögött a *Tót deák dala*, vagy nem idézik-e föl a *Tűkör* hangzatai (Tarka kendőd lobogása / Lelkem édes mulatása) József Attila *Klárisok*-féle hangját, s megfordítva: az utóbbi 1937-es, gyötrő, vizionáló szenvedéllyel terhes szerelmi költészete nem az *Ábránd* költőjének köszönhet-e legtöbbet?

A kiválasztott életműben tetőződő vagy azon csak áthaladó történeti soroknak a vizsgálata azért is kétséges lehet, mert – éppen az utólagos hatástörténet elfedettsége miatt – általában folyamatosságot igyekszik feltárni, s nem számol eléggé e kontinuusnak tételezett fejlődéssoroknak olyan eseményeivel, amelyek épp a vizsgált életműben következnek be, s amelyek épphogy megtörik a folytonosságot. Csupán utalok bizonyos műfajtörténeti megközelítésekre, melyek például az óda- vagy a regehagyománynak nem csupán továbbélését, hanem legalább annyira a lebontását, felszámolását mutatták ki Vörösmarty egyes műveiben. Másféle folyamattörések is mutatkoznak: a *Zalán futásá*nak értelmezései nagy teret szentelnek klasszicizmus és romantika váltásainak, a többi epikai mű magyarázatai talán kevesebbet; de épp a legjelentősebb lírai versek is felfoghatók olyan kompozíciókként, amelyekben a fentebbi két irányzat elemei inkább szembekerülnek, semmint megbékülnének egymással, de valószínűleg még a romantikától (legalábbis a magyar romantikától) való elmozdulás jelei is észrevehetők bennük. Szándékosan nem beszélek a romantika „meghaladásáról": egyrészt meglehetősen ingatagnak tűnnek fel az ilyesfajta fejlődésmenetek elméleti alapjai, másrészt sokan és több oldalról a népiességet tekintették a (reformkori) magyar romantika „meghaladásának", Vörösmarty legnagyobb versei (némelykor sorai) azonban egyáltalán nem Petőfi és Arany nyelve felé mutatnak *előre*. Úgy látszik, az irodalomtörténetben az „előre" is több irányt jelezhet.

Úgy emlegetem a romantikát, mintha Vörösmarty viszonya ez irányzatnak akár „általános", akár nemzeti változatához, változataihoz evidencia volna. Holott nem az. A Vörösmarty-irodalom régóta a romantika legnagyobb magyar lírai megvalósulását látja életművében, ám a magyar (nemzeti) romantika karakterjegyeinek számbavételével nagyobbrészt adós maradt. Még mindig – és újra – kérdés, ezek a jegyek mennyire igazíthatók hozzá, netán mennyire rendelhetők alá például a német vagy az angol romantikából elvont típussajátosságoknak. Vörösmarty monográfusai gyakran megelégedtek azzal, hogy bizonyos jellegzetességeket (például élményszerűség, ész és szenvedély közti ellentét stb.) alkalmazzanak műveire, és ezekből mintegy levezessék romantikáját. Fölöttébb kétségesek azonban az ilyesféle rokonítások, még inkább alárendelések, hiszen ami például a romantika híres személyességét, énközpontúságát illeti, az vajmi kevéssé jellemző Vörösmartyra: többen rámutattak az ő lírai világának, sőt beszédmódjának sajátos személytelenségére vagy személyfölöttiségére. Nem bizonyult sokkal tanulságosabbnak a kisebb elbeszélő költemények, illetőleg a drámák cselekményének, történetalakításának, jellemképzésének kitartó és aprólékos hozzáméricskélése a francia romantikus színműveknek, kivált Victor Hugo darabjainak mesealakítási szabályaihoz vagy néhány

deklarált esztétikai minőséghez, mondjuk az „antitézis”-hez vagy a „groteszk”-hez. Ennek a viszonyításnak ideológiai mellékszálai is voltak (a francia romantika a társadalmi „haladás” hordozójának számított), de csak igen kevéssé járult hozzá az életmű igazán fontos és megkülönböztető szemléleti és nyelvi sajátosságainak földerítéséhez.

Az utóbbi évtizedekben magának a romantikának a fogalma és egyes nemzeti romantikáknak az öröksége is – különösen a németé és az angolé – többszörös újraértelmezésen ment át. Nem egy kutató éppen a személyesség és a tőle elválaszthatatlan énkifejezés szerepét vonta kétségbe a leghatározottabban. De az általánosnak mondható átértelmezés a romantika filozófiai, metafizikai, teológiai alapjait éppúgy új megvilágításba helyezte, mint ahogyan – különösen a dekonstrukciós módszerű elemzésekben – átértékelte a „szerves forma” romantikus eszményét is, rámutatva a figurális nyelvhasználatnak azokra az eljárásaira, melyek ellene szegülnek ennek a romantikus esztétikában körvonalazott alapelvnek.

Egy új monográfiának érdemes lesz hangsúlyoznia, hogy a majd minden műfajban alkotó Vörösmartynak a lírája sem homogén képződmény. *A magyar költő* nem ugyanannak a lírai magatartásnak a megnyilvánulása, mint a vele „világnézeti” szempontból gyakran összekapcsolt, illetőleg szembeállított *Zrínyi*, a *Haj*, a *Tűkör* másféle ihletből fakadt, mint a *Hedvig* vagy *A búvár Kund*, az *Éj és csillag* tökéletesen más líratípust (és szerelemfelfogást) képvisel, mint *A merengőhöz*. Ebben a szembesítő felsorolásban az elsőül említett darabok mintha „belsőbb ihlet”-ből fakadtak volna, mint a másodikként idézett, „külsőbb megbízatás”-ra utaló költemények: de hát például *A búvár Kund* értékéből mit sem vesz el, hogy Vörösmarty – irodalomtörténeti szempontból – a történelmi ballada megteremtésére irányuló korigényt (is) szolgálta vele. Meglehet, ma hajlamosak vagyunk olyan verseit fogadni el „tiszta” lírikumként, amelyek semmilyen, korábban körülhatárolt és szabályozott műfajhoz nem igazodnak: nem ódák, nem episztolák, nem balladák vagy románcok: például a *Késő vágy*at, az *Ábránd*ot, *Az ifjú költő*t vagy az *Előszó*t. Ha így járunk el, voltaképpen romantikus esztétikai elveket követünk: föltételezzük, hogy minden igazán új mű maga teremti műfaját is. Mindamellett a romantikus Vörösmarty nemritkán ott és akkor a legromantikusabb, ahol és amikor legkevésbé várnánk: például klasszicista műfajokhoz sorolható verseiben.

• *Élet és Irodalom*, XLIV. évf., 52. szám, 2000. december 22., 40.

MINDENÁRON TÖRTÉNET

[2000]

(Dominique Fernandez: *Becsületbíróság,* Budapest, Európa, 1999)

A *Becsületbíróság* című regény nemcsak erőteljesen irányítja, hanem gondosan kordában is tartja az olvasást. A róla szólni kívánónak is egyértelműen előírja, mivel is kezdje (kezdheti) értelmezését: a témával. Pontosabban a cselekménynek a külvilágból eredő forrásaival. Dominique Fernandez egy nem bizonyítható, de igen valószínűnek látszó justizmord rekonstruálására vállalkozott. A rekonstrukció műveletsora – éppen az adalékok hiányossága folytán – nagyrészt konstrukcióba lép át, ezenkívül polémiának bizonyul. Vitának egy olyan legendával szemben, amely kolerafertőzésnek tulajdonította Csajkovszkij 1893-ban bekövetkezett halálát. Mintegy tíz éve jelentek meg az első híradások – a magyar sajtóban is – azokról a kutatásokról, melyek szerint a zeneszerző halála közismert homoszexualitásának büntetése volt: mivel viszonyba bonyolódott egy előkelő családnak a cári elit alakulatban szolgáló ifjú tagjával, az udvar, a botrány elkerülésére, titkos bíróságot hívott össze, és ez Csajkovszkijt halálra, pontosabban öngyilkosságra ítélte. A szóban forgó magyarázat Alekszandra Orlova föltevése – Fernandez főként az ő verziójára épít.

Adva van tehát egy meglehetősen bizonyos történelmi eseménysor – a határozó és a jelző *igaz*mondóan üti egymást, amelynek hiányait, üres helyeit a fikciónak kell kitöltenie, mivel csak a fikció töltheti ki. A fikcionalitás itt tehát különleges szerepet vállal: a történelmi objektivitás, tudás „megteremtését"; újabb paradoxon. Pontosabban fogalmazva: a dokumentálható, a referenciálisan is megragadható modelleket, modellhelyzeteket elbeszélhetővé – ezáltal történetivé, történelemmé – teszi, egy kérlelhetetlenül előrehaladó cselekmény időbeli logikájának veti alá, illetőleg ennek szintjére emeli föl. E cselekmény nem csupán az események egyszerre váratlan és eleve „elrendelt" fordulatainak köszönheti sodró erejét, hanem hallatlan körültekintéssel és virtuozitással kiteljesített egységének, és *emellett* enciklopédikus szélességének is.

No és persze a regény implicit elbeszélője olyan olvasóra számít, aki különösen érdeklődik a zene, Szentpétervár és Oroszország iránt: a (re)konstrukció ugyanis ezekből a környezeti összefüggésrendszerekből, tematikai készletekből áll össze. Egyáltalán: erősen (erőszakosan?) tematikus epikát olvasunk. Hogy ez így van, arról a művet kísérő nyilatkozatok is tanúskodnak. Maga a szerző is több ízben „mutatta be", „foglalta össze" könyvét a nagyközönség számára (Budapesten is). S csodák csodája, az efféle fabuláris rezümé *ezúttal* nem téveszti el egészen a regény lényegét. Érthető, ha ez a problémaközpontúság, ez a példázat- és esettanulmány-jelleg némi

gyanakvást kelt az olvasóban: vajon sikerült-e nyelvben és nyelv által is megformált epikai műalkotásban idézni meg egy valóságos nagy művész személyes drámáját?

Fernandez – termékeny regényíró és lelkes utazó, útleíró, valamint művelődéstörténész – nem először foglalja narratív keretbe egy kiemelkedő művész sorsát, végzetét. Leghíresebb, Goncourt-díjas könyve, a *Dans la main de l'ange* (1982) Pasolini életútjának motívumaiból építkezett, a helyszín pedig, amely szerzőnk regényvilágában mindenkor oly lényeges, oly jellegadó, ezúttal Bologna volt. A *Becsületbíróság* magától értődően emlékeztet erre a korábbi regényre, de jelentékenyen el is tér elődjétől. Pasolini „személyazonossága" bújtatva volt jelen amott, Csajkovszkij és életének néhány valóságos szereplője közvetlenül, saját nevében jelenik meg emitt. Az elbeszélő (és az olvasó) történelmi tudata is másképpen lát rá az eseményekre. Különös módon merészebbnek tűnik fel az orosz zeneszerző sorsának epizálására tett kísérlet, mint a kortárs olasz filmrendező életének „feldolgozása": az előbbiben ugyanis olyan hőssel, olyan anyaggal van dolgunk, aki és amely időben már távolabb esik ugyan tőlünk, de a régmúlt még nem ütötte rá pecsétjét, hogy ezzel a lebélyegzéssel egyszersmind felszabadítsa a fikcionáló képzelet számára. Képlékeny ez a félklasszikus anyag, sajátos módon mégis kevésbé tűri a beavatkozást, mint az epikai feldolgozással egyidejű vagy a tőle messzi múltba távolodott motívumok. A hagyományba már befogadott, de időben nem túl távoli nagy alkotót egyébként is az elképzelhető legalaposabb dokumentáció övezi: alakját, életrajzát már és még nemigen tarkítják fehér foltok.

Az elbeszélő nem is rajzolja át a zeneköltő történeti portréját. A családi háttér, a jogi középiskola, a külföldi utak, a Klinben lévő kis saját ház, a Nagyezsda von Mecktől kapott támogatás éppúgy hitelesen vonatkoztatható az ismert „tényekre", mint a művekhez, bemutatókhoz, kritikákhoz kapcsolódó közlések sorozata: és természetesen hiteles a már korán megnyilvánuló homoerotikus hajlam, amely – nem csupán a regénynek, hanem – ha szabad így fogalmaznunk – magának Csajkovszkij fikcionalizált személyiségreprezentációjának is főszereplője lesz.

A *Becsületbíróság* nem távolodik el túlságosan az elbeszélő próza hagyományosabb, világra vonatkoztatott és cselekményelvű módozataitól. Fölmerülnek azonban itt is az „elbeszélés nehézségei". Az író kénytelen személyes narrátort választani, hiszen a titok övezte ügyről közvetlen dokumentum nem maradt; csak egy *tanú* bírhatja szóra a némaságot, és adhat alakot a személytelenségbe süppedt személyeknek, a „becsületbíróság" tagjainak.

Így lesz a mű egyszerre krónika és önvallomás. Az események és személyes viszonylatok lejegyzője, aki egyfajta memoárként adja elő az 1893-as év öt hónapjának történéseit, anélkül azonban, hogy a történet és az elbeszélésfolyamat között eltelt idő bármiképpen tematizálódna, tehát a képzelt narrátor vele él és vele érik a meghurcolás eseményeivel. Basile de Sainte-Foy a neve, francia is, meg orosz is – a Basile a „Vaszilij"-nak felel meg a franciában –, hiszen miután dédapját a jakobinus terror

idején kivégezték, a család Oroszországban telepedett meg. Ő maga egy francia kohászati nagyvállalat oroszországi képviselőjeként dolgozik. Elbeszélői kompetenciájának egyik forrása éppen az, hogy orosz földön nevelkedett, szentpétervári iskolába járt, orosz nőt vett feleségül, a másik pedig az, hogy cége megbízásából a fővárosban építendő vashíd tervét kell elfogadtatnia a kormány – tehát az udvar – legfőbb képviselőivel. Így bejáratos lesz olyan katonai és közigazgatásbeli hatalmasságokhoz, akik valamiképpen érintettekké válnak a Csajkovszkij elleni titkos tervek végrehajtásában.

Tanúnak neveztük a narrátort, de szintúgy nevezhetnénk egy művészi, gondolati végrendelet közvetítőjének is. Csajkovszkij nem csupán bizalmába fogadja, olyannyira, hogy legbelső alkotói titkait is föltárja neki, hanem szó szerint „ki is osztja" rá az említett szerepet. (Milyen különös átírásban megszokott „Csajkovszkij" névvel illetnünk az eredeti szövegben Piotr Ilich Tchaïkovski-ként átírt szereplőt! A *meg- és elnevezés* viszontagságai egyébként is fontos szerephez jutnak a szövegben: még vissza kell térnünk hozzájuk.)

Ezeken az adottságokon kívül milyen személyiségvonások jogosítják fel Sainte-Foy urat arra, hogy explicit narrátora legyen a történetnek? Fejlődőképességére már céloztunk: ez abban nyilvánul meg, hogy a jó szándékú, de szigorú erkölcsi elveket valló demokrata (mindennek ellenére mégis a francia forradalom neveltje) fokról fokra a nyílt színen magasztalt, titokban viszont üldözött zeneszerző mellé áll, leszámolva a homoszexualitást egyetemlegesen megbélyegző előítéleteivel. S ezen folyamat közben mind beavatottabb érzékkel, beleérzéssel hallgatja Csajkovszkij zenéjét, mindinkább belebocsátkozik a művek rejtett történéseibe is, azokba a tartalmakba, amelyeket szerinte – és a fiktív szerzői önértelmezések szerint is – csak az alkotó személyes szituáltsága magyarázhat. Így olyan végső jelentésinstanciához, olyan, mondhatni, hermetikus értelemhez férkőzik közel, amely a regényben mint megannyi, opus-számokhoz kapcsolt kis történet illeszkedik a nagyszerkezetbe foglalt történethez. Ha akad *történet*elvű munka az utóbbi évek művészi francia regénytermésében, akkor ez az.

Mindeközben az elbeszélő-szereplő átlagos férfiúként mutatkozik előttünk. Amikor röpke önjellemzését olvassuk: „[…] és ezzel kétség kívül megmutattam, hogy semleges anyagból gyúrtak, minden helyzethez tudok alkalmazkodni, *nincs túlságosan hangsúlyos egyéniségem*, hibám, vagy olyan tulajdonságom, ami megakadályozna abban, hogy ennek a történetnek a tanúja és krónikása legyek" (166.; az én kiemelésem, B. L.) – „sans personnalité trop accentuée" –, vajon nem a Walter Scott-i „átlagos hős"-re, a történelmi regény kezesére kell-e gondolnunk? Csakhogy mivel egy művész, különösen egy zeneszerző kálváriáját kíséri végig ez az elbeszélő, hogyan is ne jutna eszünkbe Serenus Zeitblom, a *Doktor Faustus* narrátora? Az asszociáció azonban menten különbségeket is idéz. Majd később próbáljuk összegezni őket.

A kétrészes regényben ritkán jutnak szóhoz a történetmondás említett dilemmái. Amikor azonban világossá válik, hogy az elbeszélővé avatott szereplő már nem tarthatja fenn az objektív megfigyelés illúzióját, mivel nem juthat egyenlő közel a „becsületbíróság"-nak mind a hét tagjához, illetőleg a fölöttük álló személyekhez, az első személyű narrátor mégiscsak kénytelen pozíciót választani. Az első rész XV. fejezete a szabad nézőpontváltás jogáért száll síkra, a mindentudó *(„omniscient")* elbeszélő kiváltságaiért, aki Asmodée-hoz, Lesage „sánta ördög"-éhez hasonlít. Ő is be akar nézni a háztetők alá. Ennek a módszernek az ellenpontja Csehov kisepikája, melyben mindenkor egyetlen szereplő nézőpontjából nyílik kilátás az eseményekre. Ez után a szembeállítás után meglepődhetünk, amikor a második részben, Csajkovszkijnak íróilag pompásan megkomponált sajtóértekezletén a zeneszerzőtől tudjuk meg, hogy Csehov *Sirály*ából kívánja írni újabb operáját. Nem sokkal később pedig az elbeszélő hosszabb gondolatmenetben tárja fel a muzsikus és az író művészetében rejlő rokon vonásokat.

Úgy rémlik azonban, az énformájú elbeszélő ezzel egyszer s mindenkorra tisztázta állás- (pontosabban: néző-) pontját: a fikcióként megjelölt események követése később már nem akad el a történetmondás akadályain. Még ugyanitt, az említett fejezetben találkozunk az elbeszélhetőség olyan játékos latolgatásával, amelynek sajnos nem lesz folytatása a szövegben. Borisz Atanajev államtanácsos otthona a helyszín, annak is a konyhája – történetesen itt köt ki először a nagyravágyó tisztviselőt a bíróságba idéző levél. Sainte-Foy, a krónikás, azon kapja magát, hogy semmiképpen nem tudja hitelesíteni beszámolóját a konyhaasztalon kallódó levélről. De hiszen, ha az irat nem került volna a szakácsnő munkaasztalára, ugyan honnan származik a rajta éktelenkedő zsírfolt? Fiktív okozat igazolja itt a fiktív okot a reálisként megjelenített narratív beszédben, de még ez az okozat is alárendelődik a ház uráról adandó jellemzésnek: az ő tisztaságmániáját úgy lehet mindjárt egy fontos pillanatban bemutatni, ha felbosszankodik a nevezetes levél beszennyeződésén. Tehát a „valóság" ábrázolása kezeskedik a képzelt eseményért. Csak hát persze tudjuk, hogy a rend megszállottja maga is fikció: a lánc tovább vezet. De mint említettük, csak itt és ekkor.

Igaz, a második rész XVIII. fejezetében, midőn a személyes elbeszélő a feleségével beszélget, még egyszer utal önnön tevékenységére, de immár nem a narratív cselekményépítés koherenciája a fő gondja, hanem egy Csajkovszkijról írható – írott – regény morális létjoga és hatása. Az *Anna Kareniná*ban leírt „törvénytelen" szerelmet és a főhősnő magatartását épp az őszinte szenvedély védi: „Amikor Anna Karenina beleszeret Vronszkijba és megcsalja a férjét, elhagyja a fiát, vétkezik, de amit tesz, azt a szerelem igazolja. Szereti Vronszkijt teljes szívéből, teljes lelkéből. Ez a regény felzaklat minket, mert megmutatja, hogy a tévedés, a bűn összefér az érzelemmel és az őszinteséggel. El tudsz képzelni egy Csajkovszkijról szóló regényt? Elrettennének tőle az olvasók, a könyvtárak mélyére kellene száműzni." (385.)

A regénynek ezek az öntükröző epizódjai ráirányítják a figyelmet a szöveg megformáltságára, mely egyéb mozzanatokban is hírt ad önmagáról. A legnyomatékosabbnak a késleltetés szerepe rémlik. Drámai színezetű, hatásfokozó funkciójú ez az eljárás, s hármas vonatkozásban is áthatja a regény első részét: csak lassan, fokról fokra rajzolódik ki az olvasó előtt maga az *ügy*, a fókuszba állított tényállás; csak nagy sokára hangzik el Csajkovszkij neve; végül maga a zeneszerző is hosszú előkészítés (illetőleg róla való beszéd és beszélgetés) után lép színre. A legutóbb említett sajátosság éppen egy nagy francia dráma, a *Tartuffe* késleltető kompozíciójára emlékeztet.

A retardáció persze csak fokozza a történet cselekménnyé alakításának célelvűségét; ennek szolgálatában áll a szöveg nagyszámú előreutalása is. A fabulán belül maradnak azok a kijelentések, amelyek a Csajkovszkijt sújtó sorsra, többször megidézett személyes „fátum"-ára vonatkoztathatók. Ilyen jövendölések többnyire éppen a zeneszerző szájából hangzanak el (pl. a II. rész 3. fejezetének végén). Mint e megjelölt helyen is, az előérzetekben dramatizált jövendölés rendszerint legalább annyira a művésznek, a „modern" művésznek az egyetemesként felfogott helyzetéből, társadalmi marginalitásából, a nyilvánosság előtti félreértettségéből fakad fel, mint az orosz zeneszerző személyre szabott sorsából, külön megbélyegzettségéből. „Az igazi alkotó inkább cellájában fel-alá járkáló fogolyhoz hasonlít, semmint sétálóhoz, aki megválasztja útját, s ez akkor is úgy van, ha az előbbi mindig ugyanabba a falba ütközik, melyet végül megszeret." (219.) A személyes narrátornak ezek a szavai zavartalanul illeszkednek a második részben elhangzó csajkovszkiji önértelmezéshez, a regénytörténetből mintegy következő „esztétiká"-hoz. A külső ingerektől, hatásoktól való elzárkózás jelentőségteljes metaforája a falnak fordított szék Csajkovszkij vidéki házában: az alkotóerőnek nem forrása, hanem ellensége a *kilátás*. Meggyőző felfogás, csakhogy a *Becsületbíróság* bizonyos, láthatóan kulcsfontosságúnak szánt részleteiben önmaga ellen fordul.

Térjünk vissza az előreutalásokhoz. Ezek nem okvetlenül maradnak belül a cselekmény idején: jó néhányszor előrepillantanak az (objektív történelmi) jövőre. A módszer egyik érdekes, mert valamelyest titokzatosságba (rejtvénybe?) burkolt példája a Sztravinszkij család szerepeltetése. A jeles baritonista négy kisfia, akik rajonganak „Petruska" (!) apóért, a 20. század előhírnökei a műben (miként a sorsdöntő ponton fölléptetett ifjú Gyagilev is): persze közülük is elsősorban Igor. Csajkovszkij azonban ezúttal elvéti a jóslást: Gurijban érzi a legnagyobb tehetséget. Mintegy kiigazítja ezt a botlást az az epizód, amely Andersen meséje, A *fülemüle* köré rendeződik. Igor Csajkovszkijt nógatja, írjon operát a történetből. Ám mint tudjuk (tudhatjuk), húsz év múltán ő maga komponálja meg első dalművét a kínai császár fülemüléjéről. Ekképp a „történet" túlterjed az elbeszélt idő határain. Meghosszabbításaként foghatók fel a tematizált századvéget a megírás idejével, a jelen századvéggel rokonító motívumok is. A nagylelkű mecénás, Nagyezsda von Meck asszony, miután váratlanul megvon minden támogatást a szerzőtől, különféle ok-

kultista képzelgések rabja lesz: a házában játszódó jelenet nyíltan utal (előre) napjainkból ismert, az elbeszélt divatokkal, hóbortokkal könnyen azonosítható jelenségekre. A regényidő és az elbeszélői kompetencia ilyetén kiterjesztése azonban végső soron az epikai világ megalkotottságának képzete ellen dolgozik. A sokszoros kitekintések nem annyira a regényt teszik úrrá környezetén, mint inkább az objektív időnek, a (történelmi) referencializálhatóságnak szolgáltatják ki a regényt. Ha nem használjuk ezeket a (könnyen kínálkozó) „világszerű", aktualizáló kódokat, akkor jelentéseinek jókora hányadától fosztjuk meg az epikai világot.

Fernandez fölényes mesterségbeli tudással ír – stílusáról még ejtünk szót –, és (de?) a nyelv puszta eszköz a kezében. Néhol azonban a nyelv, pontosabban: a szavak izgalmasan megsűrűsödnek, átlátszatlanná válnak. Például a szöveg – talán inkább az implicit elbeszélő, mit a szereplő-narrátor jóvoltából – igyekszik visszaadni (etimológiai) jelentő funkcióját néhány tulajdonnévnek, olykor köznévnek is. Csajkovszkij maga jelzi, hogy neve a „csajka" (sirály) szóból eredhet, s ez a tény egyúttal magyarázza is azt a (fiktív) tervét, hogy Csehovnak azonos című drámájából kívájon operát írni. Pobjedonoszcev, a Szent Szinódus mindenható főügyésze, a zeneszerző legádázabb, mert ideológiai ellenfele a regényben – sokatmondó „fogás", hogy ez a két figura egyszer sem találkozik a történetben – *tulajdon* nevére utalva így beszél: *„Pobjeda*, győzelem, és *„noszcev",* aki hordozza. Niképhorosz, én hordozom a győzelmet. Amit elhatározok, azt véghez is viszem." (545.) Még érdekesebbek a hangszernevek átvilágításai. Az első rész XIV. fejezete, amely a regényre oly jellemzően *szóra* akarja bírni a zenét, ezúttal a „Firenzei emlék" alcímet viselő vonóshatost, nem csupán hegedű és gordonka testalkatát *ruházza föl* jelentéssel, hanem nevükben *nemi* talányra is rámutat; mármint a francia nevükben, „violon" és néma „e"-re végződő, tehát e vonatkozásban „nőiesebb" „violoncelle" szembesítésében (ez a passzus – talán érthetően – ki is maradt a magyar kiadásból). Később a hegedű önállóan is fellép:

> Az összes többi hangszer megnevezését az orosz nyelv az olaszból kölcsönzi: *pianyino, alt* (mélyhegedű), *violoncsel* (cselló), *klarnyet* (klarinét) és így tovább. A szláv csak a hegedűt jelölő szót adta: *szkripka.* Ami a *szkripety* – csikorog, nyikorog – ige származéka. Igen sokatmondó névválasztás. Miért hívják *nyikorgónak* a legköltőibb hangszert, ha nem azok iránti megvetésből [különösen a zsidók iránti megvetésből, amint korábban olvashattuk – B. L.], akik annyira kedvelik? Íme az orosz ember így találja meg a módot arra, hogy befeketítse saját szerencséjét. (211–212.)

Sokatmondó ez a részlet is. Az egész mű nyelvi (és persze világ-) szemléletének kétarcúságára vall rá. Problematizálja ugyan jelentő és jelentett viszonyát, de csak pillanatokra, hogy nyomban leíró, jelölő, utaló funkcióhoz vezesse el (és ilyenre vezesse vissza) a lesüllyedt jelentést. Olyanhoz és olyanra, amely adalék lehet az ábrázoláshoz, ezúttal a regényben oly nyomatékos jelenségegyüttes, az *oroszság* értelmező megjelenítéséhez.

Az említetteken kívül még néhány szó kiválik a leírás nyelvi folyamatából. Ilyen a készülő VI. szimfóniától – és Csajkovszkij egész életérzésétől – elválaszthatatlan *végzet*, amelynek latin jelentésköre *(fatum)* a zeneszerző önreflexiója és az elbeszélő vélekedése szerint is alkalmazhatóbb az életműre, mint a német Schiksal; s ilyen magának a szimfóniának az utólag kapott „patetikus" mellékneve: „[Szemben öcscsével, Csajkovszkij] [n]egatív értelemben használta a »patetikus« szót: »ami szomorúságot okoz, szánalmas«". (532.) (Bár a recenzensnek nem tiszte, hogy utólagos tanácsokat osztogasson az írónak, vesszőparipái azért lehetnek. Ezen a jogon jegyzi meg, hogy az életműnek egy kevésbé ismert darabja, a *Manfréd szimfónia* még az említetteknél is nyomatékosabb hozzájárulás lehetett volna a szóban forgó eszmekörhöz. Maga az eredendő „bűnös titok", itt nyilván a testvérszerelem, már Byron drámájában is végzetes erőként hat, a Manfrédot idéző első csajkovszkiji téma *[lento lugubre]* pedig a fátumnak elsöprő erejű megnyilatkozása, kivált teljes zenekaron fölzengő, az első tételt is lezáró változatában.)

Bizonyos eljárások révén tehát az elbeszélés önmagára reflektál, de láttuk, ezek a mozzanatok egy következő lépésben már a történetet, a történet elmondhatóságát segítik. Az ekkori legnagyobb és világszerte legismertebb orosz zeneszerző személyes drámáját azonban olyan tényezők idézik elő és vezetik a kikerülhetetlen végkifejlet felé, amelyek éppenhogy nagyon is egy kollektivitás életvilágában gyökereznek. Ez a kollektivitás nem más, mint az „oroszság", az orosz történelem, az orosz „lelki" alkat, az orosz állami és társadalmi berendezkedés. A cári hatalom irányításával megépített és az „elmaradott" Moszkvával szembeállítva fővárossá tett Szentpétervár legalább annyira főszereplője ennek a regénynek, mint a magánéletével a birodalomszervezés szokásjogába, ráadásul egyik törvénycikkelyébe ütköző Csajkovszkij – aki egyébként az elbeszélő(k) szemében is a legoroszabb zeneszerzőnek számít. A „bronzlovas", Nagy Péter lovas szobra, amelyen a cár a Néva partján állva vizsga szemmel tekint le alattvalóira, afféle vezérmotívuma a könyvnek. A motívum Puskint is megidézi, aki természetesen még inkább jelen van az *Anyegin* és *A pikk dáma* című operák titkait fürkésző fejezetekben.

Ezekkel az utalásokkal el is érkeztünk a poétikai megformáltság jelzésrendszerével ellentétes pólushoz: a regényben munkáló enciklopédikus igényhez. Amint ott, úgy itt is ellentmondásba ütközünk; hiszen ezt a távlatot éppen a sokak által a szövegszerűség zálogának tekintett intertextuális utalásrendszer nyitja meg. Szövegek lépnek be az események terébe, a főhősnek önmagáról és híveinek vagy ellenfeleinek róla alkotott ítéletei is művekre, főként irodalmi művekre hivatkoznak. Elsősorban oroszokra: Karamzinra, Tolsztojra (kivált az *Anna Kareninár*a), Dosztojevszkijre, Leszkovra, Apuhtyinra, Csehovra – de francia irodalmi művekkel is bőven példálóznak vagy vitatkoznak a szereplők, Dumas *Monte Cristó*ja, vagy Balzac *Kurtizánok*ja, Hugo egész társadalomképe így válik érvvé beszélgetések feszült pillanataiban. Az intertextusok azonban a körképszerű ábrázolás eszközei,

semmiképpen sem bontják meg a narráció egységes tónusát. Miképpen a mű – a könyv – elején és végén elhelyezett anyagok, Gérard Genette fogalmával élve: paratextusok sem. Szentpétervár térképe a szereplők *lelőhelyét* (lakcímét) is mutatja, a névmutató pedig a „könyvben szereplő történeti vagy fiktív szereplők" [sic!] (549.) adataival szolgál. Ez a mutató mintha csak „történetiség" és „fikció" már többször emlegetett egybegyúrásának foglalata lenne.

Érdemes visszatérni a már említett enciklopédikussághoz. Noha a regénynek ez a jellemvonása bizonyosan nem a fikció önmagát alkotó esztétikai világát gyarapítja, hanem a cselekménynek a „külső" világra vonatkoztathatóságához járul hozzá, azért semmiképp sem lesz puszta háttér belőle; sőt úgy épül egybe a történettel, hogy ilyenformán új, eredeti és esztétikailag is telített kapcsolódások jönnek létre.

A becsületbíróságnak a végítéletet metaforizáló összehívása (*hét lovas* küldönc stb.) nyomán, az elbeszélőnek a birodalom fő-fő tisztségviselőivel folytatott beszélgetéseiben Csajkovszkij személyes meghurcoltatása történelmi, politikai, ideológiai dimenzióra tesz szert. Különböző erők, érdekek, egyéni és kollektív eszmék és rögeszmék készítik elő vagy igyekeznek meggátolni végzetét, amelyet az elbeszélés mindinkább mártíromságként, illetve a vértanúság vállalásaként jelenetez és metaforizál. A becsületbíróságban a politikai, katonai, közigazgatási és egyházi intézményrendszer jellegzetes típusai gyűlnek össze: csakhogy e „típusok" szerencsére izgalmasan egyénített alakok is. Mindannyiuk viselkedésére rányomja bélyegét a központosított állam mindenhatósága, melynek – ilyen vagy olyan módon – mindenki csak alárendeltje lehet, még a baloldali anarchista építészeti felügyelő is, aki magas állásával álcázza – az ügy érdekében – forradalmi nézeteit. Az állam-(rendszer) alapelve pedig a merev hierarchizáltság: ez a rangféltés, illetőleg rangszerzés szenvedélyének rabjává teszi az egyént. Mégis akadnak szakadások a hálón. Nem az egykori iskolatársakból toborzott bíróság két homoerotikus hajlamú tagja: ők annyira leplezik beállítottságukat, hogy csak annál könyörtelenebbül esküsznek Csajkovszkij vesztére. (Az elbeszélői – vagy inkább írói – értékrend sajátosságaként a regény legsötétebb árnyéka, a kétnevű Zsdakov-Barjanszkij rendőrtábornok, aki végül is felügyel Csajkovszkij önmérgezésére, szintén titkos homoszexuális.) A „függetlenek" körébe három előtérben álló figura tartozik: az elbeszélő Sainte-Foy – megrögzött előítélet rendszere fokozatosan oldódik –, Szuzdalszkij, az elesettekért, a megalázott asszonyokért küzdő járványügyi orvos és Anatol Kremszkij, a színházigazgató, cinikus és kéjenc világfi. De azért még e szereplők világának egymásra vonatkoztatásában, fölmentő szavazatuk előre mérlegelő értelmezésében is érezteti az elbeszélő, hogy valójában félreinterpretálják a középpontba állított emberi szituációt; saját humanisztikus, liberális céljaikhoz vagy pragmatikus ideológiájukhoz igazítják a számukra is megközelíthetetlent. Az orvos csak a „megalázott asszonyok védelmében", „az állítólag férfias férfi" ellen harcol Csajkovszkij fölmentésére szavazva, Sainte-Foy felvilágosult orosz felesége pedig csakis a „tár-

sadalmi előítéletek" számlájára írja az egyneműek közti vonzalom minden megnyilvánulását (II. rész, 18. fejezet).

Hogy a regény nem marad fogva a mindvégig fenyegető lélektani és mentalitástörténeti korlátozottságban, az éppen a fő konfliktus köré épített motivációs rendszernek köszönhető. E rendszer narratív kidolgozása (elosztása elbeszélői kommentárok és nagylélegzetű szereplői beszélgetések között) a mű alighanem legjelentőségteljesebb értéke. Itt és csak itt lép túl középponti problematikáján: olyan irányba mozdítja az értelmezést, amely már nem vezethető le közvetlenül a sokszorosan jelölt tematikából. A regényvilág egyik fontos vonatkozási tere, az „orosz enciklopédia" is ebben az irányban igazolódik. A mártír-művész elrendelt halála a több szereplő által is emlegetett „alapító gyilkosságok" sorába illeszkedik: ezeknek emblematikus példája Alekszej herceg kivégzése, melyet apja, Nagy Péter cár személyesen rendelt el – a birodalom fejlődése érdekében. Oroszországnak nagy és hírneves áldozatokra van szüksége történetének fordulópontjain – ilyen a 19. század vége is –, hogy legfőbb eseménye, az egység újraerősödhessen. A főszereplő végzete így egyszerre ölt rituális és történelmi színezetet; s mondanunk sem kell, ennek az ideológiai embertelenségnek ismét csak előreutaló, a 20. századot is megidéző szerepe van a regényben. A történet folytatódik.

E sötét titkokat csak a zene más jellegű titkai ellensúlyozhatják. Az elbeszélő nemcsak hőse személyiségéhez, hanem művészi alkatához és művei esztétikumához is apránként jut közel. Ami az előbbit illeti, a regény egyik legfontosabb, az avatatlan zenehallgató számára nyilván legmeglepőbb közölnivalója, hogy Csajkovszkij egyáltalán nem az a „spontán", „érzelmes", „közvetlen" szerző, akinek legtöbben vélik, hanem nagyon is tudatos művész: az alkotás célja az ő szemében nem a direkt önkifejezés, hanem az indirekt, az élményt a formaszerkezetnek alárendelő és többféleképp érzékelhető (értelmezhető) zenei folyamatok létrehozása. „[J]obban ki tudjuk fejezni azt, amit nincs módunkban érezni" (530.) – félig az elbeszélő, félig a szerző nyilatkozik így a *VI. szimfónia* káprázatos harmadik tételéről, s ez az axióma vita egyúttal öccsével, Mogyeszt Csajkovszkijjal. Cáfolata annak az illúziónak, mely szerint a „dionüszoszi ujjongás"-hoz Nápolyban kell élni, csupáncsak azért, mert ennek az életérzésnek az itáliai város ad otthont. A zeneszerző épp az ellenkezőjét vallja, s úgy is fogalmazhatnánk: nagyrészt művészi hitvallásának áldozza föl magát.

Még ugyanennek a szimfóniának oly sorsdöntő bemutatójához – e bemutató „cselekményesítéséhez" – kapcsolódnak a következő szavak, már a negyedik tételről: „De ha Pjotr Iljics megérdemli is a szemrehányást, amiért »meggyónt« [az adagio lamentosóban], ellentétben azon eszményével, hogy művei mögé kell rejtőznie […] mindezt ellensúlyozza a zenei forma teljes megújítása." (Uo.) Rejtőzés, titkok: ezek a csajkovszkiji formateremtés legfőbb ösztönzői – a regénybeli fikcióban.

Így válnak a zeneművek-értelmezések a narráció szerves részeivé, maguk is történetté. A francia-orosz mérnök bizonyos darabok hallatán titkot sejt (meg), s e titok

megfejtésének szenteli észrevételeit. Például az említett vonóshatos lassú tételére figyelve hegedű és gordonka párbeszédéből egy – takargatni való és a hangszerek összjátékában szerepcserével rejtjelezett – szerelmi együttlét „firenzei emlék"-ét hallja ki. A szavakban megtörténő újradramatizálás briliáns, de nem hagy kétséget afelől, hogy a zenei folyamat titkának megfejtése szükségképpen az életvilágba vezet vissza. Nem is lehet másképp, ha az elbeszélői tudat, mely hamarosan kiegészül a komponista önreflexiójával, „titok"-ként fogadja a zenét, nem pedig öntörvényű, önmagát közlő, „tartalmatlan" művészi valóságként.

Igaz, a *Doktor Faustus* szerzője (és elbeszélője) is jelentéssel látta el, sőt történelmi utalásrendszerbe állította be Adrian Leverkühn műveit. Ám ott tágabb tér nyílt az olvasásban kialakuló jelentésképzés számára – már csak azért is, mivel fiktív szerzőnek a fikció által „létrehozott" alkotásaira utalt a nyelv. Az olvasónak mintegy át kellett lépnie a valótlanságba, ideig-óráig lemondva ismereteiről, s átmenetileg nem találva helyét az úgynevezett való világban. Csajkovszkij műveit viszont ismerjük: kénytelenek vagyunk úgy olvasni az érdekfeszítő „elemzéseket", mint valamilyen valóságra irányuló közléseket, amelyek egybevethetők tapasztalatainkkal, s vagy „találónak", vagy „tévesnek" érezzük őket. Tagadhatatlan, hogy így is érvényesülhetne a fikcionalizálás ereje, épp az *át*értelmezések révén; csakhogy ezek túlságosan is egyfelé, egy irányba néznek. A regénybeli Csajkovszkij az ablaknak háttal ül íróasztalához, hogy *ne* nyíljon kilátás előtte. A regényíró szava mégis minduntalan látványt idéz eléje, mégpedig tulajdon sorsára nyíló, meglehetősen leszűkített perspektívával szembesíti. Jellemző erre a választásra, hogy a vonóshatos oly figyelmes gonddal taglalt „szerelmi kettősére" következő, harmincütemnyi „moderato" szakaszról egyetlen szava sincs, noha ez a részlet *zeneileg* – a szabályos ritmus, harmónia és dallammenet rendkívül merész feloldásával – alighanem jelentékenyebb, mint előzménye.

Még több fogódzót kínálhatnak az operák. *A pikk dáma* és a *Jolanta* szerfölött találékony és újra csak az egyéni hajlamok kendőzését (allegorizálását) tételező „megfejtésénél" is meglepőbb az *Anyegin* párbajjelenetének interpretációja – magának Csajkovszkijnak szájába adva. Anyegin és Lenszkij egymásba szerelmes, de nem vallhatnak színt, s rövid együtt éneklésük után négyszeres „nyet"-et („nem"-et) kiáltanak, „ami egyszerre a vágy csúcspontja […] és a vágy elfojtása" (518.), majd egymásra lőnek. A jelentés centrumában ismét vágy és fenyegetettség, „Erósz és Thanatosz" kölcsönös függése dereng föl, amely a kifejezés kerülő útjaira kényszerítve a művészt, egyúttal *ki is kényszeríti* művészetét. – Csakhogy megint, óhatatlanul szembesítenünk kell saját tapasztalatainkat a történethez igazított magyarázattal. A jelenetet voltaképpen Lenszkij foglalja keretbe, a végén fölzendülő sirató is inkább őérte szól, mint a kölcsönös és elfojtott férfiszerelemért. Az ő áriájának vezető témájával indul a jelenet, és annak, ha úgy tetszik, férfiasabb, mindenesetre komorabb színezésű változatával ér véget. Maga ez az ária szintén nem támogatja a „szerzői" interpretációt. S ha ezt elfogadjuk, miképp

hallgassuk Tatjána levéláriáját, amely szinte önálló dráma az operában, s miképp Gremin harmadik felvonásbeli áriáját, a leggyengédebb, mégis legférfiasabb (basszushangon és mély rezignációval megszólaló) vallomást, amely a szeretett nőt (feleségét) úgyszólván nőiségében nevezi néven?

Ám az ilyesféle viszonyító, méregető okvetetlenkedés sem dönt el semmit. Tanácsosabb újra csak arra a – regénypoétikán belül maradó és azt belülről kikezdő – logikai zavarra utalnunk, hogy a szerzőelbeszélő, „reálisan" is létező művekről adva fiktív és fikcióba helyezett értelmezést, egyfelől a zenei alkotás autonómiáját sugallja, másfelől viszont újra meg újra hozzáköti azt a személyes „fátum"-hoz, vagyis az eseményeknek, a történetnek szolgáltatja ki. A fikció által jogaikba iktatott értelmezések, mondhatnánk, nem kérnek a fikcionalitás szabadságából, inkább visszafordulnak a meglévőhöz, a regény „témájaként" is adott realitáshoz, a puszta jelöléshez. – S jóllehet Csajkovszkij, Dominique Fernandez alkotása, egyaránt elutasítja a Barenkov ajánlotta politikai menedéket (hogy tudniillik a titkos forradalmár a zeneszerző fölmentésére szavaz, ha ez szószólója lesz társadalmi ügyeknek) és az öccse kínálta hedonista kiutat (hogy költözzék Nápolyba, és kövesse hajlamait), mégiscsak egy „ügy"-höz kapcsolja művészetét, olyanhoz, amely előírja ugyan a rejtjelezés, az áttételesség, az elváltoztatás esztétikai műveleteit, de mindjárt uralma alá is hajtja őket. Ha a *regény* nem is, a zene így mindennek ellenére külső feltételeknek vettetik alá, Csajkovszkij pedig foglya marad a mindenható történetnek.

A *Becsületbíróság* fikcionalizáló „világalkotásának" igazi teljesítménye épp ezért talán nem is annyira a zeneművek fölfejtésében, hanem inkább Erósz átértelmezésében mutatkozik meg. Az erotikának az a megjelenésmódja, mely itt mindent (meg)magyaráz, voltaképp névtelen, azaz nevekhez igazodik, és nevek között csapong: a külvilág elnevezi „olasz bűn"-nek, „természetellenesség"-nek *(antiphysique),* „uranizmus"-nak, ő maga inkább a mitológiából ismert Ganümédész és a vergiliusi Corydon személyes alakját ölti fel. (Mindezekről a nevekről valóságos kis esszék szólnak, s a Biblia két részlete is feltűnik a művelődéstörténeti horizonton: a nevezetes Lev 20,3; illetőleg a vele – védekezésül – szembeállított 2Sám 1,26.) Önmagára nincs szabatos neve a regényben. De az ő Erósza azért *pán*erotizmussal járja át a regényvilágot: azaz e lapokon ő lesz természetté, a természet urává, ő lesz Pán. Aligha véletlen, hogy az egész elbeszélésfolyamat egyetlen férfi és nő közötti érintkezést jelenít meg, az is „more canum" megy végbe (421.). Végső soron azonban meglehet, hogy ezt a természetté és természetessé nyilvánítást a műnek egy olyan rétege valósítja meg, amely egyszerre felületibb és mélyebb a többinél: maga a nyelv. A nyelv használata középre állítja a félreszorítottat, magaslatra a lealacsonyítottat. Onnan széles kilátás nyílik, felvonul és felvonultatható a nyelv egész ármádiája. Pontos és lényegre törő Fernandez stílusa, de közben magabiztosan és megcsodálhatóan gazdag, mindenütt otthonos, mindenhez hozzáfér, mindenben találó, s csakugyan: *találkozik* is minden rendű és rangú, eleven és fogalmi tárgyával, találkozik vele, és örül neki. Ma ritka az

ilyenfajta öröm. Ezeknek a találkozásoknak és az egész pompásan szervezett tűzijátéknak a színtere azonban végérvényesen a francia nyelv. Ízig-vérig francia ez a világutazó és sokfelé otthonos író. Persze francia sem csak egyféleképp lehet az író, hanem még legalább ötvenféleképp, emlékeztessünk rá körültekintően.

És most tegyünk eleget egy kínos kötelességnek.

Ha Bródy Sándor: *A szeretov* című drámáját írva Karinthy kénytelen volt előrebocsátani: „A darab értékéből az előadás sokat levon", mi úgy parafrazeálhatnánk e ragyogó mondatot, hogy „a regény értékéből a magyar kiadás sokat levon". Bizony, ha bármiféle jubileumi kiállítást rendez majd az Európa Könyvkiadó, ezt a kiadványát ki ne tegye… üveg alá. Ne ártson vele régi jó hírének.

Az Európa? A nagy hagyományú Európa, kitűnő írók és szakavatott könyvkészítők otthona és műhelye? Dörzsöljük szemünket, nem bírjuk magunk elé képzelni a borsos ár és a könyvtáblák környezte teljesítmény közötti átszámítási táblázatot. Ez a szöveg, Ferch Magda értékes fordítása, nincs megszerkesztve. De kezdjük az elején. Lektorálva, illetve korrigálva sincs. Vagy nem lehet. Egy Európa-kiadvány nem hemzseghet így a mindenféle hibáktól, olvastán az emberben nem ébredhet olyan érzés, mintha egy talpmasszázst vagy duguláselhárítást népszerűsítő szórólapot betűzgetne. Otromba helyesírási és sajtóhibákat szemlére bocsátó mintavételünk hely- és olvasókímélés okán csak az 53. és a 95. oldal közötti állapotokat veszi számba: „mennyegzőre", „ép itt az egyik", „mennyezett", „senki nem halott róla", „az északi sarkra", „többszáz", „két és félarsin", arsin: orosz hosszúságegység, „olyannyira különböző szokásosok", „múlandóság", „mentegetődzek". A recenzens mégis ezt választotta kedvencének: „guzsaját" (390). Egyébként sejthettük volna, mi vár ránk: már a könyv élén álló legelső mottó harmadik szava is sajtóhibás. Nem is beszélve az ugyancsak bőven tenyésző, hihetetlen elválasztási hibákról, amilyeneket egy magára adó hirdető is kigyomlálna, ha már a fentebb említett műfajú reklámszöveg terjesztésére adja a fejét.

Azután – közben – jönnek tárgyibb hibák, tévedések. Ki az a „Vidor" (104.)? Ilyen nevű francia zeneszerző nincs; nyilván a „Widor"-t magyarosították. Valamivel enyhébb elbírálást érdemel Rahmanyinov „cisz-moll prelúdium"-ának emlegetése (207.): ezt a műfajt (vagy műfajváltozatot) „magyarul" prelűdnek mondjuk, ráadásul tán épp az idézett darab a típus legnépszerűbb példánya. Egyéb, a regénybe ágyazott idegen szavak és nevek is megsínylik a szöveggondozás teljes hiányát. Csajkovszkij egy helyütt így nyilatkozik: „Krisztus nekem Mozartra hasonlít, míg Szabbat Beethovenre." (349) Hogyan? Mi köze lehet a zeneszerző géniuszhoz a teremtő és mindenható Isten elrendelte pihenőnapnak? Az eredeti majd segít (írjuk ide még egyszer: Grasset kiadó): „Le Christ ressemble pour moi à Mozart, alors que le Dieu de Sabaoth me fait penser à Beethoven." Így már más. Sabaoth Istene vagyis a Seregek Ura emlékezteti Beethovenre a beszélőt. Szerencsére egy ezzel szinonim kijelentés már érvényes a magyar szövegben is: „Mozart a zene Krisztusa, Beethoven a zene Istene."

Futólag azért jegyezzük meg: ez az osztályozás mintha erősen leszűkített Beethoven-képen alapulna. – Apróbb figyelmetlenségből ered, és a szerkesztő javító beavatkozására várt volna a „szolgáló" szó használata. (367.) Atanajev inasát jelöli így a szöveg, többször is, noha szolgáló (főnévként) magyarul csak nő lehet. Különösen fura a jámbor Fegya ilyetén emlegetése a következő mondatban: „– Kifelé – ordította a fiúnak, mintha Nasztaszja olyan asszony volna, aki hagyja, hogy egy szolgáló elcsavarja a fejét." No igen, akár így is érthetnénk; csak hát a könyv főtémájává tett viszonylat női ága kívül marad a regény horizontján…

Valami nincs rendjén az orosz nevek körül sem. Oboljov keresztneve a névmutatóban (558.) sem lehet „Alekszandra" (helyesen persze „a" nélkül). Elsősorban a franciára „lefordított" nevek támasztanak zavart. A francia Georges a magyar kötetben hol Georgij, hol Grigorij, egy és ugyanazon személyre alkalmazva. Alexis pedig Alekszisz: lépten-nyomon találkozunk e névvel, hiszen kedvelik az oroszok; igaz, ők Alekszej formában. Kiváltképp furcsa történelmi személyekhez kapcsolva: Alekszisz nagyherceg, Alekszisz Nyikolajevics Apuhtyin, a költő. – És így tovább, sokáig. Jegyzékem hosszú, kérésre megtekinthető. Azért mégis örüljünk, hogy megjelent Fernandez regénye. Bár a kiadó ezúttal bőven kellemetlenkedett szerzőnek, fordítónak és olvasónak egyaránt, reméljük, ez a kötet kivétel marad, s Fernandez további műveit majd a három említett közreműködőhöz és önmagához is méltóbb műhelymunka eredményeként bocsátja közre.

• *Nagyvilág,* 45. évf., 2000/1–2, 158–168.

AZ ESÉLYEK EGYENRANGÚSÁGA

Somlyó György nyolcvanadik születésnapjára
[2000]

Ami engem illet, először *A mesék második könyvé*ben találkoztam a *saját* verseivel. Már nincs meg az a kötet, *Kőkörök* van helyette, az későbbi, gyűjteményes, a művek elhelyezése új folyamatosságokat hoz létre: *átkomponált* életmű (zenei értelemben). Az a *Mesék…* volt az első olvasmányom tőle, meg is bűvölt a sokféle merészség, amit a verssel művelt, kezdve azon, hogy nem is vers, hanem próza. Az (akkor még) sokkhatásokra és bizarréria felmozduló későkamasz kori líraolvasás is megtalálta benne a neki valót, témában, stílusban egyaránt. És mindezen pompás kavarodás előtt a szerző fényképe, lám, egy rendezett, elegáns férfit mutat, rajta semmi dúltság, intézi a líra ügyeit, fordít meg Ariónt szerkeszt, ha belép valahova, az megjelenésnek

számít: *jó megjelenésű*. Imponált nekem ez az ellentét, úgy vélem, imponál ma is, amikor már nem témákra vadászok egy versben, s azt sem tudom, hol kezdődik, ha van neki, a stílusa.

A költő fordításaiba már korábban belekóstoltam. Egy korábbi, félkerek születésnapján (mi ez? most már rendszert csinálunk belőle?) megkockáztattam azon véleményemet, hogy a kiválóan teljesítő, nyugatos és *Nyugat* utáni magyar műfordításirodalomban (a teljesítmény újabb keletű megkérdőjelezése folyamatban) Somlyó avatta leginkább életműve részévé a költői adaptációt: már tudniillik nem az egyes versfordításokat – ezek a nyelvi, ritmikai, jelentésbeli hűség lehető legmagasabb fokán valósítják meg magyarul az eredetit –, hanem magát *a* fordítást mint műveletek sorát és eredményét. Ő fogalmazta meg leggyakrabban és legmeggyőzőbben – versben, tanulmányban egyaránt, ez nála (majdnem) egyre megy – a kissé kijózanító felismerést (óvatosabban: gyanút), hogy az „alkotás" voltaképpen maga is fordítás, nyelvről nyelvre írunk – így is, úgy is. (Somlyó pontosabban mondja, de alkalmi kereteimhez képest túl sok helyen, s különben is elhatároztam, hogy ezúttal tartózkodom az idézetektől.) Erről eszembe jut, bár eredetileg a végére szántam, csattanónak, hogy Somlyó felfogása *és* gyakorlata e tekintetben (s van-e más tekintet?) meglepően közel került a posztmodernhez, a dekonstruktív konstrukciókhoz. (Nem mintha… Persze hogy önmagában nem dicsőség.) Tehát Somlyó, a modernség, a „modernnek kell lenni mindenestül" rimbaud-i elvének apostola, valahogy túlnyújtózik az általában neki körülkerített telek- (és idő-) határokon. Viszont lehet, hogy évek múlva, határok átrendezésekor, visszahúzódik a maga felségterületére, netán az időben hátrafelé is (tovább) terjeszkedik.

Az „apostol" meg „felség" szavak különben mulatságosan hangzanak egy neki szánt méltatásban. Magyar költészetünk tovább- és újraírói, valamint közvetítői közül igen kevesen óvakodtak (maradhat így, múlt időben?) annyira a prófétaságtól, a felséges-fenséges (ige)hirdetéstől, mint ő. Pedig sajátosképpen hívő ember. Hisz a költészet univerzalitásában, abban, hogy ha megfelelő szögből nézzük, minden költészet. Ettől nem lesz igazabb vagy magasztosabb, csak éppen átpoetizálódik – a világ. Most persze egy véleménynyilvánítás felé terelgetem a szavakat: ez a felfogás szerintem legalább annyira Novalis, Friedrich Schlegel vagy Coleridge gondolataira, sejtelmeire mutat vissza, mint gyakran idézett francia modernjeire. Mutat vissza? Inkább úgy látom: mutat ide-oda a körülbelül 1798 óta eltelt időben. Hiszen nem szakadt el egészen a romantikától Rimbaud sem, mint ahogy a posztmodernitás sem.

Még egyről-másról. Van egy olyan gondolati *és* retorikai alakzat (mégsem a „figura" értelmében), amelyről csalhatatlanul ráismerhetünk Somlyóra legkülönbözőbb formájú verseiben (van-e olyan „forma", amit nem próbált ki?), esszéiben, sőt regényeiben. Arra a következetes ellenpontozásra gondolok, amely minden kijelentés, vélemény, értékelés, érzelmi megnyilatkozás mellé nyomban odaállítja önnön ellentétét, de erről is hamar kideríti, hogy csak egyike a lehetőségek tovább képző-

dő sorának; a kifulladásig követett gondolati és indulati ív végpontjáról pedig azt, hogy egyenlő a kiindulóponttal. Az „ellentét odaállítása" tehát túlzottan statikus képzeteket kelt: Somlyó minden rendű szövege épp a mellé- vagy szembeállítás nyomán meglóduló, olykor szinte megállíthatatlannak tetsző nyelvi, logikai ide-oda és előre-hátra mozgásokkal, azaz: továbbkövetkeztetésekkel, önhelyesbítésekkel, az esélyek jóvátehetetlen egyenrangúságának *progresszív* mérlegelésével nyűgözi le az olvasót. Örökké túljár nemcsak a mi eszünkön, hanem a magáén is.

Ha már az észnél tartunk: ennek az egésznek csak annyi köze van az „intellektualitás"-hoz, hogy e szakadatlan nyomkövetésben részt vesz az intellektus is. Különben szíveskedjünk fölfigyelni arra, hogy Somlyó György mennyire élményi költő. Is, természetesen. Lírája éppúgy telítve van az élet elementáris tapasztalataival, állattal, növénnyel, erotizmussal, halállal, mint a legvérmesebb hírben állóké. Az utolsóként említettre, a végső határhelyzetre irányítja imént jelzett, dialektikus figyelmét a – számomra – legmegragadóbb műveiben. Csak két példát említek: *Mese a véletlenről (21-szer újrakezdve)* és *Árnyjáték* (regény, újraolvasva is felkavaró s – valljuk be szemlesütve – letehetetlen olvasmány, egyszersmind előre mutató kísérletezés *a* regénnyel).

Ha Somlyó Györgyről beszélünk, még törekedni sem érdemes a teljességre. Sokféle tartozásom közül kettőnek a törlesztését vállalom – jó előre. Az egyik hosszú történet, Somlyó és Paul Valéry „kapcsolata", titokzatos együtt munkálkodása, amely több mint fél százados, s a *Füzetek* részleges (hajaj, mennyire részleges!) fordításában és értő bemutatásában tetőzött. A másik a *Rámpa* című regény, világháború, élethalál kérdések, életrajziság. Megférnek egy nem oly kicsiny tanyán.

Úgy látszik, kezdek rendszerességet tanulni. Ezek után számítson rám a szerkesztő úr, az ünnepelt pedig tekintse vállalásomat a következő félkerek számú születésnapra szóló ígéretnek. Valamelyest hadd kötelezze őt is.

• *Élet és Irodalom*, XLIV. évf., 47. szám, 2000. november 24., 23.

SHAKESPEARE MINT DRÁMAKÖLTŐ

[2001]

Érdekes megfigyeléseket tartalmaz Körner Gábornak Nádasdy Ádám Shakespeare-gyűjteményéről írt recenziója (*Élet és Irodalom*, 2001. szeptember 7., 25.). Elsősorban nem az úgynevezett Shakespeare-kultusz fonákságait kipellengérező kommentárjaira gondolok: az olyasfajta szentenciák, hogy „Shakespeare-rel kapcsolatos gondolataink jelentős részben függetlenek magától Shakespeare-től, s hogy ez a »maga

Shakespeare« mit is takar, azt sajnos már nem áll módunkban megtudni" – valószínűleg minden klasszikus szerzőről és műről elmondhatók, még akkor is, ha több adat és dokumentum áll rendelkezésünkre róluk, mint a legnagyobb angol drámaíróról. Eredetibbnek érzem azt a véleményét, amely bújtatva Jan Kott híres könyvcímét idézi, de egy egész korirányzatot jellemez (talán már a Kott *utáni* korét): „Annyira kortársunknak érezzük Shakespeare-t, hogy észre sem vesszük: egy négy évszázaddal ezelőtti kommunikációs kultúrát próbálunk egy más tempójú, »más fülű«, másfajta hatásokra érzékeny kor nyelvére fordítani. Erre Shakespeare-en kívül nemigen akad példa – mármint arra, hogy ilyen régi szerzővel szemben ennyire mai igényeket támasztanánk." A másodikként idézett – és nyilvánvalóan elmarasztalást tartalmazó – gondolatsor kétségkívül megtámogatja a hozzászólásomba foglalt első idézetet, viszont némiképp ellentmondani látszik a recenzió bírálati alaphangsúlyainak: annak az értékelésnek, mely szerint „[m]ég soha nem születtek ilyen optimális […] magyar Shakespeare-fordítások"; s ez a – talán egy kissé árnyalatlan – elismerés olyan fordítónak szól, aki a „mai magyar nézőnek a ma nyelvén fordít".

A föntebbi kategorikus méltatást csak kihagyásokkal idéztem – előfordult benne a „jól mondhatóság" és a „természetesség" is mint értékkritérium. Azt hiszem, a mai magyar Shakespeare-(újra)fordítások „elméleti" megindoklásában olykor egymásba csúszik két rokon természetű, de nem egészen azonos szempont, réteg, jelenség, követelmény: az egyik a színpadi mondhatóság, a másik a régiessé vált nyelv és nyelvhasználat megújítása, felfrissítése, maivá alakítása.

Ha – némileg mesterségesen – megkíséreljük elkülöníteni az első szempontot, ráébredhetünk a jelenlegi magyar (színházi) Shakespeare-kultusz – már nem emlékszem, kitől olvastam –: „Shakespeare-ipar" erős konjunkturális jellegére, magyarán: divatszerűségére. A jól mondható, színházcentrikus Shakespeare-fordítás eszményét az elmúlt fél században Mészöly Dezső hangoztatta és váltotta valóra a legkövetkezetesebben. Ez irányú nézeteinek magvas összefoglalása a *Tűnődés* A vihar*ról* című tanulmánya, amely szigorúan bírálja Babits 1916-ban készült fordítását, és egyúttal le kíván számolni elődjének egész Shakespeare-képével, amely a *Hamlet* költőjében éppen a költőt és a költőiséget hangsúlyozza a színpadi szerző rovására. Mészöly Dezső újrafordította *A vihar*t. Ezúttal nincs terem arra, hogy mérlegeljem kettejük teljesítményét: megtette ezt – nyilván nem véglegesen és nem mindent eldöntő érvénnyel – Vargha Ágnes a *Shakespeare-drámák magyarul* című könyvében (Budapest, Akadémiai, 1991).

A kilencvenes évek Shakespeare-fordításainak már van szakirodalma, kivált Nádasdy és Eörsi István munkáit elemezték többen. Azonban mintha valamiképpen azok a szempontok, igények és meggondolások sikkadtak volna el, amelyeket Ruttkay Kálmán fogalmazott meg Nádasdy *Szentivánéji álom*-fordításával kapcsolatban (a *Holmi*ban). A mai visszhangokból hiányolom az ő aggodalmait. Ezek voltaképp, igaz, megint csak Shakespeare „költőiségét" tételezik.

Minthogy a drámaírás nagy klasszikusai közül csak a shakespeare-i életmű van igazán jelen a mai magyar színpadokon, a mondhatóság-érthetőség vs. költőiség, irodalmiság fordítástechnikai szembeállítása csak az Erzsébet-kori angol drámai nyelv, dikció, szókészlet, jelentéstan és főként szintakszis mai magyar megfeleltethetőségével összefüggésben éleződött ki. A francia klasszicista tragédia például úgyszólván nem létezőnek tekinthető színpadjainkon, így a Corneille- vagy Racine-fordítások eleve csak olvasmányként fejtik ki hatásukat – ha egyáltalán olvassák őket.

De mintha Shakespeare költőisége vagy költősége sem dőlt volna el egyszer s mindenkorra. Mert nem is dönthető el. A ma felkapott nézetek mintha nem reflektálnának kellőképpen önnön divatszerűségükre – szelídebben: időhöz, időponthoz kötöttségükre. Talán túlságosan is rutincselekvéssé vált különben már maga az újrafordítás is, éspedig nem csupán Shakespeare darabjaié. Emlékszem, húsz-harminc éve még valóban eseményszámba ment, és kíváncsiságot ébresztett Shakespeare, Schiller, Ibsen vagy Csehov valamely darabjának új magyar változata. Ma már – enyhe túlzással – ahány bemutató, annyi új fordítás. Talán nem tévedek nagyot, ha kételkedem abban, hogy mindannyiszor igazi találkozás történik, új dialógus képződik az eredeti nyelv és a fordító nyelve között. Az új fordítások jó része valószínűleg romlékonyabbnak bizonyul majd, mint a könyvkiadás által is „kanonizált" elődeik. Nem egy közülük meg sem jelenik nyomtatásban.

S ha így volna is – baj ez? A kortendenciákhoz mérve bizonnyal nem az. Meglehet viszont, hogy az irodalmi szöveg – amelynek szempontjai remélhetőleg nem különíthetők el egészen a színpadi művészet értékeitől, érdekeitől sem – mégis egysíkúbb és szegényesebb lesz. Még az is előfordulhat, hogy a rendezők, fordítók egy része hajlik a nézők drámai *és* textuális felfogó képességének alábecsülésére.

A shakespeare-i nyelvhasználat egynémely angol nyelvű értője, kommentátora – valóban csak egy-két tanulmányhoz férhettem hozzá a légiónyi értelmezésből – mintha nyomatékosan a nyelvezet sokszoros rétegezettségére, bonyolítottságára, szövevényességére hívná föl a figyelmet – ráadásul többnyire majdhogynem egy kalap alá véve a szonetteket vagy az elbeszélő költeményeket *és* a színpadi műveket. Köztudomású, hogy milyen bőségesen tenyésznek a minden rendű és rangú szójátékok ebben a nyelvi anyagban – a sikamlós célzásoktól a legkifinomultabb mitológiai utalásokig. Ugyancsak többen leírták, hogy ez a karaktervonás minden jel szerint csak kontúrosabbá vált az idő múlásával, tehát a késői darabok – például a legtöbb „regényes színmű" – mondat- és jelentéstana még sűrűbbnek tetszik, mint a korai évek drámáié. Igaz, az Erzsébet-kori közönség valószínűleg fogékonyabb volt a színpadi nyelvnek ilyesfajta – modern értelemben vett – költőiségére, mint a mai nézők. Lehetséges azonban, hogy másra vagy másra *is* figyeltek. N. F. Blake úgy vélekedik *Shakespeare nyelve* című áttekintésében, hogy ebben a (színpadi) nyelvben jóval nagyobb szerepe lehetett az eufóniának, a költői jó- (vagy szép)hangzásnak, a mondatszövevények vagy akár egyes szóismétlések zenei effektusainak, mint azt

ma feltételeznénk. Egy értelmetlennek látszó szöveghely újabb keletű javításaihoz fűzi következő megjegyzéseit: „Shakespeare műveiben előfordul, hogy a szavak felszíni, grammatikai szinten értelmetlenek, mert gyakran csak egy tetszetős hanghatást akart elérni […] Ez a választása természetesen megnehezítheti bizonyos szövegrészek megértését, legalábbis akkor, ha okvetlenül tökéletes felszíni grammatikai és logikai jelentést várunk el minden mondattól."[1] Vitathatatlan persze, hogy a fordító akarva-akaratlanul „pontosítja" a szöveget; az eredeti megengedheti magának, hogy „értelmetlen" legyen, a fordító, a fordítás viszont nem. Mégis lehetséges, hogy néha inkább varázsigéket kellene kiötlenie a fordítónak, mint bölcs mondásokat. Vagy mint talpraesett replikákat. Fölvethető az a kérdés is, vajon a „mondhatóság" hívei által oly igen kárhoztatott mondattani bonyolultság – nem zagyvaság, nem is Szász Károly-i esetlenség –, a közbevetések fonadékai nem (voltak-e) alkalmasabbak az eredeti effektusok megközelítésére, mint a mai egyszerűbb, telibe találó kijelentések sorozata?

Egyetértek Körner Gáborral abban, hogy „a probléma kétségkívül nyelvi (a remek jellemek nyilván nem »avultak el«)", bár vannak bizonyos fenntartásaim nyelviség és jellemtan ilyetén szétválasztása láttán. A kulcskérdés az, hogy miképpen viszonyulhatunk egyáltalán – az ő megfogalmazása szerint – „egy négy évszázaddal ezelőtti kommunikációs kultúrá[hoz]". (Az utóbbi kifejezés egymagában is jelezheti: a kritikus a kor, a mi korunk *korszerű* nyelvén beszél. Nem véletlen, hogy nem irodalmi, poétikai szójárással találkozunk szövegében.) Nos, erre a kérdésre bonyolultabbnak sejtem a választ a recenzió szerzője és tárgya által adott feleletnél.

Körner idézi Nádasdy Ádám előszavát, mely két lehetőségre hivatkozik: lényegében az archaizálás és a modernizálás dilemmájára. A recenzens szerint „[a]z a fordító, aki nem a második megoldást választja (ahogy Nádasdy [tette]), nem fordító; elég kínos is a magyar fordítói hagyományra nézve, hogy ez a »dilemma« egyáltalán felmerülhet." Vajon valóban akkora képtelenség az első változat? Vagy netán egyenesen elkerülhetetlen a régiesítés? Esetleg már maga a vers(forma) is távolít a legmaibb köznyelviségtől? Hiszen a fordító elvben fölkínálta az egységes prózai átültetés panaceáját is.

Hivatkozhatnék újból a franciákra: próbálja csak meg valaki Racine-t teljes egyidejűségben, afféle időközömbösítő szinkrontolmácsként fordítani (párrímű alexandrinusokban persze)! A probléma azonban általánosabb érvényű. George Steiner így ír *Bábel után* című könyvében: „bizonyos fokú archaizálás, valamint a stílusnak a múlt felé történő elmozdítása: meghatározó elemei ezek a fordítás történetének és mesterségének".[2] Fölteszem, ma is készülhetnének nem egészen a mai beszélt nyelvre hangszerelt Shakespeare-fordítások. Valami efféle történt Babits után. Például Szabó Lőrinc köztudomásúan kedvelte a modernizálást. Ámde nem-

[1] N. F. Blake: *The Language of Shakespeare,* London, Macmillan, 1989, 27.
[2] Steiner: *After Babel,* Oxford, Oxford University Press, 1998, 359.

rég újraolvasva a *Troilus és Cressidá*t, bizony jó néhányszor meg kellett állnom, hogy elölről kezdjek egy-egy komplikáltabb mondatot. A termékeny – költői – bonyolultságtól ő sem riadt vissza. Pedig Szabó Lőrinc nem Babits módra fordít. Úgy érzem, inkább Shakespeare módra.

Lehet azonban valami zavar a „(mai) kor nyelvére fordítás" körül is. „Shakespeare szövege az ő korában az akkori közönségnek nem volt régies, így a mai magyar nézőnek is a ma nyelvén kell bemutatni a darabot" (Nádasdy Ádám). Bizonyosan helyes törekvés – de kizárólagos előírássá („kell") tehető-e? Nem dolgozik-e a kort kornak való közvetlen megfeleltetés tételében valamilyen hermeneutikai félreértés, mégpedig nem a termékeny fajtából? Tudhatjuk-e, érzékelhetjük-e pontosan, milyen volt Shakespeare (Viola, Hamlet, Kleopátra, Posthumus, Prospero) „szövege" „az akkori közönségnek"? Steiner éppen egy shakespeare-i monológot elemezve jut el végső soron megválaszolhatatlan – ám megkerülhetetlen – kérdésekhez.

> Keveset tudunk valamely civilizáció tudatának belső történetéről, változó működésmódjairól. Hogyan használják a nyelvet a különböző kultúrák és történelmi korok, hogyan koptatják el, és hogyan elevenítik meg a szó és tárgy, a közölt jelentés és irodalmi performancia közötti számtalan lehetséges kapcsolódást? Milyen volt egy Erzsébet-kori drámai beszéd *(discourse)* jelentéstana, és miféle bizonyítékra hivatkozhatunk a válaszadáshoz? Az Erzsébet-kor és az egyidejű európai kultúra egyetlen aspektusa sem nyilvánítható irrelevánsnak valamely shakespeare-i szövegrész teljes kontextusa szempontjából.[3]

A recepciótörténeti félreértést itt és most abban sejtem, hogy ezúttal nem a régi, a hagyományozott műalkotást tekintik objektív és kívül-belül földeríthető adottságnak, hanem az egykori mű és közönsége közötti viszonyt. Ennek a vélelmezett és egységként valójában soha nem létezett viszonynak volna ekvivalense a mai szöveg (színház) és a mai köznyelv közötti viszony. A következmény azonban – legalábbis szerintem – nemritkán hasonló mértékű stilizálás, mint a régebbi fordítások esetében, csak most aktuális budapestizmusok (Rónay György szava) vonják magukra a figyelmemet. És kizökkentenek… az időből. A shakespeare-i dráma továbbélésének hagyományából, amelynek nem lehet oly könnyen mögéje kerülni, s amelyhez valószínűleg a korábbi magyar Shakespeare-fordítások jó része is hozzátartozik. Magánügy, de a legfrissebb fordítások elolvasása után még nagyobb élvezettel – és nemcsak otthonossággal – olvastam újra az Arany-féle *Hamlet*et. Pedig előtte útba ejtettem az angol szöveget is, egy bőséges jegyzetekkel kísért kiadásban.

• *Élet és Irodalom*, XLV. évf., 40. szám, 2001. október 5., 13.

[3] Uo., 7–8.

A SZÓRA BÍRT EGYETEMESSÉG

[2001]

(Jókai Anna: *Mennyből az ember,* Belvárosi Könyvkiadó, 2000)

Vegyes típusú megnyilatkozásokból összeállított gyűjtemények között ritka az ennyire tisztázott szemléletű és egységes karakterű kötet. Hogy tisztázottsága miből fakad, arról később ejtünk szót. Első bele- vagy éppen végigolvasásra az egységesség lep meg; meglep, hiszen a kötet három ciklusa eléggé eltér egymástól, de még a ciklusokon belül is igen különböző alkalmú, karakterű, terjedelmű írások sorakoznak. Cikkek, előadások, méltatások teszik ki az első két ciklus anyagát: a kötetcímadó – és bizonyos szempontból az egész gyűjtemény jellegét meghatározó, alapmotívumait felvető és kifejtő – első ciklus után a második, a *Szolgálat* fogja össze a méltatásokat. A harmadik, a *Vasárnapi levelek* című, a rádióban elhangzott jegyzetekből áll. Az utóbbi csoport írásainak terjedelme vág egybe leginkább, de természetesen itt a legszélesebb a témák skálája is. Tehát honnan az egység? Alighanem onnan, hogy bármi is az egyes írások tárgya, végső fokon ugyanarról szólnak: antropológiai alaptényekről, közös emberi helyzetünkről, az esetlegességek mögött és fölött biztosan azonosítható, egyetemes érvényű lényegiségről.

Mindezektől a tágas fogalmaktól körülvéve azonban eltörpülhetnének, jelentéktelenné szikkadhatnának maguk az egyes esetek, tárgyak, körülmények, emberek – akikről, amikről közvetlenül szólnak ezek a meditációk. Csakhogy Jókai Anna nemcsak épp kiindul valamely tárgyból, hogy az okfejtés fonalán haladva elszakadjon tőle, s legföljebb az írásmű végén kanyarodjon vissza hozzá, elegánsan, hatásosan. Nem, az ő elemző módszere az értelmező figyelem, amely mindvégig a szóba hozott „dolog"-ra irányul, mindvégig kitart mellette, hogy úgy mondjam: megbecsüli. Körültekintő is ez a figyelem, akár betű szerinti értelemben, mivel mindvégig körül-tekint, tárgya erkölcsi, történetbölcseleti, egyáltalán nem utolsósorban: metafizikai környezetét, vonatkozásait sem téveszti szem elől. Nem állítja ezeket a konkrétum, a tapasztalati tény fölébe vagy elébe, nem prédikáló, nem példázatmondó alkat; tény és valóság között (gondoljunk a rilkei megkülönböztetésre, melyet Pilinszky szeretett idézni) nála fontos az átjárás, egyik sem takarja el a másikat. Igaz, épp ezért az ő gondolkodásában máshová kerülnek a hangsúlyok, mint a híres mondatban: „rettenetes, hogy a tényektől nem látjuk meg a valóságot". Jókai Anna a tényt nemcsak fontosnak tartja, megkerülhetetlennek is: sőt egyáltalán nem is akarja megkerülni. Nála már magának a ténynek is iránya van, túlmutat önmagán.

Ismét hangsúlyoznunk kell azonban, hogy az egységesség nem egysíkúság: ahány „fejezete" van ennek az egyszerre esetlegesen és törvényszerűen megszerkesztődő szellemi „napló"-nak, annyi változata a meditatív esszéprózának. Elérkeztünk hát

az „esszé" szavához, fogalmához, és most nehéz dolgunk van: ugyanis kecsegtető volna Jókai Anna elmélkedő, világ- és sorsértelmező kisprózájában a nagy múltú és hányatott sorsú, a századvégre már-már elapadó magyar esszéírás föléledését látni, csakhogy legalább ugyanannyi érv szólhatna ez ellen az azonosítás ellen, mint ahány mellette; sőt úgy tetszik, az eltérések nyomósabbak, lényegibbek. Ha stílustan dolgában esetleg találhatnánk is folytonosságot 20. századi esszéhagyományaink és a *Mennyből az ember* (valamint az életműben őt megelőző, hasonló típusú gyűjtemények) között, ember és gondolat viszonya s a gondolatközlés módja és célja egészen egyedi Jókai Anna ilyfajta írásaiban, egyedi, azaz nagyrészt előzmény s főleg kortársi szövetséges nélkül való. Ezért talán szavahihetőbbek eddigi és ezutáni terjengős körülírásaink e szöveg műfajáról, mint az „esszé" elnevezés. Kétségtelenül szívesebben hívjuk meditációnak a szóban forgó darabokat, de különlegességük ezzel a típussal szemben is kitetszik, s a különlegességek részben ugyanazok, mint amelyek az esszével való egybevetéskor mutatkoznak. Jókai Anna egy szilárd világismeret és emberfelfogás birtokában, vagy inkább: tudatában kezd foglalkozni mindenkori tárgyával, s ez a tudat, ez a tudás biztos alapozása és végkifejlete minden egyes írásának. Csodálatosan hajlékony, eleven és sokszínű, sohasem pedáns vagy modoros előadásmódjának fő hajtóereje pedig az a vágy, hogy másokkal is megossza ezt az ismeretet, s ily módon az olvasó vagy a hallgató is osztozhasson az igazságban. (Jókai Annán nem múlik ez a találkozás. Ami tőle függ, azt ő meg is teszi. Ritkán társul az eszméhez az eszme többirányú közlésének, képviseletének olyan magától értődő [igaz: az eszméből is értődő] készsége *és* készségessége, mint az ő életművében.)

Látható: körben járunk. Hol a témák, alkalmak, tapasztalatok önállóságát kell hangsúlyoznunk, hol pedig a mindent egybefogó, egységes igazságot, egy (az) igazság tudatát. Ez az a *pont*, ahol a kívülről induló, értelmező leírás okvetlenül *alatta* marad tárgyának, Jókai Anna gondolati prózájának. Neki (s ennek a prózának) ugyanis sikerül fölemelkednie a körből, és saját, megvilágító erejű képével: spirálist írnia le, azt az alakzatot, amely kifejtett tudása szerint az emberi lény fölfelé vezető útja is – lehet, ha ő is úgy akarja: ugyanoda érni, de mindig magasabban.

Jókai Anna gondolatvilága csakugyan a világgal, méghozzá egy kozmikus világgal áll összeköttetésben, amelynek története *fejlődés*történet. Hit és tudás elválaszthatatlan, szételemezhetetlen összetevőiből alakul ki – és újra meg újra előttünk is *kialakul* – a felismeréseknek az a rendszere, amelynek egyik fő tulajdonsága lehet a már említett tisztázottság. Ez a fogalom tehát valódi tisztaságra utal (vissza), nem pedig valamiféle doktrinér merevségre. Az a gondolatrendszer, melyből e tanulmányok merítenek, dinamizmusánál, fejlődéselvűségénél s annak a javíthatóságnak/javulhatóságnak tudatánál fogva, amely az embernek mindenkori szabad választásából fakad, nem is annyira metafizikainak, mint inkább spirituálisnak nevezhető. Észrevenni mögötte egy olyan, meg-megszakított hagyományt, amelyre Jókai Anna bátran épít – kell hozzá bátorság napjainkban is –, de amelynek neveivel, műszavai-

val, fogalmaival takarékosan bánik: valóban az örök lényegiséghez emelkedő szelleme *(spiritus)* fontos számára, nem hírességei.

Mindamellett könyvének első ciklusa arra is vállalkozik, hogy életre keltsen egy elsüllyedt, elhallgatott hagyományt. Magyar elődökről olvashatunk benne, időben nem is túlságosan távoliakról: Várkonyi Nándorról, Hamvas Béláról, Kodolányi Jánosról. Más írókról, költőkről is érzékeny, fölismerésekben, újraértékelésekben bővelkedő áttekintéseket kapunk tőle (például Németh László mellett még Vörösmartyról, Petőfiről is), de ők hárman a szellemi iránymutatók, a Várkonyi-tanulmány egyszerre szellemes és mély kifejezésével: „emberügyi szakértők". Tanításuk nyomán az ember visszaemlékezhetne paradicsomi, aranykori önmagára, arra az ősállapotra, amely egyszerre időbeli és időfeletti, mitikus és reális, objektíven közös és szubjektív módon benső érvényű. Amit Jókai Anna újra meg újra hangsúlyoz, az az egyéni felelősség, a személyes választás döntő szerepe a – mindenkor lehetséges – megújulásban, amely egyszersmind visszatalálás. „Az *Én*-ben munkál a világ, az *Én* kísérli meg, hogy szüntelenül átdolgozza a jelen tévesen programozott világszerkezetét" – foglalja össze az *Íróember*ben. Elítéli, leleplezi a 20. században többszörösen is kompromittálódott történelmi-politikai kollektivizmusokat, de a vállalt mítoszban sem valamilyen személyfölötti univerzalitás megteremtőjét látja, hanem olyan eredeti és egyetemes tudás hordozóját, amelyből a történelmi és személyes ember meríthet erőt a megújuláshoz. A mitikus világkép esztétikai lehetőségeivel elsősorban a Kodolányinak szentelt, lényeglátó tanulmány foglalkozik.

A nagy beavatottak Jókai Anna szemléletében (világképében) nem állnak fölöttünk, s nem húzódnak el tőlünk. Lényegük és lényegi mondandójuk épp a belül-lét, a világsorson belül állás – mert a *sors* adottságai, meghatározottságai közösek, s mindannyiunkra hatnak. Különlegességként hangozhat a *Mennyből az ember* cím – címe egy ciklusnak, címe a kötetnek, és *szövege* a *Világtörténet* című, (még) versre hangolt kötetkezdő egységnek –, de valójában ezt a könyvet – s Jókai Anna más könyveit is – mély értelműen összefoglaló parafrázisnak bizonyul. Olyan az említett kötetnyitány, mint valamiféle termékeny mag: mítoszi és lírai lényegisége különféle változatokban bomlik ki később az egyes tanulmányok szövegében. A második helyen álló *Én-tudat, önteltség nélkül* már kifejtőbb „sűrítmény"; innen való a következő önmeghatározás:

> Jelentősége születésemnek olyan mértékben van, amilyen mértékben képes leszek kimunkálni majd halálom jelentőségteljességét; visszaadni magamat a rám bízott működés végeztével. Ami azonban bizonyos: minden szándékommal azt a szellemi láncot erősítem, amely összeköti ezt a már-már matériába fagyott, hűtlen világot a szeretetben élő hűséges „égiekkel". Az önmeghatározás azonban nemcsak az *én*-re, nemcsak egyvalakire vonatkozik, amint ez kiderül a folytatásból. „Ebben nem vagyok egyedül; még ha úgy érzem is néha, a gonoszság könnyebben társul a gonoszsággal, a szelíd-jó emberek nehezebben találnak egymásra.

Jókai Anna értékelései, szóljanak bármiről, egytől egyig az általa „ember-reprezentáns"-nak nevezett típus gondolati, szellemi horizontján rajzolódnak ki, s egyúttal ennek a típusnak a létlehetőségeit igyekeznek erősíteni a jórészt kaotikus és ellenségeskedő világban, amely inkább az „ember-alatti ember"-nek kedvez. Így tudatosítja olvasójában a típus karakterjegyeit:

> Az *ember-reprezentáns* mindazt nemcsak hirdeti, de gyakorolja a legapróbb hétköznapiban is, ami az embert kiemeli az alvó-álmodó természeti világból, de nem a mechanikus világba helyezi, hanem a spiritualitással áthatott Kozmosz várományosává avatja. Az eredmény még nem bevégzett, a kockázat szüntelen. A küzdelem, a sárkány megszelídítése a személyi lélekben zajlik, de az egész közösségre kihat.

A küzdelem elsősorban *belül* folyik; úgy is mondhatnánk, hogy én és én között, az Én jogaiért és jövőjéért.A „reprezentáns" a kötet figyelmes olvasója számára még arról ismerszik meg, hogy sohasem áll egyetlen véglet vagy szélsőség pártjára sem. Jókai Anna a *Három* című könyvében már kidolgozta a dualitásokkal, az „egyik" és a „másik" összefoglalt kettősségével szemben álló, pontosabban a fölött álló „harmadik" morális törvényrendszerét. A vízszintesben kibékíthetetlennek látszó ellentétek a függőleges nézőpontjából és távlatából nemritkán nagyon is hasonlónak tetszenek; lényegük egyként az, hogy benne rekednek a részlegesben. Korhoz, divathoz, indulathoz tapadnak. Az író-gondolkodó egész szemléleti világának talán legfőbb összefogó elve, értékrendjének tengelye, korkritikájának megalapozója ez a „kettő"-nek fölébe növő „három". Az *Íróember* című, briliáns eszmefuttatásban (a cím bölcseleti szójátékként világosodik meg a gondolatmenet végén) az elbeszélői kívülállás és a „teljes beleolvadás" végletei helyett az „androgün-állapot" bizonyul „ihletett állapot"-nak, amelyből „rátekintés" nyílik a „kettéhasadt emberi"-re. *Az ember és regénye az ezredvégen* című állásfoglalásban a tényekbe ragadt, frázisos „panel-regény" és a felelőtlenségbe, esetlegességbe húzódó „szöveg-regény" egyaránt hiteltelenként és (Jókai Anna gondolkodásában ettől elválaszthatatlanul) jövőtlenként lepleződik le. Az esztétikai *és* etikai megoldás „a vertikálisba átlépő" regény, amely szellemi távlatot ad személyeknek és tényeknek. „Nem a nyelvet kell istenníteni, hanem az istenit nyelvbe-fordítani" – így sűrűsödik axiómába az elméleti felismerés. Ez pedig elválaszthatatlan az író *írói* gyakorlatától: a recenzens így azokhoz csatlakozik – számosan voltak és vannak! –, akik a *Ne féljetek* című művet ennek a regényelvnek a meggyőző erejű, megrendítő hatású megvalósulásaként olvassák.

A kettőhöz nem hozzáadódó, hanem annak fölébe emelkedő „három" rendje annyira egyetemes magyarázó elvvé válik Jókai Anna számára, hogy a mindennapok jelenségvilágában is következetesen és eszméltető erővel alkalmazza: például *A tanács* című kis jegyzetben ezt olvassuk: „[…] a kéretlen-éretlen tanács káros túlcsordulása a jóakaratnak, a kérésre megtagadott tanács a kiapadt részvét jele. A *panasz*

meghallgatása, az érdeklődés az iránt, amibe beavatnak viszont sohase tehet kárt, gyakran feloldja a beszélő görcseit."

A „hármasság" elve transzcendens irányú, csakúgy, mint Jókai Anna egész felfogásrendszere. Irányához híven – mint már utaltunk rá – nem riad vissza a kornak, a század- és ezredvég öncélú, felhalmozó, túlteljesítési kényszerben szenvedő civilizációjának erőteljes bírálatától. Korkritikai észrevételei is választott mestereihez közelítik. A faj-, illetve osztályelméletre épített gyilkos birodalmak történelme után, a túl-individualizált Nyugat és az egyént a közösségnek alárendelő Kelet kulturális földrajzában élve is csak a „harmadik" érték marad, egy közbülső pozíció, amely nem azonos az évezredek óta józannak kikiáltott „középúttal": az író többször is „mérték"-nek nevezi inkább.

Végül ne hallgassuk el: Jókai Anna egész szellemisége vitában áll a kor (esetleg valóban csak *napjaink?*) többfelől erőszakolt irodalmi, irodalomelméleti, kritikai tendenciáival, a hazaiakkal is. Művésziség és erkölcsiség, nyelv és igazság, egyedi történet és egyetemes jelentőség/jelentésesség összekapcsolódása manapság – enyhén szólva – nem tartozik a divatos tételek közé. Jókai Anna mégsem *vitatkozik* senkivel; nem ez a helyes szó arra, amit ő visz véghez. Mindenekelőtt idegen lehet tőle a viták többé-kevésbé megszokott koreográfiája: a vitatkozó *felek* jobbára ketten képeznek egy egészet, függenek egymástól, rászorulnak egymásra. Hogy legyen kivel s hogy lehessen minél tovább vitázni, a másik álláspontjához és rendszeréhez igazítják elveiket, csak ellentétesen: hogy ami ott fekete, itt fehér legyen. A *Ne féljetek*, a *Három*, a *Mennyből az ember* szerzője nem egyoldalú tagadást képvisel, hanem „ember-reprezentáns"-ként egy teljesebb, perspektivikusabb igazságot. A legfőbb: azt, hogy *van* igazság, mindenkor, minden összefüggésben állítja és vállalja.

- *Tiszatáj*, LV. évf., 2001/2, 89–92.
- Bárdos László: *Önismeret és beavatás. Közelítések Jókai Anna életművéhez,* Budapest, Széphalom, 2002, 155–164.

A CÉLRA VEZETŐ ELTÉVEDÉS

azaz: a Csorba Győző-vers metamorfózisai[1]

[2001]

Ha napvilágot látnak a közel- avagy félmúlt valamely jeles alkotójának hátrahagyott művei, az életmű többé-kevésbé rendszeres olvasója óhatatlanul az ismerős ismeretlenségét keresi a könyvben: a szerző takart arcát, elfojtott törekvéseit, a főszólam

[1] Csorba Győző: *Hátrahagyott versek,* Pécs, Pro Pannonia Kiadó Alapítvány, 2000.

által elnyomott hangjait. Különösen akkor foghatunk így az olvasáshoz, ha költő munkáira nyitunk rá: versekre, verscsírákra, olykor töredékekre. Rész és egész, befejezetlenség és befejezettség, strófavég és verslezárás között elmosódnak a határok, azaz olykor értelmezhetetlenné válnak. Ez az akadály pedig egyúttal az életmű törzsrészének, vállalt korpuszának újraértelmezésére serkent.

Csorba Győzőnek könyv alakban nemrég megjelent „hátrahagyott versei"-ből meglepően vaskos kötet állt össze. Pedig csak 1962-től 1993-ig gyűjti egybe e pálya „melléktermékeit", és csupán válogat e három évtized kéziratos anyagából is. Már a puszta mennyiség is meggondolkodtathat. A könyv összeállítói és szöveggondozói, Bertók László, valamint Pintér László, a költő veje, kísérő szövegeikkel és a lírai darabok évek szerinti tagolásával az itt közzétett anyag, de bizonyos fokig az egész életmű naplószerűségét hangsúlyozzák. Csorba Győző a mindennapok poétájaként válik olvashatóvá alapos szerkesztői-rendezői munkájuk jóvoltából: vagy talán pontosabban a mindennapi vers poétájaként, néha és néhol akár a „mindennapra (legalább) egy vers" életprogramjának benyomását keltve. Kimondhatjuk: életterv és alkotói program igazában egybekapcsolódik, szétválaszthatatlanná válik. Ezt eddig nem, vagy nem így tudtuk Csorba Győzőről.

Élmény és költészet, vagy ha úgy tetszik: vers és valóság összeillesztését szolgálják Pintér László jegyzetei. Ez a gondosan rendszerezett apparátus valójában elébe dolgozik egy esetleges kritikai kiadásnak, nemcsak bibliográfiai, hanem textológiai vonatkozásban is. Helyenként azért akár túlírtnak is érezhetjük: Janus Pannonius, Rainer Maria Rilke vagy Teilhard de Chardin néhányszavas „definiálása" aligha szükséges tartozéka egy ilyen típusú kötetnek; örömmel fogadhatja viszont az olvasó bizonyos filológiai vagy más jellegű összefüggések felvillantását: a jegyzetanyag valamiféle Csorba-kalauzként is forgatható. Sajnos azonban a mégoly alapos, részletező tájékoztató sem kerülheti el az időbeli távolság hiánya állította csapdát: az életút, az élménytörténet bizonyos szegmentumai makacsul homályban maradnak. Versek sokasága sejtet, sugall bizonyos lelki folyamatokat, belső történéseket, amelyeknek, úgy érzékeljük, szintén megvoltak a maguk életbeli alapjai, talán nem lényegtelenebbek a lejegyzetteknél. Ez a hiány, meglehet, kellően nem tudatosított veszélye (volt) a közreadás koncepciójának, ám most már próbáljuk valamiféle hasznát venni.

A hallgatás, az elhallgatás ugyanis visszatéríthet a költészet sajátszerűségének köreihez, az önmagáért beszélő vers lezáratlan hathatósságához. Hogy futólag előlegezzük későbbi mondandónkat: a *Nyomok* című darab megfeleltethető persze a „nyomot-hagyás" metaforátlanított értelmében egy pszicho-biográfiai vágykomplexumnak, de valószínűleg izgalmasabb olvasmánynak bizonyul, és az életmű újraolvasásához is több ösztönzést ad, ha a benne követett szójátéksorozat kvázi-önműködését vesszük észre, egy nyelvi közhely nyelvben lejátszódó vallatását, amely végül nem egyébre vezet, mint a beszélő igényének lefokozására és a szabad mozgású „jövő" jogának elismerésére.

A kötet azonban épp ezekkel az egyenetlenségekkel és feszültségekkel s természetesen a feltárt anyag önnön tartalmainál fogva segít hozzá egy régi dilemma újrafogalmazásához: nincsen-e Csorba Győző költészetében valami oly meghatározó kettősség, kétirányúság, amelynek feldolgozásával és minősítésével a kritikai irodalom mindmáig adós maradt? Ha ugyanis le sem tesszük a szépen tipografizált kötetet, csak a hátsó fedélen közölt ars poeticát olvassuk el a „funkcionális fogalmazás"-ról, a „tíz" helyett „három-négy" szó használatáról, arra a kritikai közvélekedésre ismerhetünk, amely – a szerzői önértelmezéssel így szembeötlően egybehangzó módon – egy tárgyias hermetizmus szűkszavúságának, eltávolítottságának poétikájával rokonítja Csorba Győző líráját – mondjuk az *Újhold* közelébe helyezve. (Hogy ez az összekapcsolás mennyire függ az irodalomtörténet nemzedéki sémákra összpontosító igyekezetétől, a költő így kialakult „csoporthelyzetétől" – annak kívül kell maradnia e recenzió keretein.) De vajon miképpen és mennyire békíthető össze az a jellemzés a már említett naplószerűséggel, vagy még gyanúsabb kifejezést használva: spontaneitással, amely mintha nem annyira a „funkcionális fogalmazás"-ban ütközne ki, mint inkább a versnek (s a versírásnak) a funkcionalitásában nyilvánulna meg? Stilisztikai jelzésül szolgálhat a hátrahagyott verseknek nemritkán nagyon is laza szövésű, tervezetlenül kanyargó, éppen nem szűkszavúságra, inkább sokszoros ismétlésekre, választékos redundanciára hangolt kifejezésmódja. Bármint állapítjuk is meg a kétféle szövegformáló attitűd arányát, együttműködésük vagy megütközésük alakzatait, alighanem tanácsos mindkettőjükkel számolnunk az életmű újraértelmezésekor.

Ha a magyar költészet legutóbbi tíz-egynéhány éve alakulástörténetének figyelembevételével igyekeznénk szavakba önteni a hátrahagyott versek olvastán szerzett tapasztalatainkat, akkor persze inkább a véletlenre, a nyelv önmozgására hagyatkozó, a rögtönzés töredékességét magán viselő darabokat emelnénk ki a kötetből – és csakugyan ezt is tesszük, mert termékenyebbnek véljük ezt a megközelítést, mint a Csorbához fűződő bevett fogalmak újramondását. Mindeközben viszont nem szabad ellenirányú túlzásba sem esnünk, nem lehet valamiféle átsorolás sem a célunk: hiszen Csorba Győző lírai életművének egésze az értékállítások határozottságára, az én tapasztalatainak maradéktalan megoszthatóságára, a nyelv eszközjellegének előfeltevésére (tudomására) épül. A jelen gyűjtemény rávilágít a fal réseire, de nem mutatja lakhatatlannak az épületet.

Csorbát legtöbb kritikusa abszolút költőnek érezte: minden verssé válik számára és általa. *Összegyűjtött versei*nek 1978-ban megjelent gyűjteményéhez függesztett prózai önéletrajzában maga is hangsúlyozza lírai alkatát, ebből vezetvén le „epikai antitalentum"-át is. Csakugyan valósággal megrendítő az az elemi versszükséglet, amely az „hátrahagyott"-ak főszövegéből, de a jegyzetekben a magától a költőtől idézett lapalji (lapszéli stb.) megjegyzésekből is kiviláglik (lásd *[Az öregség…]* kezdetű vershez kapcsolt auktoriális lábjegyzetet: „Közvetlenül az esti utcai lámpagyúj-

tás előtt"). Minden rendű és rangú élmény és körülmény versbe kívánkozik. Spontaneitást emlegettünk? Inkább valamilyen állandó reflexiós kényszert érezhetünk a versek hátterében. Abszolút költő mivolta sem téveszthető össze – csak nemzedéktársait fölidézve – Weöres vagy éppen Jékely önkéntelennek és végtelennek tetsző kifejezőkészségével. Csorba Győzőt mintha valaminő szorongó lelkiismeretesség intené versírásra, nap nap után – ám ezzel hagyjuk is el a pszichológiai következtetések (és belevetítések) süppedékes terepét.

Bertók László utószava arra figyelmeztet, hogy „[n]incs szenzációkeltő szándék" a kötet összegyűjtése és közreadása mögött, „csak leltár van, leletmentés van". A könyv végigolvasása után csakis egyetérthetünk megfontolt szavaival. A recenzens legalábbis nem találkozott olyan szövegekkel, amelyek átrajzolnák számára Csorba Győző költészetének térképét, és – talán – nem csodálkozhatott rá kiemelkedő darabokra sem. Nem kellett átértékelnie eszerint az *Anabázis* költőjének határozott és megbízható ízléséről, válogató ösztönéről szerzett tudomását sem. Csorba csakugyan legfeszesebb, legerősebb, ha tetszik: legobjektiváltabb költeményeit válogatta kötetbe. A Pannónia Könyvek sorozatában megjelent összeállítás tetemes részét éppen csak odavetett, félig-meddig megfogalmazott versfoszlányok, verses följegyzések alkotják: ezek inkább a kutatónak kínálnak anyagot, s főképp alkalmat nyújtanak az összehasonlításra. E műveletsor közben viszont többet tudunk meg a költőről, vállalt életművéről is. Azok az alap- vagy elemi formák mutatkoznak meg leplezetlenebbül, amelyekből a kötetversek építkeztek, de amelyeket az utóbbiakban a tisztázottabb esztétikai, poétikai szándék feldúsított, más alakzatokkal szőtt egybe, s így óhatatlanul elfödött valamelyest az értelmezés elől.

*

Az egyik alaptípus tehát a naplóíráshoz áll közel: a kert, a ház, a könyvek, a betegségek, a családi események, a baráti, ismerős halottak versbe fogalmazása, rögtönös és rögtönzött reakcióként, különösebb formálás, alakítás nélkül. Ide tartoznának még az alkalmi versek: minél személytelenebbek azonban az alkalmak – mondjuk a *Szavak a szépségről* című verssel összefüggésben a pécsi kamaraszínpad felavatása –, Csorba annál idegenebbül mozog az általuk előhívott konvencionális, normatív követelmények között. Az említett vers például Vörösmartyra – *Árpád ébredése, Liszt Ferenchez* – és az őt késve folytató Illyésre hangolja pátoszát, de pontosan ez a pátosz illik legkevésbé Csorba Győző saját költői repertoárjához. Sokkal inkább otthon van, és a saját nyelvén beszél a közelebbi-távolabbi társak betegségét, halálát megidéző versekben: a személyes búcsúztatónak egészen egyéni modalitását dolgozta ki. Gyászverseiből sohasem hiányzik az önmagára vonatkoztatás; ennek jelenléte főként a vers kezdő és záró egységében nyomatékos. Csaknem mindig a csupán elhalasztott személyes vég intő példázataként fogja fel mások halálát, a túlélés tényének regisztráló tudomásulvételével, olykor pedig nyomasztó szégyené-

vel. A fel-feltoluló pátoszt ironikus nyelvi kicsinyítéssel, alulfogalmazással ellenpontozza. Mindezeket a karakterjegyeket köteteiből is ismerhettük: most csak megerősödhetnek korábbi észleleteink Csorba „halálhoz mért" költészetének személyes személytelenségbe foglalt feszültségeiről.

Tartogatnak azonban más nehézségeket is az interpretatív megértés számára ezek a „naplószerű" versek (élményversek?). Némelyikük például érezhetően valamely személyes narratívába illeszkedik, vagy abból emelkedik ki, de az élményháttér ismerete nélkül – különös módon – nemegyszer mintha lírai jelentésszerkezetet sem tudna létrehozni az olvasó, legalábbis a recenzens számára (*[Most már végképp kiderült…], [Koldult vágy…], [Ráönti mindenre magát…]* stb.). A napi eseteket, történéseket regisztráló versek egy másik változatában a nyelvi játékosság vezet távolabb a közvetlen élményiségtől. Ezeket a hangzatokat is jól ismerhettük Csorba Győző „saját" köteteiből.

Jobb elnevezés híján esszéversnek neveznék egy másik alapműfajt Csorba Győző lírai formái közül. A költőnek egy újabb fontos tulajdonsága mutatkozik meg bennük, ugyancsak némileg leplezetlenebbül, „nyersebb" módozatban, mint ahogy eddig tapasztalhattuk: az elemző, elmélkedő, következtető hajlam (példák: a *[Homok a számban…]* harmadik egysége, *[A zene…], [Az élet minőségét…]*). Java részük prózavers. Persze ezek is eltérnek egymástól: a felsorolt három közül a középső valamilyen objektív, lényegi igazság, a harmadik inkább egy szubjektív, helyzethez és időhöz kötött felismerés le- és végigvezetésére törekszik.

A gondolati vagy inkább gondolkodó versek egy másik csoportja – ebben az anyagban egy kissé szerényebben képviselve – alighanem erősebb hatású: egy heurisztikus metafora rövidre fogott, valamiféle lírai aforisztikába sűrített kifejtése ez – példájaként említsük meg az *[Időklausztrofóbia…]* című szöveget. Ezt a darabot más szempontból is jellemzőnek vélhetjük: mint a kötet számos darabjáról, erről sem dönthető el egykönnyen, vajon lezárt szerkezet-e vagy töredék, ha pedig az utóbbi, akkor „szándékolt" fragmentum, vagy pusztán abbahagyott vers. A határoknak, zárlatoknak ez az ambi- vagy inkább polivalenciája – jeleztük már – az egyik legfőbb érdekesség, melyet a *Hátrahagyott versek* anyaga olvasójának tartogat.

Mégis nagyot tévednénk, ha merő „életanyagot" keresgélnénk a kötetben. Számos vers nem (vagy nem csupán) élményi eredetét viszi színre, hanem költészettörténeti stílusokat is: mondhatnánk, hangoknak adja át a szót. Nem csupán szerepversekre, „apokrif"-okra gondolunk, mint amilyen például a *Görbül az idő* című kötet (1985) Babits-tónusú Jónás-verse volt, vagy az itteni *Shakespeare-apokrif*; olyan vallomásosnak induló darabokra inkább, amelyek így vagy úgy, előbb vagy utóbb mintegy rátévednek az egyetemes és a magyar líra valamely jellegzetes szöveghelyére, vagy éppen egy-egy nagy költő dikciójában szólnak tovább. Valóban, ezek az átszövődések, áthangolások úgyszólván önkéntelenül következnek be, mégpedig többnyire a lírai beszélő érzületének, gondolatának megerősítéséül. Hiba volna hát

afféle posztmodern tartományokba vezető, „permanens" intertextualitás kezdeményeit látni bennük, de éppúgy hiba volna elsiklani a jelölt vagy jelöletlen idézetek beolvasztásának értelemadó gesztusai fölött.

Hellyel-közzel a vers maga hívja föl a figyelmet arra, hogy idézet következik. „[M]int ahogy a galamb a macska / legföljebb szellő pillanatra / lesz önmaga (lásd Rilke versét / a Léda s hattyút)" – olvassuk a *[Koldult vágy…]*-ban. Az ilyen explicitás erősen emlékeztet az esszéversnek nevezett típus bizonyos eljárásaira. A *Shakespeare-apokrif*-ban bonyolultabb kapcsolódásokat látunk: a szöveg persze a „szolgalelkűség" aktualizált leleplezéseként is olvasható, de alighanem fontosabb az eredetiben (vagyis Arany János fordításában) adott nyelviség alig észrevehető túlzására, torzítására, elhajlítására figyelnünk. Itt – kivételesen – mintha valóban párbeszéd zajlana a jelenbeli és a hagyományozott szöveg között. Emellett ez a néhány soros dialógus felfogható ugyanoly kitűnő paródiájaként is a „magyar" Shakespeare-nyelvezetnek, mint Kálnoky *XIX. Henrik*je. Mintegy mellékesen változtat a szereposztáson is, hiszen a királyfi a felhőnéző párbeszédet a drámában nem Osrickkal, hanem Poloniussal folytatja.

Az idézeteknél azonban többet mondanak a valóban önkéntelen (vagy annak látszó) fölidézések. Füzetekben maradt verseiben Csorba Győző mintha aggálytalanabbul fogadna saját szólamába más hangokat: ebben az értelemben sem le- vagy körülhatárolásra, hanem inkább megnyitásra tör. A saját hang jellegzetessége itt (még) kevésbé fontos számára, mint kötetbe válogatott verseiben. Ha *[A téli ágak…]* első strófáját olvassuk:

A téli ágak egymásba verődnek:
ez a tiszta beszéd
A metsző-kristály ág lágy
metsző-kristály vonalakat von

szükségszerűen idéződik fel bennük József Attila; igaz, a folytatás hovatartozása már nem ily egyértelmű. A Janust *meg*idéző *Költő-elődöm* stílusbeli és strófaszerkezeti modalitásában inkább Adyt *idézi*. A *[Megjött a sétahajó…]* környezetleírásán kassáki hangok szűrődnek át:

> A fekete bársonycsönd tart most is, tart egyre: pedig éjszaka van már, sok zaj-fészek röpíthetne ki agresszív hangkeselyűket.

A *[Nagyon birtokolni kell…]* első egysége szintén a klasszikus magyar avantgárdra utal, de mögötte még Nietzsche Zarathustrájára is. Még összetettebb képet mutat a *[Ha most…]* kezdetű vers. Ez megint felfogható egy Csorba Győző-i „téma", az én (a költői én?) utóéletére vonatkozó, egzisztenciális érvényű latolgatás megverselésének. A szöveg azonban inkább a kötet egészében döntő szerepű paradoxitást tünteti ki:

„s kiderül mily nagyhatalom / lettem közben a nem-levéssel / s majd magamon se lesz erőm", nem utolsósorban ráutalásainak többszörözöttségével. Ott bujkál a szövegben a „non omnis moriar" toposza, az Ady-féle *Ifjú szivekben élek* (lásd az indítást), az „életük vérük követelve"-sorban egy magyar történelmi textus, valamint, nyilván nem függetlenül a rájátszások létrehozta nyelvi tér elkerülhetetlen iróniájától, a vers olvasható akár önidézetek sorozataként; ha pedig ironikus és paradox összefüggések uralkodnak, akkor saját hasonnemű versei palinódiájaként is.

Még Pilinszky szókészlete, hangütése is megállít imitt-amott a kötetben:

> Szegény, szegény! Akkorra én hanyatt,
> értetlenül fekszem, s nem tudhatok
> tanácsot adni: vétkei miatt
> kitől kaphat s hogyan bocsánatot.

Mindezen lappangó és szándékolt utalások megfejtése azonban csak akkor éri meg a fáradságot, ha Csorba Győzőnek ama lírikusi tulajdonságát segít megérteni, amely „gyaluforgácsaiban" (Bertók László szava) olykor még foghatóbban nyilvánul meg, mint kötetverseiben: azt, hogy költeményeinek tetemes hányada „vers a versről" – magát az írást tematizálja.

Ennek a típusnak is két változata különböztethető meg. Az egyikben – ez a gyakoribb – inkább motívumokra reflektál, mondjuk így: témákat tematizál.

> Magam is kezdem unni már
> aki hall nyilván jobban unja
> az örökös siránkozást
> hogy a halál meg hogy hiába…
> *(Intő ars poetica)*

Az ebbe a versbe és még néhány társába foglalt önirónia azonban kétségtelenül egy személyiséget, egy attitűdöt, egy egyéni érzésvilágot illető irónia, s nem fogható fel nyelvi gesztusként. Mintha egy bizonyosfajta poétikai elégedetlenségre vetne villanófényt; mintha a témán, a témákon át azok rendszerességét, a rendszerességen át pedig magát a tematizáltságot, témaközpontúságot venné célba. A kései Csorba Győző mindenesetre már inkább keveri motívumait, mintsem külön-külön foglalná versbe őket.

Ritkább és izgalmasabb jelenség a magára a versírásra, a költészet eljárásmódjaira irányított reflexió, mint például a *[Hogy ha hegy zuhan…],* egy hasonlat ironikus vegyelemzése; igaz, a szöveg végezetül megoldja önnön dilemmáit, sőt talán túlságosan is egy irányba tereli jelentéseit.

*

Már utaltunk a töredékességre mint nem csupán strukturális, hanem poétikai jelenségre, a szöveg létrejöttének integráns tulajdonságára. Ennek az elvnek is szerepe lehet jó néhány vers sajátos – részint persze látszólagos – kidolgozatlanságában, iránytalanságában. Maga az iránytalanság újra csak megjelenik tematikusan, megnevezetten is – az egzisztencia problémájaként. Íme: „Elvész az irány értelme. […] A honnan és hová mentőöve." *([Döngetik a papírvárat…]).* Ugyancsak 1974-ből: „Ütném ki a szemétből / ütném ki a fejem de / folyton fölébe omlik // hát nem mivégre honnan / hová – csak körbe-körbe" *(Körbe-körbe).* Fontos obszesszió ez, de minket most retorikai, stilisztikai működése érdekel. Amint olvassuk a kötet számos darabját – csak egy szemernyi túlzással szólva – sohasem tudhatjuk, a költő hogyan folytatja beszédét: stíluskészlete variábilis, olykor szembeötlően inkoherens, szóanyaga heterogén, „megjósolhatatlan". Ez a dikció okvetlenül oldja a korábban Csorba költészetében (is) meglévő koherencia-, egyneműség-, zártság- (stb.) igényt, egyúttal viszont mintha ismét saját főfogalmait is igyekezne oldani, bomlasztani, netán: „szétírni" vele. A *[Hévvel mintha…]* kezdetű szonett agrammatikalitásába például afféle költői közhelyek szervetlen felsorolása is belefér, méghozzá idézőjelpárokkal eltávolítva – ezúttal meg- vagy feloldás nélkül.

Tanulságos egy pillantást vetnünk a „rend" szavára (fogalmára), amely *Ritmus, rend, zene* című emblematikus versének egyik összegző, bár hatóerejében egy kissé, meglehet, túlbecsült elve. A *rend* eszménye és bizonyossága megingott már több, kötetbe került versben is (lásd például a *Görbül az idő* azonos című darabját), a jelen kötet pedig különösen sok példával szolgál a fogalom decentrálására: „Értsük meg végre az őrültséget is, ne csak a rendet." *([Bach és Napóleon…]* – a kontextus itt is zenei!); vagy:

Vér, zavar, béke, lucsok, örvény
fentről nyilván gép-tiszta törvény

torz kínfacsart arcoknak így hát
keresnünk kell másféle titkát

hörgés-nyavalygás csapna széjjel
mélyükben lelnünk szép zenét kell
…
nem javulok hülyén darálom
a kulcsot kulcsot nem találom

s tapogatózom körbe pörgök
és szabálytalanul üvöltök

Mindamellett az ellenszólamok, tagadások stb. ebben a versanyagban is inkább – és gyakrabban – visszairányítják a figyelmet a középpontba állított elvre, tételre, fogalomra, semmint végképpen eltávolítanának tőle. Mert a Csorba Győző-i vers gyakorta indul ki valamiféle tételből, amely némelykor tulajdonképpen a közvélekedésből vett idézetként, igazi *szólásmondás*ként mutatkozik be; majd ezt mérlegeli, boncolgatja, s a sokféle moduláció által már-már lebontja: rendszerint azonban egy új, immár eredeti(bb) konklúzióig vezeti el (lásd például a jelen kötet *Hagyná a lányokra és fiúkra* című darabját). Olykor világnézeteket próbál ki – tesz próbára – ekképp. A hittel, a hit tartalmaival szintén így jár el. Az „új" kötetben is jó néhányszor rábukkanunk a hittel és a hitért, az Istennel és az Istenért folytatott küzdelem nyomaira. A *[Hát jó…]* már kezdésével is az előbb ismertetett építkezést követi, ezúttal elhallgatva magát a tételt: „Hát jó akkor határa se legyen / Isten segít segítsen végtelen"; a szöveg ironikus hangzatai („és orra bukva ha sár csap a számba / vagy beleim kín csavarintja rágja / [ezek csak példák] röviden: akármi / rangos szörnyűség találna találni / azt tudjam mondani ez ő ez ő […]") nem vonják vissza a vers visszafojtott pátoszát, de nyilvánvalóan eltorlaszolják mindenfajta egyértelmű állítás útját is: „hívőn s hitetlen" – hangzik a végső önmeghatározás. Agnoszticizmus? Meglehet. De mondhatjuk olyan lélek megnyilatkozásának is, amely a hitet nem téveszti össze az aprólékosan bizonygatott bizonyossággal. (A költő egyébként a lélekre is rákérdez egyik versében.) A görög szóalakba foglalt megismerés (gnózis) mindenesetre fontos motívuma hitkeresésének is: ezért térhet vissza újra meg újra szövegeiben a korintusiakhoz írott első levél „tükör által – színről színre" kettőssége.

Csorba Győző, a vers fegyelmének tudója hátrahagyott verseiben nemritkán ellenszegül a fegyelemnek. Verse eltéved, kitérül útjából. A költő valamely bevált, megragadható témával indít, de csakhamar átengedi a gyeplőt a véletlennek. Olyan verssel is találkozhatunk, amely nem tesz mást, mint a költői megszólalás előidejét részletezi: alanya „verseket olvas", hogy érdemes legyen „egyetlen szót" is szólnia – versben. Mindez mit jelent? Nem szemantikai relativitást, nem jelentésszóródást. A költő mindenünnen visszatalál fogalmaihoz, témáihoz, nyelvéhez, erkölcséhez: állandónak megítélt értékeihez. De közben igazi keresést élt át, vállalva a bizonytalanságot. Méltó ellenzéke, hathatós vitapartnere önmagának.

- *Jelenkor*, 44. évf., 2001/9, 979–985.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről*, Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 55–64.

A TÚLTELJESÍTÉSTŐL A KITELJESEDÉSIG

[2002]

(Jókai Anna: *Napok*, Széphalom, 2001 [1972])

A *Napok* mindenekelőtt azért nevezhető nagyregénynek, mert újra meg újra megszólítja olvasóját; amint előrehalad, kifejlődik a mű, más és más kérdéseket tesz föl a befogadónak, vagy éppen ugyanazokat a kérdéseket mindig másképp teszi föl. Tárgyát, amely nem más, mint egy tudat működése születéstől halálig, a nagyon is *véges,* sőt többnyire igen rövid mondatok egymásutánjában úgyszólván a végtelenbe tágítja, és ezzel (majdnem) végtelenig kiterjedő érzelmi, gondolati, eszmélkedő és végső soron: társalkotói tevékenységre hívja az olvasói tudatot. Maga a szerzői (a mögöttes elbeszélői) tudat is rárétegződik a „közvetlen", első személyű narrációra; de nem „mindentudó" ismeretként, hanem jó néhányszor sokkal inkább a kimondottakat el- és megszenvedő, kimondatlan alanyként. Talán előrebocsáthatjuk tehát, hogy a *Napok*at nem *elsősorban* kortörténeti és egyéni históriát összefűző, egymásra vonatkoztató, negyvenhárom év történelmén-történetén átívelő kiterjedése, hanem kérdéseinek és válaszainak sokasága és az olvasói reakciókat szakadatlanul bővítő, rétegező, az olvasóval folytonosan újabb összefüggéseket megláttató intenzív komplexitása miatt tekinthetjük nagyregénynek (így, egybeírva) műfajváltozatként is; mert egyébként valóban *nagy regény* is. Úgy, amint van, a *Napok* csak a 20. század utolsó harmadában jelenhetett meg a magyar irodalomban. Történeti meghatározottsága azonban semmiképp sem jelenti olvashatóságának egyneműségét. E sorok írója történetesen nem sokkal a *Ne féljetek* című regény előtt olvasta első ízben a *Napok*at, és három évvel e kiemelkedő mű megismerése után olvasta újra. A különbség számottevő: a *Ne féljetek* sajátosan átértelmeztette vele az először 1972-ben napvilágot látott regényt.

(Értelmezése egy kissé körszerű lesz. Erre az önmagába visszatérő kifejtésmódra – úgy hiszi – maga a mű hívja fel.)

*

A *Napok* természetesen megőrzött valamiféle külső grandiozitást is, merészsége is maradt, ami volt: nemigen jutna eszünkbe olyan nagyepikai mű, amely ugyanilyen elszánt következetességgel kísérné végig hősét az első pillanattól az utolsóig. Ráadásul tudatregényt olvasunk: mindvégig egyetlen szereplő (szereplő?) beszél (beszél?) – lám, ezek a közbevetett kérdések is jelzik az elbeszélői szituáció bonyolultságát. Mert Oláh Viktor (időnként Győző) szereplője is a történetnek-történeteknek – tudatműködése például javarészt, kivált a végső tisztázottságig tartó, terjedelmileg nagyobb regényszakaszban részint közvetlen reagálásokból áll, részint maga is

cselekvés –, de tudatműködésének kommunikációs közege is eléggé eldönthetetlen: *tudata* hol (el)gondolkodásnak tetszik, hol beszédnek. Gondolatokról, indulatokról, tervekről értesülünk, *és* egy hangot hallunk; a két tényező elválaszthatatlan, de képlékeny kettősségük az első szótól az utolsóig – ugyanaz a szó – vibrálásban tartja a szöveget.

A mű nyelvi kidolgozása is számos kérdést tesz fel az értelmező olvasásnak: ezek közül *ezúttal* csak két összetevőről lesz módunk egy kicsit részletesebben szólni. Most, minthogy már érintettük gondolkodás és beszéd egybekapcsolódását, illetőleg időnkénti szétválását, érdemes utalnunk a szöveg stilisztikai jellemzőire. A dikció jórészt rövid mondatokra épül, ezek azonban nemritkán összetettebb szerkezetek fölbontásából, megszaggatásából keletkeznek. Gyakran hangzik el valamely bevégzettnek ható kijelentés, s utána egy hiányos, esetenként csak egyszavas mondat – „Most legalábbis."; „Már." stb. –, amely a határozó és módosító elemek elszakításával átrendezi az előző, sommás kijelentés hangsúlyait. Jókai Annánál a legapróbbnak vélhető nyelvi elemek és a legtávlatosabb világképi irányultságok mélyen összetartoznak. Így nem lepődhetünk meg azon, hogy ezeknek a kiegészítő-átrendező toldalékoknak rendszerint korrekciós erejük van, a tisztázáshoz visznek közelebb. Mintha a csak implicit módon jelen lévő szerző is segítene ilyenkor.

A nyelvi rétegek sűrűn váltakoznak, cserélődnek, áthatolnak egymásba. Legkönnyebben persze a gyermeki nyelv jegyeire ismerhetünk rá a mű elején, de a későbbiekben is számos változatnak leszünk tanúi. Mindenki a maga egyéniségének megfelelően beszél – a központi tudat narrációjában idézve –, de a fontosabb, a „centrumhoz" közelebb álló szereplők modora életidejük múlásával változik is: kifejezőbbre vagy hamisabbra, színesebbre vagy szegényesebbre. S változik maga az énbeszéd is. Egyetlen vonást kiemelve: az én tudatosodásával, az igazság irányának megsejtésével párhuzamosan – úgy a könyv utolsó harmadában – az odavetettnek tűnő, vázlatos, a primér ingereket és reakciókat leképező közlések tömegébe mind gyakrabban illeszkednek elmélkedő gondolatsorok, hozzájuk igazodó, kidolgozott mondatstruktúrába öntve. Gondolatok és „foszlányok": kettős, ellentétes egységükre még vissza kell térnünk.

*

Születéstől a halálig, a kezdeti létre ébredéstől a korai súlyos betegség előjelei és elhatalmasodása közepette lezajló megvilágosodásig s egy újabb ébredésig feszül az ív: szokatlan vállalkozás, rendkívüli teljesítmény. Különösen mivel az elbeszélés fókusza egy nőíró regényében egy férfi tudatába helyeződik át: ennek az áthelyezkedésnek kitartó, következetes és éleslátó, de főként *belülről* élesen látó, mindenféle tetszelgéstől, divatos tendenciakövetéstől, *ressentiment*-tól és provokációtól mentes, eredetien elemi megvalósítása egyedülálló a magyar epikában. A színtér a lehető legtágasabb: egy *emberi tudat,* figyelmével és figyelmetlenségével, naivitá-

sával és ravaszkodásával, másokra irányuló ítéleteivel és hol elnéző, hol kíméletlen önreflexióival, minden pillanatban kiszolgáltatva múltnak és jövőnek, önmaga meghaladásának folytonos igyekezetében, amint tükröződik – s persze módosul, átszíneződik – benne negyven év magyar történelme. A tudat története ezer meg ezer pillanatra bomlik szét, száz meg száz egymással ellentétes vagy egymástól idegen testi-lelki impulzusnak enged; Jókai Anna műve mégsem a személyiség dezintegrációját festi, mint egynémely 20. századi elődje és utóda, hanem végső fokon éppen az integratív, az egyesítő mozgásokban láttatja a „tudatáramlás" jelentését és jelentőségét. A könnyen befolyásolható, gyorsan, érzékenyen, de jó néhányszor csak pillanatnyi érvénnyel, néha reflexszerűen reagáló Oláh Viktor „tudatárama" koherens személyiségrajz, biológiai, pszichológiai, végül szellemi-spirituális egység hordozója lesz. A „tudatfolyam-regény" tehát csak korlátozottan érvényes meghatározás: a legtöbb ilyen típusú késő modern vagy avantgárd művel szemben a *Napok* egységes folyamatként ábrázolja a benső életet; nem csupán a szakadatlan változást, hanem a ki- és továbbfejlődésre jogosító állandóságot is érzékelteti. És egyik legfőbb sajátossága az, hogy éppen az eredetileg (sőt: eredendően) széthúzó, szervetlenségbe futó, alaktalanságba vezető erőket minősíti át – egy magasabb fokon – egységadóvá, körvonalat és világos (megvilágosodó) szándékot adóvá.

*

Az első személyű főszereplőt nem határozza meg társadalmi helyzete. Inkább azt mondhatnánk, hogy mindvégig valamiféle kettősségben tartja, s ily módon bonyolult alkalmazkodásokra és alakoskodásokra kárhoztatja. Szülei, kiváltképpen anyja, az úri családok öntudatával bocsátják az életbe, de ez az öndefiníció sebezhetőnek bizonyul; személynevekkel szólva: Újlaky és Kukics nevű osztálytársai között vergődik; ő az utóbbit, az előbbi őt nézi le. Később, az új rendszerben is „úrnak proli, prolinak úr". Az „úri középosztályhoz" tartozásnak inkább látszatában, mint biztonságot nyújtó valóságában élő, mentalitásában és értékrendjében örökösen megingatott hős típusa nem ismeretlen a magyar regény történetében. Jókai Anna azonban nem a szatirizálásra is alkalmas típusszerűséget keresi benne: *köztes* helyzetét idővel az igazsághoz való közeledés egyfajta feltételének láttatja. Talán a társadalmi szerepeit végigkísérő bizonytalanság erősíti meg Viktorban a bizonyosság sejtelmét, vágyát, vállalását, és gyűlölteti meg vele mindennél jobban az előreláthatatlanságot, a váratlanságot vagy épp a céltalan várakozást. Ennek a gyötrelmes élménynek az őstípusa egyébként az anyjára való várakozás a „foltos lábú" fánál (harmadik kiadás, 12–13).

A támaszkeresés, a bizonyosság vágya éppen ezért Oláh Viktor egyik legfőbb tulajdonságává lesz. A háttérben („magasabban") álló „implicit szerző" mindvégig érezteti, hogy ez a vonás csakugyan sajátja a figurának. Viktor anyja minden társadalmi tendenciának, minden közösségi normának csak külsőleges, hasznosítható

vagy élvezeti jegyeit fogja fel (a politikusok megítélése például erősen függ küllemüktől). Viktor apja ugyan gyanakvóbb a politika állította csapdákkal szemben, de nem lép ki egyfajta rezonőrszerepből: az '56-os forradalmi napokban bekövetkező, hősinek is, véletlennek is értelmezhető halála mintha a fiát örökösen kínozó és örökösen előbbre lendítő, sorsszerű ambivalencia lényegi összefoglalása volna. – A sorsszerűség fogalmával azonban csínján kell bánnunk. A *Napok* ugyanis nem determinista mű (amint Jókai Anna egyéb alkotásai sem). Bár jól kivehetően érezteti a biológiai öröklés, az idegélettani meghatározottság törvényszerűségeit, a fizikai-pszichikai *élet* egész nehézkedését, valójában a szabad döntésből, egyéni akaratból eredő változásban látja és láttatja a személyiség önalkotásának fő biztosítékát. Oláh Viktor a felső gimnáziumban, a társaival való versengés lázában fedezi föl például akaraterejét; azt a tulajdonságot, amely ekkor ugyan még csak az úszásban meg a szekrényugrásban szabadítja fel képességeit, később azonban, kitérők és viszszaesések után, nélkülözhetetlen lesz számára az igazság ismeretéhez. Arra csodálkozik rá, amit *nem* örökölt, amit maga adott önmagának.

*

A *Napok* hőse az „átlagos hős" regénytörténeti modelljéhez is közel áll, de megint tanulságosabbak a megkülönböztető vonások. A bizonyosságra, a megbizonyosodásra irányuló óhajtása ugyanis egész életét végigkísérő hitigénnyel párosul. Életszükséglet számára, hogy higgyen valamiben. Gyermek-, serdülő- és ifjúkorában elfogadja a készen kapott ajánlatokat: előbb a hatalmi funkciójú vallásosság, majd a harcias hazaszeretet, 1945 után a kommunista elvrendszer rajongó hívévé szegődik. Azt követi, amit a kor előír, mondhatnánk; csakhogy Oláh Viktornak vajmi kevés haszna származik igazodó hiteiből. Ő mintegy magára veszi, interiorizálja, úgy is fogalmazhatnánk: *túlteljesíti* mások elvárásait, és önmagát adja nekik, értük. Félreismerhetetlen ez az áldozati vonás abban az önbüntető gesztusában, amellyel szilveszteri egyedül maradására reagál: órákig benne tartja kezét a hóban, hogy ő is azt érezze, amit a magyar katonák Oroszországban. (Viktor saját maga ellen fordítja szülei távozásán érzett elégedetlenségét; az ő fia, Oti majd kifelé irányított agresszióval válaszol apja és anyja veszekedéseire.) A hitigény elválaszthatatlanul összekapcsolódik a hazugság, az „élethazugság" elleni lázongással: „Ezek azt hiszik, én is olyan vagyok, mint ők. Hogy mást mondok, mint amit hiszek" – fakad ki szülei ellen (242). Már korán tetten éri a visszamenőleges hazugságot is:

> Anyu is hazudik az emlékeiben. Amikor nekem Kukics bedugta a havat a hátamba, meg a fülembe, iszonyú rossz volt, és belém is rúgott, és nem engedte, hogy felkeljek a földről, pedig nem is így történt egészen, semmi se olyan szörnyű talán, és semmi se olyan gyönyörű, amikor történik, csak utólag, amikor eszébe jut az embernek, és hozzátesz egy kicsit. (102–103)

Amit az énelbeszélő mögött (fölött) álló szerzői tudat kezdettől fogva sugall, arra a főszereplő csak megannyi belső konfliktus árán ébred rá: amíg a hithez csak szenvedélyét adja az egyén, annak tárgyát, norma- és konvenciórendszerét viszont a társadalom, a politika uralkodó eszméitől kapja, addig a tiszta szándék és a hazug vagy önző prakticizmus *eredményében* összekeveredik, egyfelé mutat. Nemzeteknek (nemzetünknek) és egyéneknek közös sorsuk ez. Az '56-os forradalom után, magánéletének összekuszálódásával, közéleti-közösségi illúzióinak megroggyanásával párhuzamosan Oláh Viktor hitigénye már rátalál saját közegére, vonatkoztatási pontjaira. Például kezd hiányozni neki a sokszor ismételgetett „a császárnak, ami a császáré" mondás mindig elhallgatott második része; beszéde mindinkább kifogy a pattogó, fölényes kijelentésekből, és megtelik kérő, óhajtó modalitású, fellebbező tartalmú mondatokkal (s minthogy egyre gyakrabban reflektál saját „beszédére", ez föl is tűnik neki, s firtatni kezdi, ki is a megszólított, kihez is fordul ő egyáltalán). Csakhogy ekkor már (és még) nem is a megnevezés a legfontosabb számára, mert az így nyert pontosság visszavezetné a megsejtett igazságtartalmakat a konvencionalizált vagy manipulált elvekhez. A regény utolsó mintegy száz lapján már a „béke" ideológiátlan fogalma bontakozik ki fő értékként: a tudat belső békéje ez, amely immár képes védelmet nyújtani az ellenségesség, az indulatosság, a krónikus félreértés martalékává lett magánélettel szemben is.

Addig azonban Oláh Viktor hitigénye számtalanszor csak hiszékenységhez vezet. Szeret helyeselni. Éltető eleme az egyetértés – minden dacos lázadása ellenére. „Mert az végül is öröm" (241) – áltatja önmagát a legkülönfélébb csalások, ámítások közepette. S amint utólag mintegy helybenhagyja az őt ért sérelmeket, a készülő rosszat is minduntalan igyekszik jóra magyarázni. Első megrökönyödése után igazolni próbálja a történteket, történendőket; magyarázata leggyakrabban a „nyilván", a „biztosan" szóval kezdődik. A kardcsörtető hangulatú cserkészgyűlésen józan mértéktartással felszólaló öreg cserkészt „biztosan" csak azért vezetik el beszéd közben, mert rosszul lett. A színművészetin lezajló, rákosista koreográfia szerint levezényelt törvényszéki tárgyaláson „bizonyára" mindenki a tehetséges Söveges pártjára áll majd. Hősünk ugyanígy reagál társkapcsolatainak viszontagságaira is. Olykor egy-egy pillanatra mintha átderengene alakján a Miskin-féle szent együgyűség. Ám csak pillanatokra: a *Napok* hőse ugyanis nem bűnös, de nem is ártatlan. Egyszer ugyan még a bűn árnyéka is rávetül: 1956 előtt kultúrfelelősként közvetve hozzájárul ahhoz, hogy egy egyetemi hallgatót elküldjenek a közgazdaságiról. És sebeket oszt családjában, szerelmeiben is.

Belül azonban folyamatosan fejlődik tovább. Voltaképpen különös, hogy az értelmezőnek hangsúlyoznia kell ezt a „belüliséget", elvégre mindvégig ugyanazon tudat „belső beszédét" halljuk. Csakhogy a „beszélő" nagyon sokáig maga is takarja vagy torzítja saját élményeit, emlékeit; reflexiói sem mutatják mindig „megbízható" narrátornak. Sokáig inkább elhallgatja a levonandó tanulságokat, vagy felü-

letesen, kelletlenül érinti őket. Magára maradottsága idején egy fiatal nő megszólítja könyvtári munkahelyén, az olvasóteremben, s találkát kér tőle. Oláh Viktor úgy véli, hogy a nő csakis szerelmes lehet beléje, már oda is képzeli lakásába újdonsült ismerősét. A nőnek azonban már vőlegénye van, és csak némi segítő közbenjárást kér tőle. Oláh segít. „Így kell. Ellenszolgáltatás nélkül. Nem tudom, miért. Milyen norma alapján." (487)

Ez a jelenet több szempontból is jellemző a regény egészére. Például egy félreértést ábrázol, emberek egymás melletti elbeszélését, oldalazó, taktikázó lépéseket, ügyeskedéseket: Viktor érettebb éveit is rengeteg ilyen félreértés keseríti, a legtöbb éppen a hozzá legközelebb állóktól éri; amellett szinte testközelbe hozza az epizód egy egész rendszer működési mechanizmusait is (a hatvanas évek második felében vagyunk). Fontosabb azonban a regény fölé rendelt világkép vonatkozásában, hogy a félreértésből, a megtévesztettségből, a veszteségből és vesztességből nem vagy nem okvetlenül, nem törvényszerűen visszaesés következik a hős szellemi fejlődésében. Egyre kevésbé az, hiszen már zajlik a léleknek az a tisztulási folyamata, az az elfordulás a kicsinek és efemernek maradó dolgoktól és az az odafordulás az állandóhoz, az örök érvényűhöz, amely mintegy aranyat mos ki a sárból is; amely immár nem *bedől* a kollektív közhelyeknek, hanem megtisztítja, egy magasabb rendű igazsághoz emeli őket. Az „ellenszolgáltatás nélküli" segítés régen megtanult és többféle manipulatív gyakorlaton átesett elv Oláh Viktor életében, de csak most, mostanában, élete utolsó öt-tíz évében találhat vissza egy felsőbb, egyelőre (még mindig) megnevezhetetlen abszolútumhoz, önnön forrásához.

Itt mintegy csak közbevetőleg jelezhetjük a *Napok* korfestő erényeit. Ez a regény éppen azáltal képes feledhetetlen *precizitással* megjeleníteni a 20. századi magyar történelemnek körülbelül negyven évét, fordulatokban és megpróbáltatásokban leggazdagabb négy évtizedét, hogy egy tudat fénytörésén vezeti át a nagy horderejű eseményeket: a köztes helyzetű (ha a történelmi regény hagyományaira gondolunk, de csakis ebből a szempontból: Walter Scott-i) hős minden réteggel érintkezik, szociológiai lehetőségei nem zárják el eleve semmitől, és nem is predesztinálják semmire. Köztessége és persze önmeghatározásának fejlődése lehetővé teszi Oláh Viktor számára a sajátos magyar problémák érzékenyebb észlelését is. De nemcsak a beszélő én által közvetlenül ismertetett események és értékelések utalhatnak a történelemre. Például legjobb barátja, Imri, akit mindig csak a sport érdekelt, az ötvenes évek eleji diktatúrában – váratlanul? – politizálni kezd, '56-ban forradalmárként harcol, majd emigrációba kényszerül. Béketűrő alkat, de ha felbőszítik, alaposan megsértődik, konokul haragot tart, vagy mértéktelenül feldühödik. „Paraszti" természete valamiféle tradicionális magyar népi hős emlékezetét eleveníti meg a regényben. Vagy például mennyire hitelesen idézi föl az 1956 utáni „konszolidáció", majd pedig a szerzésre, cinizmusra berendezett kádárizmus közegét a történetben bemutatott kisközösség révén: abban a könyvtári környezetben, amely-

ben bőven tenyészik az intrika, az érdekharc, a helyezkedés. De sok mindent leplez (és leleplez) Oláh Viktor két nyugat-európai útjának eseménykrónikája is; ugyanez a romlottság okozza a férfi-nő viszonyok sokféle torzulását. Oláh kiábrándulása teljessé válik: amint eddig sem, ezután sem lép be a pártba.

Világnézeti és magánéleti mélypontra zuhanása, belső alvilágjárása után és következtében Oláh Viktor már nem könnyen azonosítható, jelentésükben azonban kiüresedett elvekben, doktrínákban kezd hinni (bízni), hanem előbb a tudásban, majd pedig mindinkább a megismerésben. A „tudás" eszménye még közelebb áll a puszta ismeretszerzéshez, egy elzárkózó önépítés számára nyersanyagul szolgáló készlet megszerzéséhez, mint a magasabb dolgokba való beavattatáshoz. Viktor már e fejlődési szakasza elején bevallja:

> Valahogy zavar, hogy nincs mérce. Hogy csak én magam vagyok a mérce. Ez tisztességtelen. És rendetlenséget feltételez egy rendre épülő természeti világban.
>
> De hát a virágok is tudják, már magvaikban tudják, meddig és milyen formahatárba növesszék leveleiket. Nem tévesztik el. Ezt a képességet nekem is meg kell szereznem. És ahhoz igazítani mindent.
>
> És nem feltenni ezt a gyerekes, naiv kérdést: mi végre? (414–415)

A saját fejlődési fázisai között is (olykor) szabadon mozgó, visszaesésre is hajlamos, de megelőlegezni, előbbre helyezkedni is képes tudat tehát itt, ekkor még elutasítja azt a kérdést, amely utolsó éveinek lesz segítő eszméje, és végül a halálig – vagy azon túl – is elkíséri. Hiszen később Oláh Viktor ráun a könyvgyűjtésre, az antikváriumi vadászkalandokra is, egyre inkább belefásul országjáró előadás-sorozatainak gépies értelmetlenségébe, s megkísérti őt magát is a társadalmi rendszer kínálta gyakorlat, a magasztos elvekkel takarózó pénzkereset divatja. Nem bírja sokáig: fejlődésének utolsó szakaszában a mechanikus, felhalmozó tudáson is túl a megismerés válik legfőbb céljává: „Valami munkál a világban. Amit nem tudnék néven nevezni. És bennem is ugyanaz munkál. Talán ennyi a »tehetségem«. Hogy végre *felismerjem*." (537 – Kiemelés: B. L.) Ez a megismerés, ez a *gnószisz* egyenesen az abszolút igazságra irányul, de nem járja át a *megnevezés* kényszere. A természetet és az embert is egybekapcsoló (lásd a virág életéről adott példázatot), egyúttal a kozmosz rendjén is munkáló erő fölismerésének, derűjének, „békéjének" és a hozzá való alkalmazkodásnak, a beléje való tudatos bekapcsolódásnak a személyes tudaton túl is zajló folyamatai váltanak valóra – a regény végére – egy személyiséget.

*

Felfogható-e Jókai Anna tudatregénye a fejlődésregény egy 20. század végi magyar változatának – amint alcímünk sejteti? Ha nem annyira műfajtörténeti (és -elméleti) normákban gondolkodunk, hanem eljátszunk a szóösszetétel szétszerelésével

és ismételt összerakásával (fejlődés + regény), akkor okvetlenül. Ez a mű ugyanis nem annyira az álmokkal, illúziókkal teli hősnek a társadalmi környezetben végbemenő megszelídülésére, hasznossá válására építi cselekményét (bár kétségkívül van köze ehhez a modellhez is), mint inkább a korai szenvedélyek más, magasabb síkra helyeződésére s a politikai szerveződésű társadalomból való kivonulással egy időben az emberekkel kialakított bizodalmas és szeretetteli kapcsolatrendszer megteremtésére. A fejlődés csírája adva van Oláh Viktor lényében, alkatában: mégpedig valamiféle céltalan, iránytalan tehetség formájában, amelyhez a politika, a színészet, az előadói és a könyvtárosi-kutatói tevékenység csak ideiglenes és inautentikus keretet adott; valódi képessége egy látásmód lesz: „s valahol középen. Aki botorkál. Akinek már nincs teljesen sötét, de a behatoló fénysugár még olyan keskeny, hogy inkább megzavarja, semmint tájékoztatja…" (572) Legvégül már tájékozódhat Oláh Viktor ebben a beszűrődő világosságban – pedig még ő is középen van.

A fókuszba állított hős fejlődése mindenesetre egy spirális alakzatú emelkedésre vall. Ő maga szerelmi és családi életének kínzó összekuszálódása idején, külső-belső ellentétek metszéspontjában fogalmazza meg a felismerést: „A tévedést nem a sorrend szabja meg. És az eszmék, gondolatok igazsága sem. Hullámvonal. Vagyis spirális fejlődés." (406) Ez a sajátos emelkedés elvezethet akár egy lényegi (alkati) tulajdonság *visszafejlődéséhez* is. Oláh Viktor már kora gyermekségétől kezdve pompásan forgatja a szót, talpraesett kis szónoklatai sok nehéz helyzeten segítik át; ám élete végén tisztázódás és beszédkészség – vagy beszédalkalom – mintha fordított arányosságot mutatna: egyre gyűlik a mondanivaló, ám ő egyre ritkábban, egyre kevesebbekhez szólhat.

(Hallgatagságba vezető útja is elválasztja attól a Boda Zoltántól, akihez a 20. századi magyar [fejlődés]-regények hősei közül még legközelebb látszik állani. Németh László *Emberi színjáték*ának hősével ellentétben ő nem vonul ki, nem vonulhat ki a társadalomból, nem gyűjt, nem gyűjthet közösséget maga köré, nem tart, nem tarthat „hegyi beszédet" sem senkinek.)

Egyébként a történetalakítás és a középponti tudat néhány kommentárja jelzi más szereplők fejlődőképességét is. Az elbeszélő tehát nem egyetlen, kiválasztott hős sajátjának, akár szimbolikussá, példaszerűvé emelt sajátságának tekinti a fejlődést, az öntökéletesítést (ebben a vonatkozásban is különbözik a Németh László-i típustól), hanem más szereplők számára is fenntartja. Gondoljunk csak a kifejezetten a *rossz* szolgálatába állt diótörésre; vagy éppen a gőgös Újlakyra, még akár Oláh Viktor édesanyjára is; mindhármuknak – persze különböző „jelzettségi fokon" – sikerül kilépniük azokból az ártalmas meghatározottságokból, amelyek fogva tartották személyiségüket.

A középponti regényalak fejlődésének azonban kettős az ára. Az egyik az, hogy a személyiségnek úgyszólván teljesen magára kell maradnia. A jót képviselő és a javuláshoz, megtisztuláshoz indíttatásokat adó, az Oláh Viktorban igazán tovább

élő regényalakok ugyanis „fizikai" mivoltukban korán kilépnek a cselekményből: ilyen figura mindenekelőtt Zsombolya Valéria, majd Viktor háború utáni tanára, Zolti bácsi – és közbül a tiszta szívű áldozat, Manusz néni. Később azonban egymás után el kell szakadnia mindenkitől, akit szeretett és még szeret, akitől tartós félelmében vagy hirtelen riadalmaiban segítséget vár: a nőktől, akiket ő bántott meg, vagy akik őt bántották, és legvégül szertefoszlik a fiával való egymásra találás maradék reménye is.

Még egy ára van a fejlődésnek: azt a belső lomhaságot is le kell győznie hozzá, amely örökösen csak halogatná az elmélyedést. Hányszor villan föl előtte a gondolati tisztázás valamely esélye vagy akár csak valamely élmény intenzív megélésének lehetősége (például a vidék, a természet megismeréséé), s hányszor hessegeti el olyasféle fordulatokkal, mint „majd ha lesz rá időm". Itt nem a felületességbe süppedt mindennapi életnek és az elszánt egzisztenciális tudatosságnak az értékelvű szembeállításáról van szó. Sokkal inkább a mindennapi életben magában is megnyilvánuló egzisztenciatudatról, az egzisztenciális felelősségérzetről.

*

Mint Jókai Anna valamennyi regénye, a *Napok* is nyelvhasználata és elbeszélésszerkezete által lesz azzá, ami. Az adott esetben nagyregénnyé is – a „nagyregény" érzetét leginkább talán az életnek az a folyamatossága, szakadást nem (vagy látszólag nem) ismerő hullámzása kelti az olvasóban, amely elejétől a végéig – kezdettől a végig – *tart* a szövegben, és *tartja* a szöveget.

A szorosabban nyelvi tényezők közül emeljük ki csupán a névadást. A név olyan jel, amely jellemez is. Jókai Anna persze nem afféle beszélő neveket ad alakjainak – inkább *beszédes* neveket. Zsombolya Valéria: a tanítónő nevének jó hangzása és szokatlan muzikalitása egy valóban eredeti és kiváló személyiséget jelent be. De bonyolultabb is lehet a nevek játéka. Korántsem mindegy, mikor és meddig Katalinka, Katóka vagy Katka ugyanaz a személy, Viktor első felesége; az sem mindegy, ki *meri* Katókának nevezni (Krisztina, a barátnő-szerető, mégpedig egy kissé fölényesen, lekezelő hangsúllyal). A második feleség, Józsa neve viszont – jelölten is – ironikus viszonyba lép az egyáltalán nem *jóságos* nőalak lényével. Természetesen a Viktor–Győző páros is idetartozik, alighanem a legbonyolultabb esetként; mert hogy mikor és miben Győző ez az Oláh Viktor, az igazából csak a mű legvégére világosodhat meg az olvasó előtt.

A nevek jelentő játékánál is fontosabbak az elbeszélő módszer játékai – a „játék"-ot itt persze végképp nem valaminő léha értelemben használjuk. A narráció mindvégig gondoskodik a tudatszubjektumban újra meg újra felidéződő motívumok jelentésességéről és jelentőségéről: olyannyira, hogy ha igazán belehelyezkedünk a regény világába, egyes pontokon, például bizonyos tárgyak hangsúlyos említésekor, szinte megsejthetjük, hogy ez a tárgy motívummá válik, és még felszínre bukkanhat

a tudatáramban. Egyetlen ilyen „esetet" említenék, saját olvasástapasztalatomból: Viktor lemondott Krisztináról, és családját választotta, az erkélyen elmélkedik szellemi útjáról, majd: „Egy kék, horpadt oldalú locsolókannát bökdösök a lábammal, ez most egy hosszú pillanat, s világosan érzem a képet." (415) E sorok írója olvasóként arra gondolt, hogy ebből a locsolókannából (fontos az is, hogy horpadt) még lesz, még lehet valami. Magyarán megjósolta a tárgy jelének, jeleinek ismétlődését. A bekezdés így folytatódik: „Valami nagy, szellős szobát. Ahol ülünk, nyomtatvány és régi könyvek porszaga közt, már ősz hajjal, szikár-soványan, körülöttem a rendbe helyezett világgal, és visszagondolok, hogy itt álltam, és bökdöstem a lábammal egy horpadt kék locsolókannát…" Az olvasó talán azért képzelte el e szegényes tárgyról, hogy még találkozik vele, mert neve először egy hosszabb meditációs folyamatban váratlanul és aránylag erősen hangsúlyozva jelent meg. Azt, hogy Oláh Viktor (ellentétben saját várakozásával) sohasem öregszik meg majd, ez az olvasó csak a regény vége felé sejthette, majd pedig tudhatta meg – legalábbis amikor először találkozott a könyvvel. A locsolókanna viszont benne maradt a tudat – a regény – emlékezetében: a hős utolsó – és lelki megoldást hozó – áldozatának, saját lakása átengedésének jelenetében újra felbukkan: „Egyszer egy locsolókannát néztem, itt az erkélyen […] Józsa nem érti. Hogy a televíziót otthagyom, és egy rozsdás locsolókannát reklamálok." (593) A tárgy metamorfózison ment át.

Csakhogy az anticipációk nem mindig igazolódnak. Gyakran az ellenkezője történik annak, amire a tudat(os) szubjektum felkészül, és felkészíti olvasóját. Jóval korábban, a család kényszerű költözködése után a kis Viktor a lehető legrosszabbnak képzeli el új osztályfőnökét az új iskolában: minden előjel erre mutat. „És a tanítónő is csúfolni fog […]." (85) Nos, ebből a rémképből lesz Zsombolya Valéria.

A legfontosabb motívumok azonban csakugyan végighúzódnak a regényen: mindenekelőtt ezekben és ezek által válik követhetővé a lelki, szellemi élet folyamatossága. Mérhető rajtuk az idő is, hiszen szerepük, jelentésük, hatókörük változik, alakul: némelyik hólabdaszerűen viselkedik, alapanyaga új meg új asszociációkkal bővül, új meg új élményrétegek tapadnak hozzá. Ugyanakkor valamelyest tagadják is az időt, azaz bizonyos értelemben térszerűvé teszik; olykor ugyanis mintha visszhangosított térré alakítanák át a főszereplő tudatát, amelyben nekünk, olvasóknak kell tájékozódnunk a sokfelől érkező hangok között. A motívumok többsége a gyermekkorból ered. A kék sapka, az ablakon kidobott kesztyű, a kiságy faragott rózsája, az apácaszappan és társaik a személyiség archeológiáját hordozzák: ezek viszonylag stabil szerepű, jelentésű tárgyszimbólumok. Vannak azonban eleve aktus- és eseményjellegű emlékek is, melyek, mondhatni, az egyéni életidőben születtek, s ennek idejével alakulnak tovább. (Ha meggondoljuk, Oláh Viktor mennyire vágyik egész életében az átmenet megragadására, arra, hogy megfigyelje például az elalvás pillanatát, majd pedig, a regény vége felé, a meghalását is, rájöhetünk e képek tárgyi létezésének *és* illékonyságának paradoxonára.) Ilyen a legkorábbi emlékréteghez

tartozó és talán legtöbbször újjáéledő kép a kislányról, aki a téren összeteszi a kezét, és ezt kiáltja neki: „Te fijjú, dobd ide a labdát!" A kislány gesztusa és szava a tudatáramban az elemien tiszta, szeretetteljes és bizalmat kínáló nőiség archetípusává lesz, többnyire csak vágykép formájában, a megvalósuló, de sivárabb kapcsolatok kontrasztjaként. Közben segít is a kereső hősnek: hozzásegíti ahhoz, hogy átvészelje az érzelmi megpróbáltatásokat, és erőt gyűjthessen az előrelépéshez. A mű szellemi világa és létfelfogása azonban egy felnőttesebb emlékképben összpontosul, amely, lám, igen sajátságos módon egyszerre vezet a múltba, mégpedig egy rétegezett múltba, és előlegezi meg a jövőt. A gellérthegyi kőről beszélünk. Harmadik előfordulását idézzük: „Én akkor láttam egy követ, körülötte lóhere, fű, valami furcsa követ, ami úgy felbontotta bennem az időt, mintha nagyon régen néztem volna már és mindent átéltem volna egyszer, mintha alattam és felettem is állt volna egy-egy belőlem…" (231) Sokkal később így idézi föl a képet, immár az eredeti tárgyi környezet említése nélkül, különc barátjának, Rezsőnek: „Önmagával a legkevésbé [egyenlő az ember]. Néha olyan, mintha előttem és mögöttem is járna egy árnyék… ami voltam… és amivé leszek… Ha hihető volna, hogy minden emberben egy előképet tisztelünk… egy még be nem töltött formát…" (511) Igen, ez az emlékkép jövőképpé válik, vissza- és előreható perspektívába állítja az egyedi, *itteni* életet. S íme, így határozza meg önmagát az *ember:* „Magyar vagyok. Igen. Ebben az életemben." (537) Látni való: a regény vége felé a kettős elbeszélés már magát az irodalmat is mintegy átlépteti a spirituális gondolkodásba.

Ezek az egyéni pszichében gyökerező archetipikus motívumok persze nagyon eltérő szituációkban bukkanhatnak a tudat felszínére. Előfordul, hogy kimunkált gondolatsorokba illeszkednek, de megjelennek eksztatikus sodrású tudatfolyamleírásokban is. Olykor pedig krízispontokon törnek fel a tudatban, akár egy szerelmi üzenetre való boldog várakozás, akár a megalázó testi szenvedés perceiben, a személyiség regressziójaként (így hat például a kisgyermekkori lakcím, a „Kakukk utca 3." kényszeres ismételgetése).

Egyik-másik visszatérő motívum azonban az elbeszélés előrehaladtával egymással ellentétes értelmezési övezetekbe is belép. Oláh Viktor önfeledt és sokat ígérő harmóniát él át Katalinkával a „Szigeten": „Meleg van, virágillat, jön egy hajó, kivilágított hajó, a fény átírja felettünk a bokor tetejét, valami rózsaszín virág nyílik a bokron, igen, én ehhez a nőhöz ragaszkodom, ez az a pillanat, most megint megnyúlik az idő, most, ez az, világosan felismerem, eddig tévedtem, ez mégiscsak valami nagy összetartozás. Talán tényleg Katalinka az, akivel el lehet viselni mindent." (286)

Amiként azonban a fény ott és akkor „átírta" a tájat, úgy fogják majd az események „átírni", „újraírni", többszörösen is újraszituálni ennek az élménynek az *érvényességét*. A létfolytonosság tragikusabb arca mutatkozik meg így. Hiszen utólag megtévesztőnek érzi a hős fény és virág egykori sugallatát, üzenetét. Miért is? Első-

sorban persze a külső, objektív idő múlását okolhatjuk. De ez nem elegendő magyarázat. Jókai Anna művészete mélyebb összefüggésekre és törvényszerűségekre villant fényt. Az idézett élménybe – szövegrészletbe – ugyanis beépül egy másik, ezúttal rejtőzködőbb archetipikus alapélmény: az idő elő-előforduló, meg-megtörténő „megnyúlásának" ugyancsak visszatérő érzete. Az olvasó, „szem előtt tartva" a regény egészét, némi joggal úgy is érezheti, hogy a rózsaszín virágra eső fény itt első renden a személyiségnek ezt a „megnyúlt" időhöz fűződő, eksztatikus élményét világította meg; vagyis az élmény szerkezete nem a külső tájék – külső személy (Katalinka), illetőleg objektív helyzet (a két ember összhangja) expanzív, kiterjedő folyamatrajzával ragadható meg igazán, hanem egy befelé ható, reflektívebb képlettel: külső tájék – az idő és az egyéni lét intenzív belső átélése – ennek a belső élménynek a szubjektív rávetítése egy *másik,* lehetséges, vágyott, objektív összefüggésrendre (a két ember közös boldogságára). Valahogy így: ami bennem ennyire intenzív visszhangot ver, az át *kell* hogy alakítsa a külső adottságokat. – Félreértés, de a nélkülözhetetlen fajtából. Ennek az „ősmotívumnak" a nyomában majd jóval később kínzó tépelődés fakad: kettőssége a Viktort a „megőrülésig" hajszoló kettősségekben csapódik le. Hónapokig váltakozva és egyenlő intenzitással érzi hol azt, hogy felesége és fia mellett *kell* maradnia, hol pedig azt, hogy Szuchy Krisztina oldalán a szenvedélyes szerelmet *kell* választania. És ekkor még mércéje sincs.

Egyébként eszünkbe juthatnak ezekről a személyiség ősmintáit alkotó motívumokról a Marcel Proust művéből ismerős emlékeztető tárgyak, illetve emlékképek. Csakhogy a *Napok*nak ezek az alapformái (vagy alapmozdulatai) nem okvetlenül, nem szükségszerűen a múltra, a múltba való visszatalálásra irányulnak, mint annak a bizonyos teába mártott madeleine-süteménynek az íze. Nem beszélve arról, hogy Proust kolosszális műve legvégül a művészetbe lépteti át az életet, illetőleg csakis az írói megformálás által véli igazolhatónak az élet leélését. Jókai Anna regényművészete azonban – láttuk és látjuk – nem a művészetre irányul, nem magának az esztétikumnak a megteremtését tűzi ki céljául.

*

Még vissza kell térnünk – néhány megjegyzés erejéig – a regény voltaképpeni narratív eljárásaihoz. Mint már jeleztük, nemegyszer sejthetjük meg a közvetlen elbeszélő, tehát egyszersmind az ábrázolt szereplő – Oláh Viktor – mögött azt az „implicit szerzőt", aki meglepő és némelykor megrendítő, bár alig észrevehető jelzésekkel mintha segítene hősének, mintha nemcsak mögötte, hanem mellette is állna. Jelenléte diszkrét, s voltaképpen csak a tudatosodás folyamatait mozdítja elő. (Természetesen hatással van az olvasóra/olvasásra is, hozzájárul az értelmezés bonyodalmaihoz.) Néha bizonyos szóismétléseknek finoman ironikus használatával segíti az *eligazodást*. Például az egész ostrom alatt „légós Anni"-ként emlegetett személyiség megnevezése a németek kiűzése után egyszer pusztán Anni

lesz, később pedig már következetesen „házbizalmi Anni" – s ez a névváltozás nem csupán munkakörének, hanem állásfoglalásának, viselkedésének kicserélődését is jelzi. Végső soron egy nem épp nagy jellemre világít rá. Vajon *csak* Oláh Viktor hívja így, s ha igen, akkor egészen *ártatlanul*? – Vagy nézzük, mire képes egy úgynevezett idéző ige: a magára maradott, majd újra csak szerencsétlenül férjhez menő Katka a regény vége felé már mintegy „vakkantja", amit mond; és amikor Oláh nyugtalanul kéri az orvostól a diagnózist, az ő betegségének diagnózisát: „Gyomor – mondja, olyan, mint egy vakkantás, Katóka vakkantott így, miután elváltunk, és néha megkerestem." (605) Két, egyébként távoli helyzet narratív egybelátása is a *szónak* ez a kiemelése, nem csupán a hős kvázi-véletlen ötlete. De már sokkal korábban is előfordult, hogy az elbeszélésfolyamat egy kissé a hős – ezúttal a kisdiák Viktor – priméren ösztönös reagálásmódjának a korrekciójaként hatott. Lásd a magyartanárnő által bemutatott Adyra érkező elsődleges, majd pedig másodlagos választ: „»Álmodom egy nőről, akit nem ismerek…« Röhögünk. De volt egy kislány a téren, arra kért, hogy dobjam oda neki a labdát […]" (141)

A mögöttes elbeszélő talán csak ezzel a „de"-vel segít tudathősének a tudatos tisztázásban.

Úgyszintén feltűnhet, hogy annak a két történelmi eseménysornak a megjelenítésében, amely legerősebben hat Oláh Viktor szellemi fejlődésére – 1944-re és az 1956-os forradalomra gondolunk –, ez a mögöttes narrátor néhány pillanatra mintha kölcsönözné alakjának a maga „teljesebb", objektívebb optikáját. A menetből szökni próbáló zsidó nő tragédiájának dermesztő leírása – legalábbis egy-egy olyan mondat, mint: „A kis szőke [nyilas] elfárad. Sajnálja a sapkát." (188) – kilépni látszik a szereplő-megfigyelő Viktor nézőpontjából.

A felsorolt példákat esetleg még minősíthetnénk helyi érdekű találkozásoknak, afféle áttűnéseknek; ám ebben a művészetben minden nyelvi és elbeszéléstechnikai eljárásnak súlya van. Bizonyos regényalakító módszerekkel nemcsak itt-ott találkozunk, hanem átjárják a mű egészét – és talán nem is csak módszerekkel van dolgunk. Minél előbbre halad Oláh Viktor a saját élete (s az élet) lényegi céljának megismerésében, annál szembetűnőbbé válik a stiláris ellentét is a tisztázódó gondolat szervesen fejlődő megfogalmazásai és a ziháló, meg-megszaladó, olykor parttalanul kiáradó szövegrészek között, mely utóbbiak a gondolattól idegen vagy a gondolatról leváló „foszlányok" (a regényből idéztem a szót) lejegyzésére szolgálnak. Vesd össze:

> Érdekes. Milyen szabatosan fogalmazok. Ez az igazi gondolat. És a többi, ami csak úgy át- meg áthullámzik rajtam, talán nem is az, csak töredék, ösztöneim meghosszabbítása, átmenet a fecsegés és csend között, sokkal kevesebb a valódi gondolat az agyunkban, semmint hinnénk, most már megint kezd elsötétedni, egyszerűen kimerülök,

fáraszt, valami visszanyom, kényszerít, hogy arra gondoljak, pedig ez nem is gondolat, hogy Katka megsütötte a kacsát vacsorára. (359)

Még a következő részlet is idekapcsolható:

> Túl sokan állnak már a pult előtt [a könyvtári olvasóteremben], ma én kezelem a bélyegzőt, mindig akkor van a legnagyobb forgalom, amikor *tudnék* beszélni, hasonlít ahhoz, hogy mindig akkor jöttek a legtisztább gondolataim, amikor a legalantasabb, legaprólékosabb tevékenységet végeztem, van a magas és a mély között valami titokzatos kapocs, húzóerő, egy gömb középpontjától kifelé, kétoldalt, de végül is ugyanoda jutva vissza, hiszen minél távolabb húzódik egymástól a két pont, annál inkább közeledik. (601)

A magas és a mély közötti titokzatos kapocs: ez a titok játszódik le Oláh Viktor eltávozásának misztériumában is. Tolsztoji misztérium ez, távoli hátterében az *Ivan Iljics halálá*val és a *Három halál*lal. (Az utóbbira közvetlenül is utal a főszereplő.) Egyúttal Jókai Anna későbbi műveinek is egyik fő-fő tematikus eleme – igaz, olyan, ami több, mint téma. Igen, az ember rendeltetésének fölismerése sűrűn váltakozik – mondjuk éppen – a kacsasültes vacsora elképzelésével. Ugyanígy váltakoznak egymással az elbeszélői szólamok, stílusformák is. Szembeállítást és egyenjogúsítást visznek véghez, mégpedig egyszerre: ez Jókai Anna művészetének egyik legnagyobb csodája. Spiritualitás és trivialitás szoros együttélése az életben: a csupa nagybetűs KOZMÁS BORSÓFŐZELÉK szaga, amely iszonyatos erővel nyilatkoztatja ki Oláh Viktornak halálba vezető műtéte előtt… az életet.

*

A műtét előtt viszont még megtörténik az áldozathozatal, mégpedig egy arra kiváltképpen méltatlan nő javára. Oláhnak „csak" annyit kell megértenie hozzá, hogy ami vétket elkövetett, azt csak mással, más javára hozhatja helyre. Vezeklésének csupán külső alakja, megnyilvánulása, hogy kiköltözik lakásából, s átengedi azt a „gonosz űzöttségben" élő Józsának. A vezeklés lényege, magja talán a némaság. A közölhetetlenség, vagyis az igazság tudásának, a meg- és felismerésnek eredetileg kényszerű, majd mindinkább vállalt és belülről igazolt elhallgatása: a beszéd helyett a puszta (és valószínűleg meg sem értett) cselekvés.

A műtőben megoldódik a titok: éppen azáltal, hogy teljes erővel nyilatkozik meg. Minden eddigi félreértésnél súlyosabb – hiszen a halálba vezet, nem a gyógyulásba.

> TÚL LEHET ÉLNI
> a neve, csak a neve jusson eszembe, csak néven tudjam nevezni, én okos fejem Oláh Viktor. Én, Kakukk utca három, a sárga örvény, sárga fény a szemem mögött, napok, millió nap

A NAP (615)

A megnevezéshez már nem segítheti hozzá a haldoklót az elbeszélő. Vagy mégis? A NAP – így, nagybetűkkel, a regény első szava volt, és akárha keretbe foglalná, ami történt, az életet; de talán nem pusztán esztétikai keretbe. A zárószó mindenesetre a kezdést nevezi meg – újra, újonnan.

- *Kortárs*, 46. évf., 2002/4, 83–93.
- Nagy Gábor – Mezey Katalin (szerk.): *Nagyregény – nagy regény,* Budapest, Széphalom, 2001, 5–21.; Bárdos László: *Önismeret és beavatás. Közelítések Jókai Anna életművéhez,* Budapest, Széphalom, 2002, 39–68.

A TÖRVÉNYEREJŰ MAGÁNBESZÉD

[2002]

(*Füst Milán összegyűjtött levelei,* Fekete Sas, 2002)

„*Rettenetesen, tűrhetetlenül nehéz ember vagy.* Olyan sötét tónusú ember, aki embertársát nemhogy megörvendeztetné jelenlétével, hanem fárasztja, megbetegíti vele. […] vedd könnyebben a dolgokat… ne terheld az embereket szörnyű körülményességeiddel." Az idézett levélnek Füst Milán nem címzettje, hanem szerzője, és egyik tanítványát inti benne a helyes viselkedésre. Minthogy szinte önkéntelenül azzal a szándékkal fogunk hozzá egy-egy levélgyűjtemény olvasásához, hogy kiderítsünk valamit, ami az ismertnek tételezett életmű mögött húzódik meg, Füst Milán levelezésének ezen a pontján – és a hasonló pontokon – úgy érezhetjük, megvilágosodott valami, és csak át kell értékelnünk, amit rosszul tudtunk. Olyasvalamit olvasunk *tőle,* amit *róla* szoktunk volt olvasni (hallani): olyan tulajdonságok elmarasztaló lajstromát, amelyeket ismertebb alkotóink közül éppen az ő lényéhez kapcsol legmakacsabbul az irodalmi közvélekedés. Ilyenkor a helyzeténél fogva illetéktelen kései levélolvasó például lélekbúvárnak érzi magát, s különféle elhamarkodott elméletekkel igyekszik áthidalni a szakadékot régebbi és újonnan szerzett tudása között. Az idézett passzust akár valaminő projekcióként is magyarázhatja: nem azt az emberi alkatot vesszőzi-e meg a másikban Füst Milán, amelyet különben magában hordoz? Csakhogy az effajta egységteremtő – akár az ellentétek hangsúlyozásával is egységben láttató – műveletek fölöttébb ingatag konklúziókhoz vezetnek. A levelek olyan Füst Milán-i arcot is előrajzolnak, amelynek jobban elhisszük a fenti korholást. Az ehhez hasonló feszültségek azonban mind feloldhatók a levél-

író személyiség *fikcióba* helyezésével: és a levélanyag nem vonja meg az olvasótól ezt a lehetőséget sem. „[…] hogy *valóban* milyen voltam, mi fontossága annak? […] mihelyt nem létezem, akkor már úgyis csak képzelt alak vagyok s e fantómnak nincsenek érdekei" – írja Gellért Oszkárnak 1955-ben, s az olvasó ezúttal magára a gondolatra is irodalmi idézetként ismerhet: „Mire rám mutatnál: nem vagyok." – így kezdődött *Este van* című verse. Igaz, a levél feltételt szab az alak elképzeltségének: „mihelyt nem létezem". Csakhogy e feltétel eleve teljesültnek látszik. Mi mással jellemzi leveleiben mindenkori jelen állapotát, mint éppen a *(már) nem létezem* tételmondatával, illetőleg ennek számtalan változatával? A nemlétnek ez a bizonygatása, bár a betegségek szorongatta közérzet vallomásaként hat, akárhányszor úgy is olvasható, mint kitérés a *definiálhatóság* elől; mégpedig a meghatározás és a véglegesítés értelmében egyaránt.

Mégis kétségtelen, hogy ennek és sok más levélnek gyakorlati tétje van Füst Milán számára: helyesbíteni a közvélekedést, amelynek visszhangjai nyilván eljutottak hozzá. Barátait korrigálja (az egész levélrengetegben barátaival küszködik legtöbbet), például Kosztolányit, aki a jellemzés „szellemes kerekdedsége" végett és jogán állította, hogy „szeretni és gyűlölni" is nagyon tud – jóllehet Füst élénken elhárítja magától e második képességet. A „fikcióvá tétel" olvasói hipotézise tehát szintén nem old meg mindent: egyáltalán nem állítható, hogy Füst számára a levél az irodalmi művek tovább-, esetleg átírása.

A roppant arányú gyűjtemény épp esetlegességeivel hívja kalandra az olvasót. A levelek tömkelegében csak néhány bizonytalan típus körvonalai derengenek kitartóbban. Először is a családi levelek, édesanyjától feleségéig, tágabb értelemben a „nevelt fiak és leányok" seregéig, a barátokhoz szóló üzenetek, amelyeknek többsége ha nem is Osváthoz, de legalább Osvátról szól, valamint az igazi újdonságok: az úti levelek garmadája, a Füst Milán-i pikareszk olyan színpompájával, amelyet aligalig képzelhettünk a mozdulatlanságba dermedt test és lélek vallomásainak (és a róla szóló történeteknek) ismeretében; a kérelmező, közbenjáró és fellebbező levelek özöne minden átélt korszakból; és persze az önértelmező, önajánló, önismertető levelek tenyészete, melyekben az episztoláris hang hol teljességgel igazodik az elérni kívánt címzetthez és célhoz, hol meg úgyszólván leválik minden pragmatikáról, és önmagára összpontosító erkölcsi *és* esztétikai számvetés lesz. Könnyen adódó következtetés, hogy ez utóbbi típus ér közelebb az *élet* legnagyobb *mű*vének tekintett *Napló*hoz. Füst Milán életműve ily módon még mindig egyre csak bővíti a maga nem szorosabban szépirodalmi dimenzióit: a most megismert levelek némelykor természetesebb mozdulattal mutatnak a napló, mint a versek vagy a dráma felé – sőt a mutatás iránya most már megfordítva is jobban kivehető.

Az utóbbi évek Füst Milán-értelmezései az esetlegesség mozzanatait emelik ki lírájából, és a korábbi szerepelméletek érvényességét vitatják: a szerepek polarizáló kettősségeire épülő értelmezéseket éppúgy, mint az egységesítő magyarázatokat. A

levelek azonban óhatatlanul ilyen kettős struktúrákat idéznek az olvasó elé, minthogy mégoly széttartó csoportjaikban sem tehetnek szert a „nyelvi mozgások" olyfajta szabadságra, mint a versekben.

Akár még meglepőnek is vélhetjük: Füst Milán a levelezés egy jelentős vonulatában görcsösebbnek mutatkozik, mint irodalmi alkotásaiban. Újra meg újra az önállítás gesztusaival fordul a társakhoz; műveinek védelmezésére fordítja meggyőző erejét. Osvát életében és különösen Osváthoz írott megrendítő tépelődéseiből még kihalljuk a valóságos vívódás hangjait; később megszilárdul a védekező póz, önálló életre tesznek szert a műveknek kiosztott állandó nyelvi attribútumok: a „fiatalkorom fényessége", a „férfikorom fényessége", az „öregkoromnak e büszkesége" (a *Lear*-fordításról) – így, ezekhez a címszavakhoz rögzíti önmagáról formált irodalomtörténetét. A kötet olvasója nemegyszer kapja magát azon, hogy a címzettnek irányított, lehengerlő érvelés mögött (megint az a „mögött"!) valamilyen bizonytalanság jeleit kutatja. Füst Milán mindenesetre a maga életművével is megfizetteti azt az árat, amelyet az irodalmon általában is behajt, hogy kialakítsa, sőt megalkossa a maga kánonát. Nem kíméli a *Catullus*t, elveti számos elbeszélését, néhány versét, miként a regényirodalomból is kiválasztja a *Copperfield*et, annak is inkább csak első kötetét, Babitsnak pedig csak *Héphaisztosz*át dicséri, s a többi négyszáz versére ügyet sem vet… és legutóbbi szavaimmal lényegében az *Ítélet nincs* epés jellemzését idéztem. A levelezés azért nem igazolja mindenestül Déry – a volt barát – bírálatát sem.

A levelek inkább két hang, két lelki diszpozíció konfliktusát sejtetik; csupán sejtetik, mert a levélíró vajmi ritkán reflektál erre a kettősségre. Egyfelől a precizitás, a kiszámítottság, a mindenre elő- és elkészülés merevebb alakzatai: a feleségének adott részletes eligazítások az anyjához, még gyermekfővel írt aggályos utasításokra emlékeztetnek. Alkatának ebből az összetevőjéből eredhetett meghökkentő gyakorlatiassága bizonyos kiélezett helyzetekben. De talán innen valók bizonyos lelki és nyelvi ikerítések, automatizmusok: az apakép korrektív (Osvátot is korrigáló) helyreállítása az ideggyógyász Groddeckben, a „magam én", a „no de most már ez is mindegy" típusú formulák állandósága fogalmazásában. Ide is kapcsolható az irodalmi művek – saját és társai műveinek – már jelzett, gesztusértékű elfogadása, elfogadtatása. Élete előrehaladtával mind kevésbé hajlik a mérlegelő interpretációra, viszont mind gyakrabban szűkíti le a művek fogadtatását a nyilvánosság előtt elvárható szolidaritás manifesztációira.

Másfelől mindeközben példátlan kockázatvállalással képes odakínálni, odadobni minden képességét és eredményét a véletlen erőinek, az élet törvény nélküli tenyészetének. Egyik pillanatról a másikra von vissza gondolatmeneteket, hosszan érlelt művészi vállalkozásokat. Bár sokan aszketikus hajlamot és kérlelhetetlen elvhűséget tulajdonítottak neki, egy etikai szempontból kiváltképp tanulságos levelében (Kolnai Aurélnak, 1924. január 20.) az aszkézist a „szerénység"

mögé utasítja, s az elvekről így beszél: „Legyenek […] elveid – de légy elég előkelő, bátor és szabad, hogy azokat mindenkor sutba dobni képes légy." Nem annyira a nietzschei reminiszcenciákra, inkább a képzelőerő radikalizmusára mint az „élet" elsőbbségének elismerésére érdemes figyelnünk. Irodalmi műveket is gyakorta marasztalt el a megformáltság hiányában, de végső soron magát a szigorú művészi szerkesztést (sőt objektivitást) is a minél intenzívebb átélő, élményérző képességre vezette vissza (például Benedek Marcell *Vulkán*járól a *Nyugat*ba írt kritikájában). S mindeközben voltaképp eléggé ritkán beszélt saját műveinek, kivált verseinek esztétikai szerveződéséről, jelentésképzéséről. Amikről beszámol egy-egy levélben, azok inkább *tapasztalatok,* melyeket saját lírája érlelt meg benne. Két ilyen reflexiót említek (aligha véletlen, hogy mindkettőt olyan tanulmányok hatására írta, amelyek mellőzték költészetét). Az egyik levelet ismeretlennek címezte, és versei „impetuózus, átütő nagy erejé"-ről beszél benne (1931. augusztus). Egy másik, ugyanebben az évben Babitsnak írt levele pedig váratlanul költészetének *hatásával* példázza e líra jelentőségét. Ritka pillanat ez, kisvártatva vissza is vonja érvét – pedig fontos érv.

Olykor nemcsak képeit, gondolatait engedi szabadjára, hanem nyelvezetét is. Meglepően sok olyan levéllel találkozunk – méghozzá a legkülönbözőbb korszakokból –, amely szinte belefeledkezik a nyelvi groteszkség, nemritkán halandzsa örömeibe: az ezekben aláírásként használt, képtelennél képtelenebb nevek szembetűnő módon másfelé keresik az ént, mint a legtöbb levelén érezhető igyekezet a *szignatúra* mind átfogóbb érvényesítésére. Magam úgy olvastam az ilyesfajta leveleket, mint a magyar nyelvű dadaista irodalom legpompásabb példáit.

A levélgyűjtemény az élet – és a rejtett életrajz – bőségével lep meg. Baráti, szerelmi viszonylatok villannak fel, és alapvető biográfiai tények, folyamatok maradnak homályban. A szerencsétlenségekről sokszoros redundanciával értesülünk: „a szegény trafikosné fiá"-nak először e kötet lapjairól feltáruló megszomorítottságától az 1950 utáni megaláztatásokig. Jóval kevesebbet tudhatunk meg az életalakításban szintén részt vevő szerencse megélési módjairól. 1944-es sorsának (megmenekülésének) hátterét még a szinte külön műfajváltozatot képviselő, nagylélegzetű, a Füst Milán-i „alvilági játékok"-at vagy „pincenapló"-t megformáló levél sem világítja meg (Menzer Rezsőnek, 1946. március 13.) A zsidósághoz – tulajdon zsidóságához – fűződő viszonya is inkább csak a feszültségek feloldhatatlanságáról árulkodik. Főként Déryvel meg Komlós Aladárral osztotta meg ezt az élménykört: a nekik írt levelekből hol megfontolt és bántó közömbösség árad („távolról sem ez az ország legfontosabb kérdése, mert van sokkal égetőbb is" – 1937 végéről; még a szavak is rosszak), hol pedig az üldöztetés fájdalmának vállalása és megszüntethetőségének tagadása bontakozik ki („persze az asszimilációs törekvések is csődöt mondtak, különösen az utóbbi időben", írja Fejtőnek 1958-ban).

Mindvégig elhárította magától a politikát, de olykor bánni is tudott vele. A Rákosi-ünneplésbe a *Lear király* újrafordításával kívánt bekapcsolódni, részvétel és kitérés leleményes elegyét keverve ki a felajánlást kísérő leveleiben. Ezekben az iratokban, például a Domokos Mátyást és kollégáit egyes és többes számban egyaránt sűrűn elvtársazó levelében a sértett művész remek szarkazmusa szólal meg.

Egyáltalán: mi mindenhez értett! Levelezőtársaiban szorgosan ápolta is sokirányú kompetenciáiba vetett bizodalmukat. Magától értődő hangon hivatkozik az állatok viselkedéstanáról szerzett ismereteire, az pedig már senkit sem lephet meg, hogy egy „metteur"-nek miként szedi ízekre az akadémiai helyesírási szabályzatot. Bizony ő is a „mindentudás igézeté"-ben élt, akárcsak Németh László, bár tudásuk természete jócskán eltért egymástól.

Tudásán kívül „mágusi" mivoltában is hitt – igen szuggesztíven. Szívesen számol be „divinációiról", miként tanulmányban is megtette. Nem, nem gőgösen. Természetesen ír természetfölötti sejtelmeiről az az ember, aki különben nem hitt semmiféle természetfölötti rendben.

Az esetleges történésekben mélyebb törvényszerűségeket keresett, ám legalább annyira adott nyelvi nyomatékot az esetlegesnek, mint a törvényszerűnek. Szilárdnak látszó konstrukciói nemegyszer a véletlen átélésének hallatlan intenzitásából fakadnak. Egy mágikus anekdotát, amely úgynevezett báróságához kapcsolódik, s a véletlen egybeesésnek szinte vígjátéki példája, így összegez: „Ugy elcsodálkoztam, mintha asztalomon a lágytojásból kilépne egy csirke és azt mondaná: jó napot. Hogy íme, így testet ölthetnek a világ kósza gőzei." Jellemző a két mondat egymásutánja: az első jelentésállományának groteszk véletlenszerűségét a második már szakralizálja, transzfigurálja a metaforikus jelentésfolyamat révén.

Mintha személyisége is így alakulna (ki) a levelekben: folyamatosan és mindig újrakezdve. Csak a beszéd által ölthet testet a kósza gőz: a másikat megszólító magánbeszéd (úgy is, mint *monológ*) hivatása, hogy újra meg újra létrehozza a személyiséget, és létét törvényerőre emelje. Az állítások mindenkor határozottak, de az értékek megvalósulásáért jobbára mégis csupán a véletlenre való „rámutatás" és a mindig újrakezdődő beszéd intenzitása kezeskedik.

*

A gyűjtés, a szöveggondozás Szilágyi Judit munkája (segítőtársa Petrányi Ilona). A sajtó alá rendező sikerrel lett úrrá a levelek lenyűgöző bőségén, a besorolás nehézségein, a szövegközlés különleges buktatóin. Meggondolandó azonban, hogy szabad-e egyáltalán a betűhív közlés tisztes módszeréhez folyamodni olyan kiadvány céljára, amelyben sajnos bőven tenyésznek a mai könyvkiadásban már-már megszokottá vált típushibák (betűtévesztések légiója, rettenetes elválasztások stb). Alapos, jó néhányszor tisztázó erejű a jegyzetanyag; megfogalmazása azonban itt-ott egy kissé elsietettnek látszik. Az idegen nyelvű szövegrészek fordítása is téves némely-

kor (én egyes angol és francia szövegrészek magyarítását ellenőriztem). A könyv nagyon szép, kitűnően olvasható, csak hát… nehezen tartható kézben. Megérdemelt sorsa ez a Füst Milán-i műnek.

• *Élet és Irodalom*, XLVI. évf., 42. szám, 2002. október 18., 33.

A SZABÁLYTALANSÁG ÖSSZHANGZATAI

Jókai Anna: Az együttlét

[2002]

Ha ma szólunk *Az együttlét*ről, aligha kerülhetünk meg egy olyan viszonyítást, amely egyébként nemigen ötlene eszünkbe Jókai Anna regényvilágának vizsgálatakor. Ez az „ikerregény" minden bizonnyal a legközelebb áll ahhoz a regényíráshoz, sőt az irodalmon is túlterjeszkedő irányzathoz, áramlathoz, közérzülethez, amelyet posztmodernitásnak szoktunk hívni. (Most fölösleges belebonyolódnunk az elnevezés afféle változataiba, mint -itás, -izmus, -ség, amelyek persze egytől egyig máshol vonják meg a jelenségkör határait.) Az „egy" mű már eleve nem egy, hanem kettő: két része vagy kettős léte radikálisan eltérő formákba öltözik. Az a kérdés is föltehető, vajon mennyire nélkülözhetetlenek egymás számára: vajon a villamosutazás leírása és a nagynéni levélsorozata egymásra vonatkoztatva értelmezendő-e, vagy külön-külön? Ha az előbbi változatot fogadjuk el, akkor az a kérdés, vajon mekkora a hatókörük ezeknek a vonatkozásoknak. Részletes, kidolgozott koherenciarendszer köti-e össze a kettőt: például a villamoson véletlenszerűen felbukkanó és eltűnő utasok személye és külön-külön története folytatódik-e Kamilla nagynéni leveleiben, emezek parabolisztikus történeteiben? Vagy csupán bizonyos szálak köthetők össze: például Argil Drallának, a harmincévesen meghalt lusakai néger fiúnak, Ladár barátjának a szintén eléggé példázatszerű kis történetei és oktató hangú elmélkedései, jótanácsai? Vagy semmi más sem teremt folyamatosságot a két egység között, mint a villamoson megpillantott és a „főszereplőben" sokféle emléket és sejtelmet fölvető „őzbarna kosztümös, lila blúzos nő", „ez a nagynéni-fajta" (84–85), akinek az álmélkodó Ladár gondolataiban adja a Kamilla nevet, s aki – ha ugyan létezik a személyes névmás által feltételezett személyi folytonosság – a második részben (regényben) átveszi a középponti tudat irányító szerepét, s levelekben fordul – az utalásokból sejthető módon – már régen a nagyvilágban *utazgató* unokaöccséhez? De akkor mihez kezdjünk a minden eddigit meghaladó bőségben tenyésző epikai anyaggal, történetekkel, fél- és negyedtörténetek sokaságával, az éppen krisztusi korú – har-

minchárom éves – Ladár helykereső tépelődéseivel, és mit – másfelől – Kamilla nagynéninek, ennek a lenyűgözően bölcs asszonynak a – látszatra legalábbis – megint csak össze nem tartozó eszmefuttatásaival, gondolati játékaival, bölcselkedő, felelősségteljes, ugrató, variációkban tobzódó és szemfényvesztő meséivel, eseteivel, élménybeszámolóival és parainézisszerű tanításaival? Illeszthető-e a két „világ", amelyek külön-külön sem egykönnyen látszanak összeállni?

A kérdések kérdések maradnak inkább – mint bármelyik elemzésünkben. Az együttlét ugyanis a végletekig távolítja a megtervezettség és a véletlen narratív pólusait, miközben mindkettőt mindvégig hangsúlyozza.

Az utazás önmagában véve még mindkét véglethez kapcsolódhatna: csupa terv és folyamatosság, csupa véletlen és kaland. A 28-as villamoson, a nyolcvanas években, egy szeptemberi kora délután megteendő utazás természetesen fölidézi fennköltebb elődeit, az utazásnak mint toposznak a hagyományát – méghozzá nemcsak az olvasó emlékezetében, hanem a mű szövegében is. Lássunk néhány fontos mondatot a bevezetőből, az előjátékból, a tervezetből, a témamegjelölésből (egyik fogalom sem pontos):

> A harmincöt-negyven perc majd csak eltelik! A végtelen összecsukta, esetleges társaság már menet közben kicserélődik úgyis. Idegenek. Ez elég nagy szégyen, hogy enynyire idegenek: Ladárnak ők, s Ladár nekik. Mintha sosem szívtak volna egy levegőt, olyan meg nem történt lesz ez az együttlét: üres út, egyike a kényszerű, számtalan üres utaknak. Márpedig nincs félelmetesebb az ürességnél. Ha valami kényelmetlen vagy fájdalmas, vagy egyenesen iszonyú, abból még születhet valami használható. A csapdákat le lehet győzni, a veszélyből meg lehet térni okosodva. Az odüsszeuszi utazás ezért gyönyörű. Vagy bolyongás a labirintusban: a választás kockázata, az ember odapusztul, ha a helyes fordulatot elvéti. Van tétje a sétafikának! De ez a sok üresjárat, ez szárítja meddőre az agyakat… (13)

Az „okosodás", a „tét": ilyen szavak emelkednek ki a tudatfolyamból – hiszen máris a kellős közepében, azaz a Ladárnak nevezhető fiatalember gondolatai között vagyunk. E szavak a Jókai Anna más műveiből annyira ismerős fejlődéselvre utalnak, de az ugyanehhez az elvhez kapcsolt tradicionális történetektől (mítoszoktól) itt kifejezett módon is megkülönböztetni igyekszik magát a szöveg. Az odüsszeuszi út, a labirintus is sorsszerűbbnek látszik, mint az a harmincöt-negyven perces utazás, amelynek, íme, még időtartama is mechanikusan kiszámítható.

Ha a *Jákob lajtorjájá*nak (sőt a *Vörös és vörös*nek) a műfaji előzményeit egy bizonyos időbeli rétegzettségben vizsgálhattuk, akkor itt is föl kell idéznünk azt az újabb keletű előzményt, amely motivikusan is közelebb látszik lenni *Az együttlét*nek legalábbis az első részéhez, s amely szintén egy villamosutazást ír le, természetesen Kosztolányi Esti Kornél történetére gondolunk, az egy kötetben kiadott ciklus utol-

só darabjára. Úgy látjuk azonban, hogy Jókai Anna alig vagy inkább egyáltalán nem épít Kosztolányi allegorikus (vagy metaforikus: itt most ne bonyolódjunk bele e külön kérdésbe) novellájára. Ladárnak nem az élete játszódik le a 28-ason, habár kétségkívül elvonul előtte egész élete – helyesebben: töredékekben, mozaikkockákban, időrend nélkül fölrémlik, fölvillan minden, ami lényeges volt (és még lehet). Aminthogy az út vége sem a meghalás, igaz, éppenséggel egy temető, egy másik ember elbúcsúztatásának színhelye. Talán jogos az állítás, hogy az „ikerregény" első része nem zárul keretek, határok közé, nem tesz ki egy egészet, s ilyenformán egységes szimbolikája sincsen.

Igen, Jókai Anna még sohasem – és ezután sem – nyitotta meg ennyire regényvilágát a véletlennek, az esetlegesnek. Ha szem előtt tartjuk az előzmények elbeszélői értékelését, föl kell figyelnünk az – ezúttal valóban – ironikus távolságtartásra a görög mítoszi kalandok jelentőségteljes véletlenjeitől. Mennyire más az a keveredés, az a forgatag, amely a József körúti végállomás és a köztemető közötti úton, az eltelő (eltelt) 35-40 percben jelenik meg az epikai horizonton. Az első részt bizonyára joggal olvashatnánk a fentebb felidézett mitikus utazások paródiájaként is: helytálló, de némileg egyoldalú lenne egy ilyen olvasat.

Ha az időábrázolásnak pusztán mechanikus módjait és eszköztárát vennénk figyelembe, kétségkívül könnyű dolgunk volna. Cselekményíven kirajzolódó, lineáris fejlődésmeneten végighaladó epikai alkotásai között – különösen a regények vonatkozásában – *Az együttlét* az egyetlen, amelyben az elbeszélés (és következésképp az olvasás) ideje jóval hosszabbra nyúlik, mint a megjelenített cselekményidő. Egészen biztos, hogy tovább tart – legalábbis érdemi figyelemmel – elolvasni ezt az első részt, mint megtenni az utat a 28-as villamossal. Ez a váratlan diszkrepancia eleve a cselekménycentrikusság ellenében hat. E tekintetben természetesen a levélgyűjtemény sem hoz változást, noha ott a történet és az elbeszélés idejének viszonya alighanem még bonyolultabb alakzatokba rendeződik. De hát ez az egészen sajáttá és sajátságossá tett episztoláris fikció sem vázol fel megfogható, tárgyi és egyszeri cselekményt.

Maradjunk még az első rész vonzáskörében. Az elbeszélés idejének kitágulása nyilvánvalóan abból (is) ered, hogy a narráció csak egészen csekély mértékben lesz a középponti, objektív elbeszélő feladata, sokkal inkább a szereplőkre hárul. Eleinte azt hihetnénk, Ameli Aladár Krisztián – saját maga alkotta nevén: Ladár – belső monológját halljuk majd mindvégig (amely időnként harmadik személyű, elbeszélt tudatábrázolással vegyül). Ez a monológ persze önmagában sem folyamatos: olyan jelenetek tárulnak föl benne, amelyek lényegszerűen mutatnak be a fiú számára fontos személyeket. E személyek szintén megszólalnak a „saját hangjukon", főképp az anya meg az apa. Később mind gyakrabban és mind hangsúlyosabban idéződnek fel Argil Dralla vallomásai, intelmei, történetei. A tudatáramlást a villamos belvilágának, kisebb mértékben az ablakon át látható és a megállóhelyek – ismét csak

esetleges – csomópontjaiban megsűrűsödő pesti tájképnek az újabb meg újabb látványai, szereplői szakítják meg. Észleletek tehát, amelyek legtöbbször egy témamegjelölő hívószóból kiindulva (A FOGKEFE, A NAGYUJJNÁL FELFESLETT ADIDAS-CIPŐ, A NÉZÉS, A CIPZÁR stb.) lepergetnek egy egész (egész?) belső monológot, egy újabbat, mindig egy újabbat. Előbb egy kisfiú, majd egy öregasszony, azután egy zöldbe öltözött nő szólal meg, és így tovább.

Soha ennyire részleges nem volt (és nem lesz) Jókai Anna pályáján az egyes szereplők által megjelenített és megszólaltatott világ. Egyáltalán nem „megbízható" narrátorokra bízatik itt a nem létező történet elmondása. Amint a látótérbe érnek, azonnal meg is szólalnak: nemegyszer valóban meg is kapják a szót, az első pillantásra. Ez az első pillantás látást és látottságot egyaránt jelent; pillantások szelik át a (zsugorított) teret, megakadnak a másikon, és a tudat mindjárt mesélni kezd. Mesélni, és kommentálni a másikat. A néma és céltalan kommunikáció nemcsak Ladárral folyik, hanem – majdnem – bármely más arra tévedő között. Első pillantásra akarják megérteni egymást: az eredmény gyakran tökéletes félreértés. Honnan tudjuk? Nem az elbeszélő karakterfestő szavaiból, hanem az előzőleg felnyitott tudatból, amely a sematizáló pillantás tárgya lesz. Ladár is félreért (pedig harminchárom éve alatt folyton-folyvást szenvedett a minden oldalról reá zuhogó félreértésektől). A „kilencéves forma fiú" olyasmiket gondol ki, hogy „[l]esz nálam bomba, mininitrogén, ledobom a szertárra, és a rohadék Pistát külön lelövöm lézerrel, amikor a kátéeszből kijön". Majd ezt olvassuk: „Ladár futólag odapillant. Milyen jól idomított, csendes kölyök, gondolja." (21–22) Ekképpen válik minden gondolat és értelmezés merőben esetlegessé, motiváció és célképzet nélkülivé.

Természetesen az is előfordul, hogy a pillantások egyszerűen nem találkoznak, vagy nem vétetnek figyelembe. Egy szőke diáklány tapasztalatlan nemiségének egész rajongásával nézegeti Ladárt, de „monológja" elsikkad. Ladár éppen ebben a percben foglalkozik a nagynéni (a nagynéni?) alakjával.

Az egymás mellett elsikló sorsok között a nyelv sem teremt összhangot. Jókai Anna még egyetlen regényében sem bontotta fel ennyire használati módokra a nyelvet. Ezek a módok azonban nemcsak egyénítenek, hanem társadalmi típusokat, szerepeket és szereplehetőségeket is összefoglalnak. Mindenki másképp használja – belül – a nyelvet. Jókai Anna páratlan – saját életművében is páratlan – virtuozitással, elengedettséggel rendezi meg az 1980-as évek Magyarországának nyelvi divat- és szokásbemutatóját: a levitézlett úriasszony, a népművelő és értelmiségi, a még nem egészen alámerült prostituált, a mindenhez igazodó hivatalnok, sőt még a társadalmon többé-kevésbé kívül állók is, például a beszélni épp csak tanuló kisgyerek, mind-mind a maguk nyelvén szólalnak meg, hozzájárulva így az egymás mellé sodródott világok keltette karneváli hangulathoz.

A villamoskocsi egész „népességét" érintő esemény voltaképp csak kettő történik az egész utazás folyamán. A másodikról, az áramszünetről és a nyomában következő,

változatos pánikreakciókról most nem szólunk részletesebben. Az időrendben első, az ellenőr felbukkanásának és tényked̈ésének jelenete azonban legalább jelzésszerű méltatást érdemel. Nem annyira a főhős alkatára vetett keskeny fénynyaláb miatt – Ladár nem mentegetőzik kezeletlen jegye miatt, vállalja a kényelmesebb büntetést, mint inkább az ellenőr kegyetlen pszichológiai vesszőfutása miatt. A vasalt inges, diplomatatáskás úr durva sértegetései hallatán „[a] kocsi élvez. Még a felháborodók is élvezik." (48) Az „úr", akinek a jelenet végére a „ropogósra vasalt ingen kipattan, gombhasítékában fölbukkan a mellkasra tetovált ortopéd halálfej, az átlós csontokkal" (48), eltorzultan száll szembe a hatóság képviselőjével, aki a nemtelen gorombaságokra is csak a maga már jól begyakorolt, hivatalos modorában tud válaszolni.

„A lány könnye kibuggyan. A csuklójára csúszott karszalaggal a szemét kapkodva törli. Szíveskedjék a megállóban elhagyni velem a szerelvényt." (48)

Néhány mondat, pár kapkodó mozdulat elénk állít egy minden félre és minden résztvevőre is ártalmas patthelyzetet, az 1980-as évtized elejének magyarországi *szituációját*.

*

Bizonyos tényezők ezenközben az előrehaladás véletlenszerűsége ellenében hatnak. Pontosabban: nem segítik elő magát az előrehaladást, de megképezik egy szervesebb állandóság alakzatait. Mindenekelőtt természetesen Ladárnak, a tisztázandó tisztázatlannak a személyisége alkot olyanfajta középpontot, amely folyton bővülő körökben egyre többet tud meg és tudat magáról. Mert a villamosutazás – amelynek folyamán mindenki más önmagába és önmagára zárt monoszként, esetleg típusként mutatkozik meg – valójában beavató útnak is felfogható – Ladár számára. Ez a részben rituális-mitikus, részben spirituális értelmezés egyébként újra felvillantja előttünk a téma, az „alaphelyzet" tágas hagyomány-összefüggéseit is. Csakhogy Jókai Anna művében voltaképp nem a szimbolikus folyamat juttat el az érettség, az ismeret magasabb jogára, az út Ladár számára is csak eszköz, s mihelyt a temetőbe ér, föltehetőleg el is felejti. Utolsó mozdulata mindenesetre folytatja az első egység (esetleg az egész) ambivalenciáját: a temetőben, amelyben e szeptemberi napon „[v]alami ősi öröm jelen van" (177), „egyelőre – jobb híján – a kézreeső bádog szeméttartót billenti a tótágasból vissza, újra a talpára" (uo.). A mozdulat hanyag önkéntelenséget sugall, a kommentáló, értékelő elemek viszont – „jobb híján", „vissza, újra a talpára" – óhatatlanul közvetett, metaforikus jelentéssel ruházzák fel az eseményt: rendbetételre, helyrehozásra utalnak.

Azt is megkockáztathatnánk, hogy a Jókai Anna regény- (és szellemi) világában járatosabb olvasó szervesebbnek, koherensebbnek fogja elgondolni már önmagában ezt az első részt is, mint aki netán *Az együttlét*et olvassa először az életműből. Az előbbi ugyanis ráismerhet a minden szervezettségen, hivatalosságon, elismertségen kívül rekedt Aladárban (a Ladárban!) a jellegzetes Jókai Anna-i hősre. Aki cselekvő,

mindennapi értelemben („egyelőre”!) még nem hős, inkább antihős – végeredményben a *Mindhalálig* Törtei Gézája is az volt –, de él, és mintegy a szemünk láttára nő meg benne az igény valamilyen lelki, szellemi, etikai magasrendűség tisztázottabb elgondolására és valódi, cselekvő életre keltésére. Ha erre az álcázott, alig észlelhető folyamatra figyelünk, és kiterjesztjük az „ikerregény” egészére, meglepő világossággal áll elénk egy hamisítatlan fejlődési (nevelődési) regény több kelléke is, legfőképpen a mesterek jelenléte. Mert Ladár tétovaságát, „anarchizmusát” ketten igyekeznek szabályosabb, járhatóbb mederbe terelni: Argil, a fekete-afrikai fiú, majd pedig maga a nagynéni. A két rész egymásutánját az a perspektivikus tény is igazolhatja, hogy Ladár az elveszített mester után új tanítót kap. Persze a különbség sem hanyagolható el: Kamilla néni „fellépésének” mintegy az az ára, hogy unokaöccse elnémuljon, kikerüljön a regény fókuszából, valamiképpen láthatatlanná váljon. Valójában kettős (iker) tudatregényként is olvasható – immár egyben – *Az együttlét*: az első részben Ladár tudatműködésének töredékeiből, a fizikai környezet zsarnoki uralma alá helyezetten konstruálható meg egy mentális és (majd, lehetősége szerint) spirituális élet fejlődésmenete. Kamilla néni levélfüzére ellenben már a szellem nagyfokú rendező és szimbólumteremtő erejének műve (jelképező időhasználattal, egy év múlásának ívére rajzolva az élet fejlődésmenetét). A második rész pedig a fizikai, anyagi, tapasztalati környezetből való, kivívott függetlenség jóval tágasabb terepén játszódik.

Argil beszédei, melyek szükségképpen mindig csak idézetként, méghozzá másodfokú idézetként hangozhatnak fel, merőben új kontextust teremtenek a főszereplő szellemi elmélkedése köré: a földrajzi értelemben vett egyetemességet, legalábbis annak egy metszetét. Argil szinte ösztönként hordozza magában a megbékélés és a megértés szellemét. Bár cselekedetei is ezt az életeszményt képviselik, Ladárnak ő mégiscsak inkább verbális üzenetet közvetít. Egy kissé oktató típusú intelmei és példázatai, melyeket gyakran szakít meg a „barátom” megszólító formulával, egy Európán (részben) kívüli életmodell és morális rendszer „természeti” bölcsességét képviselik. Ugyanakkor Argil köztes figura is – nyilván ezért lehet, akár csak átmenetileg is, mesterré, hiszen az inkább európainak tekinthető személyiségközpontúság azért nem áll végzetesen távol tőle. Cselekvő élete mégsem válhat példává: van életmódjában, szokásaiban valami esetlenség, sőt: esetlegesség, amely igen gyakran tompítja bölcselmének hatását. A többrétegű narráció egyébként félreérthetetlenné teszi, hogy ő maga is sebzett lény: „betegsége az a furcsa vérképzési rendellenesség, mely megakadályozta, hogy elég oxigént szállítson a vére – mindvégig az európai orvostudományhoz kötötte”. (11) Mind a betegség rövid leírásának, mind az idézett mondat befejezésének jelöléseiben ott bujkál az a ki nem fejtettség, az a – megrekedés értelmében vett – köztesség, amely végső soron megakadályozza „küldetése” teljesülését.

*

Ide kívánkozik egy közbevetés. Az „ikerregény" egésze, de kivált az első rész bizonnyal az eddig vázolttól eltérő módon is olvasható. Elképzelhető az epizódok, monológok, emlékképek és jövőképzetek olyan olvasói elrendezése is, amely igyekszik kapcsolódásokat, összefüggéseket teremteni közöttük. Ezek az összefüggések persze nem csupán „kapcsolatosak" lehetnek, hanem ellentétezők vagy éppen kiegészítőek is. Vizsgálni lehetne, az egyes utasok egymásra következő önközlő jellemrajzai, az általuk képviselt társadalmi csoportok milyen rendbe illeszkednek, mennyire válaszolnak egymásnak. A jelen értelmezés szerzője azért nem mutat be ilyen lehetséges megfeleléseket, mert másképpen olvasta a művet: az általa már értékelt, már megemlített karneváli véletlenszerűségnek adta át magát.

Hogy persze véletlen-e minden mindenki, ami-aki váratlanul merül fel egy regényben, vagy egyáltalán lehet-e *bármi* is véletlen egy irodalmi műalkotásban? Ilyen és hasonló kérdésekkel azért könnyű volna zavarba ejteni a jelen szerzőt. Aki inkább megbízik a regényíró sugallatában, aki ezúttal (mintha) az igent és a nemet is megengedi (megengedné).

> A nő arca fordul, profilba, így még fiatalabb. Ágaskodik, hogy a fogantyút mások keze felett elérje. A peron irányába néz, mintha keresne valakit, s meg is lelné a tömegben: egyre nyugtalanabb. Már csak kifelé figyel. Ladárról tudomása sincs, s valószínűleg nem is lesz soha. Valószínűleg – mert ez csak egy utazás, *egyetlen* alkalom, *egyetlen* vonal. Semmi sem bizonyos. Nem minden esetleges, ami annak látszik. De nem minden sorsszerű, ami dramatikus. A találkozások talányosak, s a válások olykor időlegesek. (90)

Talán már előbb kellett volna idéznünk ezt a kulcsfontosságú bekezdést – az elsődleges elbeszélő olyannyira ritka közvetlen megnyilvánulásainak egyikét. A határozatlan vagy bizonyítható értelmű módosítószókkal és határozószókkal halmozott szövegrész evidenciákat sorol fel, ezeknek az evidenciáknak az egymás mellé helyezése is épp csak a leghétköznapibb logikát hozza zavarba. „Semmi sem bizonyos. Nem minden esetleges, ami annak látszik." Ez az egyszerre lappangó és leleplezett ellentét uralja *Az együttlét*et. Az „együttlét"-ről is elmondható: létre is jön, meg nem is. Legalábbis nem lehetünk bizonyosak semmiféle együttlét felől. (De) nem minden együttlét, ami annak látszik. A villamoskocsiban „megtörténő" együttlét például valójában nem az, puszta egymás mellé helyeződés; a levélregényben – ugyancsak monológ formájában – viszont nagyon is megvalósul az együttlét, mégpedig a fizikai távolság és a beszédszólam egyoldalúsága ellenére. Unokaöcs és nagynéni ott már *együtt* vannak.

Ám még ebben se legyünk annyira biztosak. Hiszen a 28-ason is együtt voltak, ha csak néhány kurta megálló erejéig is. Az egyik mindenesetre már ráismert a

másikra, és ez az ismertség éppen elkezdte azt jelenteni, hogy meg akarta ismerni. Jókai Anna emberfelfogásának alapjainál és csúcspontja közelében jártunk.

*

A második rész (vagy második regény) műfajt vált. Szokatlan jelenség ez Jókai Anna művészetében. A nagynéni levelei következnek, „távolban élő unokaöccséhez", szám szerint tizenhárom levél. Tizenkettőről mondhatjuk el, hogy teljes egész, az utolsó már „búcsú" – nyelvi kidolgozottsága már töredezett, maga a levél töredékes. A magyar olvasótól persze elvárni sem lehet, hogy ne gondoljon Mikes Kelemenre, bár itt és most éppen a (nagy)nénje ír valakinek, ez az inverz helyzet nem mossa el a nyomokat. Törökországi? Hát nem, illetve nem tudhatjuk. Annyi bizonyos (bizonyos, valószínűleg: kockáztatnánk meg a logikai értelmetlenséget), hogy az unokaöcs távol van. Valahol a távolban. Még akár száműzetésnek is felfoghatjuk a távollétét.

Misszilis levelek? Mikes művéről már kiderülhetett, hogy fikció. Kamilla néni episztoláiról – ha egyáltalán benne állunk a regény *megírt* világában – nem lehetne ilyen egyértelmű döntést hozni. Valószínűleg csakugyan Ladárnak szólnak, még az ifjabbik rokon válaszairól is értesítenek a levelek (rendszerint a levélkezdések), de például – minden eddiginél mívesebb és kidolgozottabb – névjátéka inkább megsokszorozni látszik a címzett alakját, mintsem egy testben-lélekben egyesíteni. „Édes rokon!" – kezdődik az első levél, „A jelentkezés". Szövegében változatlanul ismétlődik ugyanez a megszólítás: ez így történik meg a további levelek külön-különféle megszólítási formuláival is. S bár később több, személyre szabott intelmet is olvashatunk majd a levelekben – különösen az első, mondhatni, témamegjelölő bekezdésekben, a címzett ettől még nem rajzolódik ki tisztábban, például sosem változik (vissza) olyan közelivé, plasztikussá, mint amilyen az első részben volt. Nem véletlen, hogy az első levél mindjárt elhárít minden tolakodó alapkérdést: „Hogy egymástól elszakadtunk, ne is számoljuk, mennyi ideje. […] Hogy akkor minek firkálok, s a Te címedre éppen? Mi célom vele? Nincsen nekem célom, édes rokon. Ez az egész levélügy teljesen céltalan." (181) Ne higgyük különben, hogy ez a múlttól és céltól való elzártság, megfosztottság tragikusra színezi a levélbeszédet. Talán éppen ellenkezőleg: megnyitja a gáttalan, kötetlen és – többnyire – derűs önközlés számára.

Kamilla néni ugyanis mindvégig önmagáról beszél – de ehhez az „önmagaság"-hoz is fér némi kétség. A levelek válaszolnak egymásnak, azaz folytatják, és ellenpontozzák is egymást. Ez a szerkesztésmód, bár kétségkívül kisebb szerepet juttat a véletlennek, azért nem nyugtat meg jobban az én kontinuitásáról, önmagával való azonosságáról, mint az első rész személyiségábrázolása. Sőt mint láttuk, ott a „mellékszereplők" legalább statikus egyformaságban, afféle objektív adottságként álltak az olvasó elé. A nagynéni azonban úgyszólván a megfoghatatlan változásra (vagy váltakozásra) építi levélbeli énjét. –„Mily öröm a családi élet!" – íme, ez az ötödik

levél címbe foglalt tézise. (Egyáltalán, ezek a címek! Kitől valók?) A hatodikban már ezt olvassuk:

> Drága barom, Tehát bedőltél, megint… Elfelejtetted, hogy Kamilla nénéd született hazug? Lánykora óta híres arról, hogy ugyanazon jelenségről kedve szerint képes bebizonyítani egyszerre a jót is, a rosszat is. Csak egy kis igazítás az optikán: az augusztus nyárutó – az augusztus őszelő, a hatvanéves élőként öreg – holtként fiatal. […] Látta-e valaha valaki a valódit Janus két arca mögött? (206)

Mindegyik levél az élet egy-egy jelenségéről szól. Ez a tematikusság persze nem köti meg a szellem szabad mozgását, hiszen a címszóban is jelölt motívum a legkülönbözőbb asszociációkat indítja útnak. Bizonyos levelek nem is önvallomások, hanem inkább kifelé tekintő esettanulmányok, vagy inkább esetek tanulmányai. A IV. levél például „az őrültek bölcsességéről" szól. Retorikai felépítése is figyelemre méltó: a tárgy körvonalazását, a személyes hitelű állásfoglalást öt példatörténet követi. A második levélben – a szeretet, a ragaszkodás változatai közül – a barátság kerül terítékre, ennek forgandóságát egy emlék illusztrálja, ugyancsak történetként előadva.

Ha valaki tökéletesen a posztmodernista próza alkatához és működésmódjához óhajtaná igazítani *Az együttlét*ről szerzett olvasói tapasztalatát, valószínűleg még további érveket is találna. Föltehető ugyanis a kérdés, hogy vajon mi kezeskedik egyáltalán a levelek „mögött álló" (?) nagynéni perszonális azonosságáért. Csak egy kissé kellene tovább (esetleg: túl) hangsúlyoznunk bizonyos, vitathatatlanul meglévő jelenségeket (például a levelek nyelvi, stílusbeli, retorikai különneműségét, viszonylagos önmagukra zártságukat, az egyéni élet- és lélekrajz követhetőségének korlátozottságát), és már valami olyasmit is kijelenthetnénk, hogy a levelek mögött nincs is senki, a levelek csupán csak önmagukat írják, vagy önmaguktól íródtak.

Ez a buzgólkodás azonban, noha nem volna alaptalan, végső soron célt tévesztene. Már a „végső soron" fordulat puszta használata is arra utal, hogy a jelen elemző szerint a levelek csoportja olyan labirintus, amely mégis *beljebb* vezet: nemcsak merő útvesztő, tehát nemcsak elveszteni, (elvesztegetni) képes az utat, hanem mutatni is. Mint láttuk, Kamilla leveleit egy bizonyosfajta nevelő szándék járja át: a jóra tanítás, igaz, itt nem annyira határozott körvonalú személyeket fűz egymáshoz, mint Jókai Anna más elbeszélő műveiben, ám maga a tanítás, az intelem (a parainézis) ettől talán még plasztikusabb, művészibb. Itt maga a tapasztalat és egy tapasztalaton fölüli tudás átadása válik epikai cselekménnyé. Fölfigyelhetünk más, ezúttal a koherenciát erősítő jelzésekre is. A levelek dőlt betűs keltezése egy novembertől novemberig tartó esztendő ívére rajzolja rá a távolba irányított tapasztalatközlés folyamatát. Az igen hangsúlyos tizenkettedik számú levél (nyilván nem háríthatók el bizonyos kínálkozó számszimbolikai meggondolások sem), a „végakarat",

„november huszonnegyedikén, születésnap”-on (253) keletkezik. Ez az *adat*, ha úgy tetszik, ezoterikus utalás – a szerzői életrajzra.

Maga a levél csakugyan olvasható összefoglalásként is, mégpedig egy olyan életbölcselet foglalataként, amely az *író* sajátja is, miközben itteni megfogalmazása teljességgel helyi értékű, az adott szövegkörnyezethez és nyelvi alakításmódokhoz illő marad:

> Nem szeretnék, atyámfia. Ott szeretnék maradni, végleg, ha van, a tágas csarnokban, az ajtó mögött. Inkább fölötte, semmint közepette az alagsor labirintusának. De Te élj, kedvben, erővel, hatékonyan. A szféráknak az „evilág” nem közömbös. Ezért nem sugallom – s ha úgy véled, hát rosszul véled –, hogy nem fontos a szorgalom, a fogaskerekek portalanítása, az avult berendezések átgondolt cseréje, féregűző felforgatás, a barkácsmunka a gyorsan rozsdálló szerkezeteken. Nagyon is fontos dolgok ezek: *dologidőben*, de nem a hetedik napon. És nem sugallom – s ha úgy érted, hát rosszul érted –, hogy csak a fohász a fontos, a rálátás és készülődés, majd megpihenés, eszmélkedés és tanúságtétel… Bár nagyon is fontos dolgok ezek: a *hetedik napon*, de nem dologidőben.
>
> Béke, haza, közjó, még be nem teljesített fogalmak. Palánta vagy: ahova ültettek, ott szabott az éter formádnak határt. Ne sóvárogd az elegáns idegenségeket. Nem véletlen a nyelvezet, amelyen tiltakozol. Nem véletlen a harc álcázott fajtája sem. Nem véletlen az oly csekély elégedettség. De gyökérrel gyökerezve továbbszaladni nem lehet… csak nőlni lehet, magasabbra. (Uo.)

Ez után – és „a köd és halál összejátszása” után – már csak a legvégső búcsú marad, a szép és fájdalmas – és immár „elmosódott dátum”-a (254) – utolsó levél, melynek megszólítása ennyi: Te, aláírása pedig: Én. Mintha a Martin Buber-i, Istenhez emelt személyességnek (az Én és a Te viszonyának) az ígérete derengene át ezen a vég előtti üzeneten.

Miről olvashatunk a nagynéni leveleiben? Egy éber, érzékeny és tudásra vágyó *tudat* egész témakincséről, életkorokról, barátságról, szerelemről, utazásról, szórakozásról… – de álljunk meg egy pillanatra. Miképpen férkőzhet be például az utolsó két élménykor a fennköltebb, elvontabb repertoárba? Természetesen csakis úgy és azon a jogon, hogy Jókai Anna nem kiválasztott tárgyakhoz köti a szellemi tartalmakat. Nem a „dologinak” – amúgy is a köztudattól kapott – becse, jó híre emeli meg a mondandót, hanem megfordítva: a mondandó, helyesebben újra a megismerés módja, szintje és szenvedélye tárhatja föl a mindenben benne rejlő alapviszonyokat. A szórakozás változatainak kiegyensúlyozott, sem nem sznob módra fensőbbséges, sem nem szolgaian nyájszellemű és divatkövető *ismertetése* (a szónak „megismertetés” értelmében is) ugyanannyit árulhat el az emberről, mint mondjuk a történelem alakulásáról formált véleménye.

Nemcsak az egyes témáknak, tárgyköröknek vannak változataik; magát a levélgyűjteményt is olvashatjuk úgy, mint afféle *változatokat egy témára*. Csakhogy a téma itt maga a személyiség. Nem is az, hanem inkább egy személyiség, egy példaértékű individuum, aki bármiről beszél is, egészet ad, egész önmagát, igaz tehát, hogy csak a vonatkozásait, a vetületeit láthatjuk meg a levelek mögötti személynek, de ez a személy az olvasásban újra meg újra megképződik, és ha különböző irányokból nézhetjük is, valamiképpen mindig egy egész arcot, alakot, szellemiséget látunk.

*

Az együttlét egésze is olvasható – újraolvasható – a levelekből leszűrt irodalmi tanulságok figyelembevételével. Változatok egy témára, voltaképpen az „együttlétre", az emberek – és nem is csupáncsak emberek – közötti kapcsolatra. Aminek segítségével Ladár próbálja megmenteni és összeállítani személyiségét, megtalálni jövőjét, az visszasugárzik rá – magasabb tisztázottsági fokon, s egyúttal játékosabban, *szabadabban* – a Kamilla néninek nevezett rokonról. S a *rokonság* – megtudjuk a nagynénitől – lelki, szellemi értelmű rokonság. A másikban tükröződő és a másikban fejleszthető tudás itt két személyiségrajzot teremtett, amelyeknek pontos, „realista" viszonya nem is tisztázható. Hasonmások ők, *részesednek* egy nagyobb ismeretben.

*

Az együttlét jelen értelmezése, meglehet, tisztázatlanabb, mint a többi regénynek e kötetbe foglalt interpretációja. Ezt a tisztázatlanságot azonban – reméljük – igazolja az a kettősség, az a kétirányúság, amely egyrészt a mű saját esztétikai, poétikai eljárásaiból, másrészt a korszak magyar epikájának fontosabb törekvéseivel fenntartott viszonyából ered. Magyarán: akár már tíz év múlva is másképp olvashatjuk *Az együttlét*et, lehet, hogy a „dekonstruáló", szétszóró-sokszorozó vonásai mutatkoznak meg élesebben, de az is lehet, hogy az „ikerregény"-t egységbe forrasztó eljárások.

Mégis, talán akkor becsüljük igazán érdeme szerint ezt az életmű kontextusában kivételes felépítésű regényt, ha éppen a jelzett kettősséget hagyjuk érvényre jutni. Azzal a kissé paradox megállapítással zárva észrevételeinket, hogy Jókai Anna itt lehetővé teszi a széttartóságnak, az esetlegességnek és a töredékességnek, hogy utat mutasson egy lehető nagyregény felé – amelynek változékony konfigurációit az olvasónak kell – újra meg újra – kialakítania.

[Az oldalszámok az életműsorozat köteteire vonatkoznak (*Széphalom Könyvműhely*)]

- *Magyar Napló*, 14. évf., 2002/11, 11–15.
- Bárdos László: *Önismeret és beavatás. Közelítések Jókai Anna életművéhez,* Budapest, Széphalom, 2002, 113–134.

KINCSES SZELENCE

Habent sua fata libelli
[2003]

(Enyém?) Makacsul kérdező gyerek voltam. Egyik korántsem ártatlan kérdésem így visszhangzott heteken át a szoba-konyhás lakásban: „enyém a Hú?" Nem is címnek éreztem én Fekete István bagolyhősének nevét: maga a madár vonzott a rajzos címlaphoz, a kötethez. Úgy hittem, a megközelíthetetlen természet válik birtokommá általa. Minden könyvben valaminő teljességet sejtettem, de a *Vuk* nem kárpótolt a *Hú*ért, s minthogy az egész állatvilág érdekelt, szüleimnek (ez ügyben anyámnak) sok nyaggatást kellett kiállnia tőlem. Egyszer egy strandon, valami árusbódéból könyörögtem el a *Vadölő*t. Ez a mű, a többi Cooperrel és mindenekfölött Verne regényeivel együtt, a kalandok klímájával vett körül. Maga a könyvtest is elbűvölt, Verne esetében a Móra 60-as évekbeli sorozata, színeivel, szagával, melyek olyannyira átjárták azt a Nautilust, azt a cirkuszkocsit, azt az űrhajót, amelyben én utaztam. A könyv dúsgazdag, titokzatos természetessége kezdettől felcsigázott és kielégített: a szag és állag Nemo vagy Keraban kalandjaira utalt, de előbb-utóbb e dicső férfiak – és persze a kontinensek, óceánok is – kezdtek rászorulni az én könyvem igéző illatára, színeire, címformáira. Szinte egy mozdulattal surrantak ki az engem körülvevő nagy- (vagy inkább: vak-?) világba, s léptek vissza a két kötéstábla határolta térbe. Elhagyhatatlan, kincses szelencévé (és szigetté) lett a könyv: „hőseimnek" éppúgy, mint a magam számára.

(A tulajdon) Az „enyém?" sóvár kérdése sarkallhatta apám szótár- és lexikongyűjtő szenvedélyét is. Nem annyira a könyv birtoklására tört így, hanem inkább a benne meghúzódó tudást kergette, amelynek mindig csak foszlányaiba kapaszkodhatott. Iskolai pályájának kényszerű rövidségéért is úgy vett elégtételt, hogy maga köré gyűjtötte a „forrásmunkákat". Az úgynevezett „utánanézés" szó- és jelentésbokra évtizedekig buján tenyészett mindig túl szűk otthonainkban (azaz a mostaniban is). Átvettem tőle ezt a szenvedélyt, amely nemritkán rögeszmés szerencsejátékká fajul: nem értünk egy szót, utánanézünk, általános és szaklexikonok útvesztőiben hajszoljuk a nyomát. Apám diadallal zárta markába a megfejtést, az éppen adott titok kulcsát, melyet egy-egy sommás definíció kínált neki. Keze ügyében akarta tudni… nos igen, magát a tudást, és e kihelyezett s kerülő úton kielégített fausti vágynak köszönhető ma is meglévő – elavult avagy időtálló – lexikonjaim légiója.

A selejtezésbe nem szívesen vágok bele, noha elismerem, hogy a *sokaság* végső fokon illúzió, alibi, hiteltelen igazolás. El is tömít bizonyos kijáratokat. Mégis jólesik megférni a könyvekkel, az úgynevezett tudás e végtelen listáival.

(Rendetlenség) Könyvtáram rendetlen. Sohasem csoportosítottuk darabjait; beértük azzal, hogy a többkötetes művek vagy például *A világirodalom klasszikusai* egymás mellett sorakoznak a polcon. Ugyan miféle fegyelmezéssel álljam útját e megbabonázó promiszkuitásnak? Minden mindennel, mindenki mindenkivel – szerencsére magam általában tudom, mit hol keressek. Ha kíméletlenül összpontosítok az illető könyvre, valami delej odavonz a közelébe: balról a hatodik polc környékén megsűrűsödik a levegő, emlékképek derengenek föl, s majdnem tévedhetetlenül húzom elő a hátulsó rengetegben meglapuló könyvet. Újrakezdődhet egy fejezet.

(Igények) Ami a magyar nyelvű könyveket illeti – mert érdeklődésem és szakmám számos francia és angol könyvet sodort be szobámba –, többségük a 60-as, 70-es évek kiadványa: ma is ezekhez nyúlok, kivált a klasszikusok gyűjteményeihez, ha a korszak ideológiája nem hagyott nyomot a közzétett szövegen. Úgy érzem, az volt a magyar könyvkiadás fénykora, legalábbis a kiadói lelkiismeretesség szempontjából. Bár nem gyűjtök sorozatokat, a „Helikon Klasszikusok" birtokomban lévő köteteire ma is műtárgyakat megillető tisztelettel nézek.

(Beleévedés) A könyvet persze olvasni kell. (Lehet ugyan akár csak a gerinceket böngészve is kalandozni a polcok előtt, de ez veszélyes narkotikum.) Nem szeretem, ha néznek, amikor olvasok: életfunkció gyakorlásán kapnak rajta, s csupa külsőségre látnak. Bezzeg magam szívesen kínálok oda egy-egy szövegrészt másoknak, és lesném rajtuk a hatást, valami *ugyanazt* – kudarcra ítélt vállalkozás. Láthatatlan, amit a másik lát, mikor szeme az általam csodált sorokon fut. Az olvasóra annyi minden hat (a betűtípus, a tördelés is), hogy az olvasás csakis négyszemközti lehet. Csak a könyv néz vissza.

Apai örökség az is, hogy módfelett viszolygok a defektes könyvtől; ha csak tehetem, iparkodom felhajtani egy ép példányt helyette. Ám a hűtlenség, az elbocsátás megbosszulhatja magát. Lám, a múltkor is végre megszereztem Rába György *Babits Mihály költészete* című művét, amelyet már húsz éve forgatok, ám saját példányomat üresen maradt oldalak éktelenítették. Itt az új, makulátlan példány (a régin túladtam). Az öröm mégsem teljes. Ez a vadonatúj régiség még belakatlan: nemcsak a hibát, hanem kutakodó kezem nyomát sem lelem lapjain. Ezt a példányt még nem *gondoltam végig,* nem tettem magamévá. Babits (épp ő) serleghez hasonlítja a homéroszi könyvet, amelybe „száz király szájíze beleévedt". E szép, kissé rejtélyes szó fejezheti ki, ami könyvem és közöttem történt, még ha csupán egyetlen szájíz „évedt" is bele az enyémbe. Az evést és az éveket is belehallom a szóba; s valóban, a könyv táplál, de táplálkozik is, mégpedig a mi éveinkből.

• *Magyar Könyvgyűjtő*, 3. évf., 2003/5, 26.

A KETTŐS TÚLÉLÉS MELANKÓLIÁJA ÉS GAZDAGSÁGA

Lengyel Balázs nyolcvanöt éves
[2003]

Kanonizálásra törő és kánonokon vitatkozó irodalmi életünkben nincs rovat az olyan jelenlét számára, amilyen Lengyel Balázsé. Mert persze író ő, de nem egészen a „szépíró" értelmében; kritikus és irodalomtörténész, de egyik minőségében sem valamely azonosítható elmélet el- és lekötelezettje; egy kivételes hatású folyóirat, az *Újhold* szerkesztője, csakhogy ez a folyóirat mindössze két évig jelenhetett meg, 1986-ban, félévkönyv formájában születhetett újjá, majd 1991-ben ismét megszűnt – a szerkesztő tehát nyolcvanöt évéből még tízet sem tölthetett szerkesztéssel.

Mindezen hiányok ellenére Lengyel Balázs (újra) bebizonyította, hogy az ő „típusára" égető szüksége van a magyar irodalomnak: a csoport- és irányzatszervező, de más értékektől sem elzárkózó, érzékeny és határozott ízlésű *irodalmárra.* Élesen metszett személyiség – ugyan ki ne *ismerné,* akár szereti, akár idegenkedik tőle? –, mindamellett a „Lengyel Balázs" hangsor nyilvánvalóan több személyt jelöl, sőt több történelmi entitást is. Az utóbbiak közül a *Márciusi Front*ot meg az *Újhold*at bizonyosan – mind a kettőt, ez neki sikerült –, az előbbiek köre képlékenyebb: Nemes Nagy Ágnest okvetlenül, de jelöli még Pilinszkyt, Rábát, Gergely Ágnest, Székely Magdát, Ottlikot, Mándyt vagy akár Weörest és Vast is.

Mint ahogyan maga az *Újhold* is többet jelent önmagánál: szimbólummá vált. Valószínűleg nem szerencsés, hogy így történt; ehhez az adott borzasztó történelmi feltételekre volt szükség. A szerkesztő attól a pillanattól fogva, hogy körvonalazta koncepcióját arról, mi volt s van *Babits után*, mert 1946-os beköszöntője még feltűnően „koncepciózus" hosszmetszet volt, a közvetlen politizálástól független, az esztétikai minőség jegyében szerveződő, kiválasztódó *műalkotások* sorát tekintette az irodalmi folyamat fenntartójának. (Lukács György szemét annyira bántotta Babits neve, hogy nem vette észre tőle: a tanulmánynak a magyar regény 20. századi történetét elmarasztalóan taglaló része szemléletileg nem is áll annyira távol az ő magyarázataitól.) Miután az *Újhold*at (is) megfojtották, némi kompromisszumkeresés után elkövetkezett Lengyel Balázs sorsa (meg feleségéé, Nemes Nagy Ágnesé és többeké): a némaság. Legközelebb 1972-ben (!) jelenhetett meg tanulmánykötete, a sokatmondó című *Hagyomány és kísérlet.* „Verseskönyvről verseskönyvre" című, eredetileg *ÉS*-beli sorozatában a líra avatott kritikusának és krónikásának bizonyult: nyilvánvaló volt, hogy ízléséhez kik állnak legközelebb, de semmilyen dogma sem zárta le szemét más típusok, irányok által létrehozott értékek előtt. A műbírálat számára a kritikusi ízlésen nyugodott, az ízlés alapja pedig a judícium, az ítélőerő

mint bizonyosfajta *sensus communis.* Ez nyilván úgy „communis", ahogy minden efféle: nem mindenki osztja. De Lengyel Balázs sohasem riadt vissza a vitától.

1991 után műfajt váltott. Úgy érezhette, hogy Nemes Nagy Ágnes halálával az emlékezés végképp rábízatott. Megírta a szövegezés esendőségében is egyik legkülönb munkáját, a *Két Róma*t. Esszé is, líratörténet is, útinapló is, de legfőképp emlékezéssel áthatott vallomás. Számot ad a nagy, a sokszor nyomasztóan nagy társsal fennállt, feloldhatatlan szövetségről. Közben kiderül, hogy a szerző arcéle nem mosódik bele a költőről adott egész alakos képbe. Lengyel Balázs finoman, de határozottan érezteti például, hogy tőle idegen volt „a transzcendencia túlméretezett, gomolyos területe", amelyen a fiatal Pilinszky és Nemes Nagy beszélgetései oly otthonosan mozogtak.

E késői írás a póztalan alázat remeke is. Lengyel Balázs tudja és tudatja, hogy az erősebb lét közelében élt – ez az erő az immár halott barátokban is megtestesült. Sajátos paradoxon: az objektív líra, a személytelen alkotásmód híve és tanúja ebben az összegzésben épp a személyek dicséretét zengi és dadogja el, az egyéni lélek (és alkat és idegzet) nagyarányú és kicsinyes titkainak nyomába szegődik.

Lengyel Balázs tanú és emlékező: ma ez a hivatása. És a múlttal összeveti a jelent. 1993–1994-ben így emlékezett a 30-as évek végére: „mint napjainkban, a nemzeti demagógia akkor is elöntötte a közéletet." Napjaink, úgy látszik, elhúzódnak. – A puszta emlékek sem tetszhetnek mindenkinek. Midőn felidézte Illyésnek egy 50-es évekbeli, az adott helyzetben szégyenletes megnyilatkozását arról, hogy mit tegyen magával a „polgári költő", az egykoron Illyés szellemében induló, mára a polgári… körök „szellemiségéig" hanyatló nemzetvédelmi folyóirat szigorú megrovásban részesítette, megvédvén tőle Illyést, akiről egyébként a vétkes emlékező már legalább féltucatnyi méltatást írt.

Ámde emlékezni az emlékezőnek a legfájdalmasabb. Lengyel Balázs kétszeres túlélő: társával és társaival együtt hajdan a fasizmus áldozataival szemben éreztek lelkiismeret-furdalást (ők!), s ebből líraépítő motívum is lett; a társ, a társak eltávozta után pedig magányosan kell kivallania a túlélés különös melankóliáját. Róma se ugyanaz már: csak a tériszony köti össze a múltat a jelennel, az emlékezés akaratlan, megrendítő metaforájaként. A tériszony a Pantheon kupolájából aláereszkedve (Ágnessel, 1948) s a Magyar Akadémia felismerhetetlenné vált folyosóin (1993). Ezt a kábító, rémítő szakadékot mégis átíveli valamely nyomkövető hűség.

Adassék idő az emlékezőnek.

• *Élet és Irodalom*, XLVII. évf., 34. szám, 2003. augusztus 22., 10.

AZ ESETLEGESSÉG MINTÁI

[2003]

(Paul de Man: *Olvasás és történelem. Válogatott írások,* ford. Nemes Péter, Osiris, 2002)

Köztudomású, hogy Paul de Man erőteljesen hatott a mai magyar irodalomelméleti gondolkodásra. Ez a hatás azonban jószerével a flamand családból származó teoretikus utolsó korszakából, az úgy- (és részben tévesen) nevezett dekonstruktív periódusból eredeztethető. Az új, Szegedy-Maszák Mihály válogatta kötet megismertet az 1950-es, 60-as évek néhány fontos írásával, és általuk először mutatja be magyarul a „középső" korszak gondolkodásmódját. (De Man pályakezdő éveinek irodalmi publicisztikája tudománytörténeti szempontból elhanyagolható.) A 70-es évekre megérlelődő „fordulat" utáni szakaszt az utolsó két tanulmány képviseli. A romantikus költőknek szentelt tüzetesebb elemzések – eredetileg előadások – az átmenet jelzéseiként is olvashatók. Ilyképpen az *Olvasás és történelem* valaminő fejlődéstörténet metszetében tárja elénk a nyelvünkön eddig hozzáférhetetlen írásokat. Ez a „reprezentatív" jelleg szükségszerűen csak nyomokban lelhető fel a forrásul szolgáló, öt angol nyelvű kötetben.

A címbe emelt két szó megválasztását mindenképp indokoltnak vélem. Az *olvasás*nak persze inkább a késői de Man ad nyomatékot, a *történelem* a középső korszak kulcsfogalma, de az elválasztással csínján kell bánni. Hozzátehetjük, hogy a történelem a Sartre-ról, Camus-ről vagy éppen *A magába forduló nemzedék*ről értekező de Man számára mindenekelőtt az időbeliség révén közelíthető meg, ezzel pedig a szubjektum vagy inkább szubjektivitás önreflexiója, „befelé fordulása" szembesít. „Maga az ontologikus is történelmi", írta 1955-ben, s a „történelmi"-t nyíltan az „emberi mulandóság időbeli tapasztalatához" kötötte egy jóval későbbi tanulmányban – nem véletlen, hogy Heideggerre, illetőleg Nietzschére hivatkozva. Ennek a historicitásnak vajmi kevés köze van például a hagyományos – többféle hagyományból fakadó – irodalomtörténet-íráshoz. De Man magának a költői szövegnek az időbeliségét, illetőleg temporális (el)olvashatóságát megbízhatóbb történeti kalauznak tartotta a kronológiai elvű irányzati és műfaji rendszerezéseknél. Igaz: „a szimbolizmus kettős aspektusát" fejtegetve, bár egy *kihúzott* szövegrészben, még szükségesnek mondta a nagy irányzatok irodalomtörténeti definícióit. A romantikához azonban, amely legfőbb tárgya és irodalomeszményének foglalata, az ő szemében hozzátartozik az *Új Héloïse* vagy a *…magányos sétáló…* Rousseau-ja, de Rilke vagy Yeats is – túl a kanonizált határokon.

A romantika több szempontból is eszménye volt. Szerinte magáról a mélyebb történelemként értett temporalitásról is Wordsworth, Keats vagy Hölderlin tudott a legtöbbet. Úgyszintén a nem pszichologikusan értett szubjektivitásról, amely az elvá-

lasztottság, a megkülönbözés és végső soron a halálra vonatkoztatottság móduszában értheti meg önmagát. De Man líraértelmezése (de akár regényfelfogása is, lásd a lukácsi regényidő-szemléletet illető kifogásait) első renden a – hagyományosan a romantikához kapcsolt – organicitáselméleteket vitatja. „Alany és tárgy organikus analógiája", „a természettel való analogikus összhang" mintái fordulnak visszájukra az elmemozdító versinterpretációkban. Mindebben ott munkál a második pályaszakasz egzisztencialista típusú Hegel-tapasztalása, a „boldogtalan tudat" értelmező elve is. Objektívebb nézetben szintén a romantikusok értették meg legmélyebben a történelmet: két külön tanulmányban is újraértelmezi a romantikus „neohellenizmus"-t (szembeállítva pl. Camus görögségeszményével), amely de Mannál nem más, mint „a változékonyság és esetlegesség témájának egy különleges változata".

Mindezt a költemény nyelvi struktúrái tárhatják föl, hiszen már a „korai" de Man sem tematológiát művel. S bár részben megvédi az intenció szerepét a költői képalkotásban (vitázva többek közt az „új kritikusokkal"), a nyelv öntevékenységét már a „fordulat" előtti tanulmányokban is vallatóra fogja. A nyelvi aktivitásnak azonban az olvasás a közege és feltétele – mégpedig egyfajta feltáró érvényű reduktív olvasás, amely kulcsszavakra és -mondatokra figyel: ezek pedig egyszerre jelölői és teljesítői valamely létszerű szakadásnak. Az egyik Hölderlin-elemzésben de Man még a példának választott Heideggerétől is megkülönbözteti saját elvét, módszerét. Azért marasztalja el a német gondolkodót, mert a vers forrását a „létezés olyan tapasztalatában" keresi, amely „megelőzi a szöveg nyelvét." De Man számára pontosan a himnusz szerkezeti íve és ezen ív végső megtörése teszi lehetetlenné az apokaliptikus olvasás totalizáló műveleteit.

Csakugyan, a 60-as évek második felében már mindenekfölött a romantikus költemény olvasásának kiteljesítő módjaival vitatkozik. Az eredetiben kéziratból közölt előadásszövegek ekkor már maguk is átengedik a kezdeményezést (látszólag?) a nyelv esetlegességét vagy éppen – de Man kedves szavával – „tükörszerűségét" megnyilvánító mozgásformáknak. A szövegen belüli elcsúszások, ellenbeszédek érdekes példája, midőn a kéziratból kihúzott (a kiadások jegyzeteiben közölt) szövegrészek már mintegy máshol tartanak, mint a főszöveg. A nevezetes Wordsworth-elemzésből *(A winanderi fiú),* amely oly meggyőzően és annyi de Man-i konoksággal állítja középpontba a „hang/hung" (lógni, függeni) igealakjainak szemantikáját, olyan mondatokat törölt, amelyek az irányító metaforában immár a „jel retorikus fikcióját" emelik ki, hozzátéve: erre a lépésre „nem is lehet az alany befeléfordultságából reflektálni". Félreérthetetlen a szakítás az „inwardness" korábban értéktelített elvével, no meg az előremutatás a „fordulat" utáni de Man felé.

Az utolsó periódus reprezentatív elemzése az *Antropomorfizmus és trópus a lírában,* amely – az értekezőre oly jellemzően – egy bölcseleti szöveg és egy (azaz több) lírai vers retoricitását vonatkoztatja egymásra (most Nietzsche és Baudelaire szövegeit). Itt már az olvasás folyton újrainduló története uralkodik mindenféle

„kanonikus" történelmen. Az *Obsession*t a korábbi *Correspondances* olvasatának és totalizáló újraírásának tartja, de a két szonett retorikai *kapcsolatain* tézise szerint mit sem változtatna, ha fordított sorrendben keletkeztek volna. Az elemzés (nyelve) immár *beíródik* a két szöveg korrespondenciáiba. Az alappont a *Kapcsolatok*-szonett, melyben a „mint" kötőszó egy helyütt szintaktikailag kétértelműnek bizonyul, s ezen éles meglátás nyomán lelepleződnek és törlődnek a vers teljességalkotó metaforái. A szonett ily módon – afféle retorikai fekete lyukként (a recenzens metaforája) – elnyel minden jelentést, s az elemzés során az önismétlő, tautológiára kárhoztatott nyelv működésmódjának mintaértékű modellje lesz. Ekképp azonban óhatatlanul mitizálódik: az időből (mégiscsak) kilépve, a rábizonyított apóriával fölvértezve, valaminő retorikai archetípus kitüntetettségére tesz szert.

Azt hiszem, kevés 20. századi irodalmár kérdezett rá oly lényegbevágóan az irodalom mibenlétére, mint Paul de Man. S következetesen a kettősségeket hangsúlyozó válaszkísérletei is megkerülhetetlennek látszanak: az író „egyidejűleg történésze és cselekvője saját nyelvének" Az irodalom „egyszerre létezik a tévedés és az igazság módjai szerint, egyidejűleg elárulja és tiszteli saját létmódját". *(Irodalomtörténet és irodalmi modernség)*

Annál sajnálatosabb, hogy a szerzői „hang" nehezen hallható ki a magyar fordításból. Az eredeti pontos és kifejező mondattana néhol nehézkessé válik magyarul; különösen, amikor számbeli egyeztetési zavar vagy az alanyi és tárgyas ragozás összetévesztése ködösíti el a szöveget. A szókészlet egy jó fokkal hivataloskodóbb, mint az eredetié. Mi több, számos félrefordítás maradt benne a könyvben: a legutóbb kiemelt elemzésben három olyan tévesztés is, amely épp az ellenkezőjét sugallja az angol eredeti jelentésének. A kötet ezenkívül hemzseg a sajtóhibáktól. Ezek a szeplők (?) illetéktelenül *torzítják* annak a de Mannak az arcát (vö. *defacement*), aki szívesen nevezte filológusnak és esszéistának önmagát.

• *Élet és Irodalom*, XLVII. évf., 35. szám, 2003. augusztus 29., 24.

TUDÓSÍTÁS A KÉSZENLÉTRŐL

[2003]

(Vasadi Péter: *A zendülés vízszaga,* Széphalom, 2003)

Verseskötetet általában úgy olvasunk, hogy az egyes költeményeket a kötet folyamatában igyekszünk tudomásul venni, és külön-külön karakterjegyeiket egy nagyobb egész háttérbeli vagy fölérendelt jelentés-összefüggéseiből iparkodunk megérteni.

Mindeközben természetesen általunk, olvasásunk által is épül maga az értelemegész: bizonyos motívumokat, képzeteket, nyelvi és stílusformákat kiemelünk, jól megjegyzünk magunknak, a heterogén elemekről viszont hajlamosak vagyunk megfeledkezni, vagyis szakadatlanul zajló jelentésintegráló műveleteink közben egy kissé hátrább sorolni őket. Vasadi Péter kötete elvárja az ilyen, összefüggésekre hangolt, egészbe rendező olvasásmódot, de meg is nehezíti, mint minden jelentős gyűjtemény.

Egy viszonylag rövidebb áttekintésnek alighanem az a feladata, hogy a jelentésegyesítő mozgásokról adjon számot. Ezt teszi a jelen vázlat is. Előbb azonban legalább jeleznie kell *A zendülés vízszaga* című versfüzér különleges, ám költőjétől éppenséggel megszokott sokrétűségét, változatosságát, szín- és légköri gazdagságát, szüntelen izgalmasságát is. Mintha úgy igazán odafigyelnénk valamire, ami lüktet: nincs monotonabb, de nincs váratlanabb sem egy-egy *életjelző* érlökésnél – az egyöntetű és kifürkészhetetlen folytonosság felzaklató és bizonyosságot adó eseményszerűségét érzékeljük.

A zendülés vízszaga voltaképpen a megszerkesztett verseskötetnél is egységesebb kompozíciót munkál ki; talán ezért is illettük az imént a „versfüzér" szóval, utalván egyszersmind a könyvnek úgyszólván ciklusszerű egységére. Még pontosabban: folyamatosságára. Egyrészt a címek felelő játékai, megnyitó és bezáró gesztusai hívnak fel a szövegek egyesítő, egymáshoz illesztő olvasására (például *Indulás előtt – Indulás után; Még nem – Már nem*), másrészt a kötet egészében kontinuumot képező motivika gondoskodik a mindig mintegy *újrakezdődő* verbális megnyilatkozások nagyobb, átfogóbb folyamatosságba rendezéséről. A motivika afféle tárgyi, tematikai vizsgálata persze nemigen kecsegtet sikerrel Vasadi Péter lírájának jellemzésekor: rendkívül (csakugyan minden renden kívül) sokféle, sokfelől eredő és sokfelé mutató az ő verseinek kép-, valamint gesztusanyaga, asszociációkincse. Ám éppen azért enged oly készséggel ez a költészet a párhuzamokat, összefüggéseket villantó metaforika szenvedélyes, mozzanatnyi társításainak – egyúttal a nyelvhasználat, a stílusmagatartás, a szó- és kifejezésválasztás oly váratlan sík- és hangulatváltásainak –, mert tengelyében, középpontjában, szerkezeteinek kezdő- és véghangsúlyaiban egyetlen lét (lény) érvényessége válik bizonyossággá: mégpedig a krisztusi létezésmód állandó, átívelő csodája mint alfa és omega. Csakhogy Vasadi Péter verseinek egész dramaturgiája – bár versmondattana éppen nem nevezhető simának, csiszoltan folytonosnak – az *egész* „ábécét" az áldozati s megváltói jelenlét testies otthonaként rendezi be. Hangsúlyoznunk kell, hogy ez költői teljesítmény, még ha nyilvánvalóan – és igen *természetes* módon – az inkarnáció eldöntő erejű tudomása hat is benne és mögötte.

Ám az eddig jelzett térbeli utalások némiképp félrevezetőek, mivel Vasadi nem ismer (el) sem grammatikailag, sem ontológiailag elgondolt „irányhármasságokat". Egyetlen pont kiterjedései ezek a versek, tehát a képteremtő, némelykor vizionáló pillantás még legszabadabbnak tetsző kalandozásaiban is egy irányba szegeződik, egyfelé mutat. A legtágasabb ölelésű toposzok egyikét, a tengerre kelést, a hajóuta-

zást is ekképpen dramatizálja. A vízi utazás jelenetező motivikája fogja össze (majdnem) ciklikus egységbe a gyűjtemény verseit, kivált a nagyobb lélegzetű (tengeri lélegzetű?) darabokat. Vasadi kivételes fantáziával, azaz a korábbi verseskötetekből is jól ismert valósághű és -érvényű képzelőerővel dolgozza ki és idézi meg e toposz egész tárgyi és lelki környezetét. Nemcsak a víz és nemcsak az utazás él és sugároz jelentést verseiben, hanem például a „csuklónyi kikötő-kötél" vagy a fedélzetmosó „hypós víz" loccsanása is.

A helyzetrajz konkrétumai azonban éppen azért fokozódnak költészetté – nem „költőivé", hanem költészetté: Vasadi lírájáról szólván igen fontos megkülönböztetnünk e kettőt –, mert nemcsak közelednek a szentséghez, hanem egybe is esnek vele. Folytonos átlényegülés zajlik ezekben a versekben, és ennek révén a magukra maradt, netán jóvátehetetlenül elszigeteltnek látszó tárgyak és gesztusok („A csöngetés. Az orgona. Túráztatott motor / túloldalon." *[Este]*) is részesülnek a pillanatok alatt, úgyszólván elmozdulás, megemelkedés nélkül megvalósuló transzcendenciában. Emennek hordozója vagy inkább testesülése lehet a „karomban egy halott" tragikus – egyúttal hétköznapivá naturalizált – epifániája, de lehet „Segóvia" gitárhangja is (a korábban idézett, fedélzetmosást részletező versben), akit-amit megigézett verbális szólamok szólongatnak-invokálnak.

Vasadi Péter verseinek beszélője ugyancsak részese a mindent magába (és önmagára) fordító misztériumnak, s ez a beszélő legtöbbször pontosan szituálható is a vers megjelenítette térben. Ha nincs egy szinten szereplőivel, a konok, komor tárgyakkal és a többnyire kallódó, imbolygó emberalakokkal, akkor is legföljebb *alattuk* lehet – fölöttük soha. Ez a költészet nem ismeri a fölülállás önapoteózisából kibomló látomásokat és ítéleteket, sokkal inkább a *megmerítkezés* gesztusait. A szentség tudása csakis a létezés sűrűjéből – olykor vadonából – fakadhat.

Ennek a gondolatmenetnek mintha némiképp ellentmondana az a szerepvállalás, amelynek révén a versek alanya jó néhányszor költőként, helyesebben a verset éppen író személyként mutatkozik meg. A *Még nem*, a hajóstiszt takarítását és „Segóvia" játékát tematizáló költemény egyenesen „Ars poetica"-ként jelenti be magát. Másutt is ilyen verskezdésekkel találkozunk: „A verseimmel együtt élek." *(Stratégia),* vagy: „Már nem tudom, én írok-e vagy / ő ír bennem." *(Lassú munka ez).* Ám pontosan ez utóbbi idézetünk világít rá a költői munka sajátos értelmezésére; az alkotás itt cselekvőség és elszenvedés egyszerre. A vers megírása-íródása ellenállhatatlan folyamat, mintegy a teremtéssel áthatott természet működésének része vagy inkább esszenciális példázata. A *Belső beszéd* kettős portréjának első darabja, a megnevezetlenül maradó, józserével csak nyelvtanilag és persze képileg jelölt sebesült, szenvedő figura leírásának vége („vérezget, sápad, gyönge / meg-megszédül; / csak versben, imádságban / erős") egyrészt úgyszólván – ellentmondó – biológiai, természeti feltételként, környezetként említi *a* verset, másrészt az imádsággal rendeli egy sorba, egy szintre; nyilvánvaló módon és egészen Vasadi költői világképéhez híven azonosítva

a két „fogalom", a két „jelenség" (erőtlen szavak!) azonos vonásait. Csakhogy az azonos vonások itt egybeolvasztanak tropológiát és teológiát, metaforikus és misztikus beszédet. A részleges azonosság is csak lényegi és teljes azonosság képe lehet; máskülönben a szó nem igazodna, nem lenne méltó a valósághoz, ahhoz a valósághoz, amely Vasadi lírájának állandó közege: a misztérium realitásához.

Azonosulásban zajló elhatárolódás, különbözőségen átívelő egybeesés: szüntelen és mégis meg-megszűnő kettősségek tartják feszültségben e lírát. Végső soron csakis a nyelvi sűrítés alakzatai (például a már több értelmező által megfigyelt névelőelhagyások) bírhatják szóra a szellemi és egzisztenciális végpontok találkozásának pillanatait. Észre kell vennünk: Vasadi úgyszólván kiiktatja költői világából a klasszikus modernség (s voltaképp a mindenkori hitvalló költészet) egyik kulcsfogalmát, a vágyat. Verseiben a remény tárgya, az óhajtott cél többnyire már eleve megvalósult: már természeti adottság. A félelem oka, tárgya pedig ugyanígy egzisztenciális adottság, állandó jelen idő, jelenvalóság. Ez a líra úgy képes elemien indulati, érzelmileg forrpontra hevített hanghordozásra, hogy a lehető legkisebbre rövidíti az emotív, akarati, célképzetes imagináció és az elementáris bizonyosságot sugalló tárgy- és tényvalóság közötti teret. Az Ottlikhoz fűződő nevezetes kijelentés – „minden megvan" – Vasadira talán így alkalmazható: minden *jelen* van.

És minden biztos. A megérintő és a megérintett azonosulása nem folyamatosságról, hanem azonnali véglegességről tanúskodik: „mindegy, ki nyom, / vissza ki fog; / világítasz. / Világítok." *(Fényerő).* A különböző személyben ragozott, azonos ige alaktani szinonimává teszi a két s*zemélyt,* „én és Te" alapviszonyának két végpontját. Az egész köteten végighúzódó dialógusban mégsem olvad össze, vagy válik fölcserélhetővé a lényegi létezés „persona"-ja, illetőleg a térbe-időbe zárt, záródó létező (a beszélő) személye. „Nincs mit közölni veled. / Nincsenek szavaim, őket te beszéled. / Gondolattalanságomat te gondolod. / Kezemmel mozdulsz, ahogy nyúlok / a tollam után. Neked lélegzem." *(Már nem).* E versrészletben még az imádság hangütése is bizonyosságot közöl. Vasadi *keresztény vers*eket ír (lásd ilyen című szép darabját), de nem kegyes hangú költeményeket. Beszédmódjából – talán meglepő módon – teljességgel hiányzik a pietás hangja, regisztere. Feszesre komponált, reális *és* irreális (olykor szürreális képvilágú) drámák zajlanak le verseiben, mint a legutóbb idézett, éjszakai alvásra-ébredésre tematizált darabjában is.

*

A vízre szállás, a hajózás, a hazatérés képsorain kívül még egy motívumlánc csatolja össze a kötet anyagát: a végidő, az apokalipszis előjeleinek sora. A figyelmeztetés azonban egyúttal mindig meg is *jelen*íti, ami *végbe*megy. Mindent láttat, és mindent megidéz a tárgyilagos mondatok tudósító és tudatosító drámaisága: „A Földből kiállnak bikaszarvak. / Mind több túr fölfelé. […] A bikák gödrükből kivackolódva rázzák / magukról a rühöt és a földet, / s özönlenek a városok felé." *(Végidő)*

Az apokaliptikus líra többféle dikcióban is testet ölt. A Julien Greennek ajánlott *Világ*ősz például többszörös alárendeléssel, átívelő mondatkohézióval szervezi sokrétű vízióját – pedig Vasadi verseinek többségét a szintaxis megszaggatása jellemzi. Ezen a ponton föltehetjük a kérdést, hogy a végidőre vonatkoztatás képsorai és alaphelyzetei valóban és ugyanolyan jogon nevezhetők-e motívumoknak, mint a tengerjárás hagyományozott „ősképei". Igaz: az apokaliptikus látomáshoz is kapcsolódnak a költészeti hagyományban vissza-visszatérő látványelemek, s némelykor Vasadi Péter is él velük. Az „[etetné őket más is]" kezdetű, címtelen verse például olvasható „madár-apokalipszis"-ként is. Szerkezetében egyébként jól megfér egymással a megbontott mondatrendbe foglalt, rejtjelezett látványképzés („fehér szélkamrában falfirka vörhenyes.") és a végítéletet bejelentő próféciára való nyíltabb ráutalás („élesített csőrrel / csipegessetek / az égrendítő kiáltás előtt."). Mindamellett a kötet figyelmesebb végigolvasása (íme az utolsó vers: „Le fog majd omlani / akár a szénfal / S tolat az izzás kifelé") arról győz meg, hogy az apokalipszis nem motivikáját, hanem horizontját adja e gyűjteménynek: jelenléte nem anyagként sűrűsödik a versek eseménytörténetében, hanem kilátásként nyílik meg a költemények alkotta műegész sorsértelmezése körül.

A zendülés vízszaga nagy feszültségű kettősségei, választó és választató paradoxonjai talán egy rejtélyes, töredezett, mégis a prófétai beszédbe hazataláló, cím nélküli verssel példázhatók:

elmondanád, de nem tudod.
elködösítheted, és
megszólal belül: halál
van ott, ahol a némaság
pecsétel.
se szó, se szótlan. Vagyis
csak ő maga. akkor most
csapjatok hatalmas lármát.
elő akár a trágárságokat.
csak ne hallgassatok.
inkább csakugyan bukjatok
bele
de világítson a torkotok.

A címmel ellátott és a csupán csillaggal jelölt darabok szintén valamely kettősség, kétféleség jegyében csoportosítják a kötet verseit. Igaz, ez sem egyszerű képlet. A címmel jelölt versek általában nagyobb dramaturgiai (vagy elbeszélő) ívet rajzolnak ki, tér- és idővonatkozásaik tágasabbak, közlésmódjuk szókimondóbb (helyenként játékos vagy szatirizáló); a címtelenek jobbára talányosabbak vagy éppen aforisztikusabbak. A típusjellemzők ilyetén ütközéseinél azonban fontosabb a különnemű

szerkezetek együttműködése: mindkét versváltozat az időtlen jelenvalóságot s az eljövetelre irányuló szüntelen készenlét drámáját teszi átélhetővé.

Aki azonban a költő legújabb, egyelőre csak folyóiratban közölt verseinek ismeretében lapoz rá a kötet darabjaira, fölfigyelhet bizonyos, itt még alig észrevehető kezdeményekre is. A monologikus beszéd időnként mintha oldottabbá válna. A terjedelem, az „ív" további bővítésével a szó előbb-utóbb átadatik egy-egy karakternek, nem is egészen „kitalált" személynek, aki majd hol tétován, hol erélyesen mondja ki és beszéli el szellemi útját. Még a tengernél is hullámzóbb valóságban utaznak ezek az új emberek, még a „hajóstiszt" kalandvágyánál is lelkesebb és nyugtalanabb fölfedező kedv ösztönzi őket. Az ő tapasztalati belvilágukban játszódnak le majd a monológok, innen nyitva távlatot a nagyobb világ (világok) szakrális rendjére.

- *Vigilia*, 68. évf., 2003/5, 313–315.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről,* Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 101–106.

A KÖZÖS NEVEZETT

Jókai Anna: Apokrif imák

[2003]

(*Elmondja a szerző,* Hungaroton Records Ltd., 2002)

Ritkán történik meg velünk: valaki beszél hozzánk, mi mégis mintegy kihallgatjuk szavait. Vagy éppen tökéletesen magunkra érthetjük, amit önmagának mond. Azért szólhat hozzánk ebből a bensőségből, mert végül is – azaz eredendően – nem szólít meg, következésképpen nem is akar rábeszélni semmire, nem toboroz, és nem riogat: valóban a magáét mondja, csakhogy ez a „magamondás" törvényszerűen egyetemes. Nem minket szólít meg – nincsen ám célközönsége –, hanem azt, amiben mindenki osztozhatik. Azt azonban igen, azt nagyon is szem előtt tartja. Jókai Anna előbb az örök érvényű szellemi igazsághoz fordul, majd töprengései rendjében egyszerre beszél róla és hozzá. Kihallgathatjuk „imáit", és részesei lehetünk egy beszélgetésnek. Olyannak, mely bár technikailag egyoldalú, mégis újra meg újra megadja – nekünk is – a szót.

Az írásmű a papíron álljon helyt önmagáért – szokott zsörtölődni e sorok írója versek-prózák előadásai láttán-hallatán, és még a szerzői recitációkat is gyanakvással fogadja. Hány- meg hányféleképpen rontja el az író, a költő saját szövegét! – kiált fel néha; pedig az „elrontás" itt természetesen értelmezést, szükségképpen egyol-

dalú vagy egyirányú értelmezést jelent. Nos, Jókai Anna hangján ezek a szövegek inkább *vissza*helyeződnek valamely eredetiségbe, semmint másodlagos *elhangzássá* válnának. Megtörténik a visszalényegülés, mégpedig a talán legritkább fajtából: az eleve szó- és hangízű, az eleve beszédhangú nyomtatott szövegek – amelyek oly sokféle vizuális, tipográfiai eljárással utaltak erre a szó-, azaz *hang*beliségre – csakugyan hanggá és hanglejtéssé, beszéddé és beszédnyomatékká válnak. Azt hinnők, így természetes; pedig nem az. Bár éppen Jókai Anna lényétől és alkotó (azaz gondolkodó) habitusától igen távol áll mindenféle teljesítményelv, ezt így mégis ő érte el – ami a lemezről felhangzik, az az ő munkája.

Az *Apokrif imák* korongja arra vár, és arra int, hogy maradjunk magunkra vele, mint egy szép szonátával, érett és nyitott személyiségként hallgassuk – külön-külön, magunkban – a lényegbevágó, az életünk létbeli és etikai alapjaira kérdező és válaszoló üzeneteket. Az imádság nem kinyilatkoztatás. Jókai Anna nem véti el a pozíciókat, ő mindenkor a maga nevében beszél: ez a legtöbb, amit igazságáért, igazságaiért tehet – amelyekért nem mellékesen itt küzd meg, itt és most, a fülünk hallatára. Beszéde, hanghordozása jólesően nélkülözi a szószéki retorika hatásformáit: nem hízeleg, nem átkozódik, nem szellemeskedik, nem gúnyolódik – nem temet és nem dicsér se cézárt, se cézárnak készülőt. A maga elé mondott szó hitelét teremtette meg a stúdióban is: ennek is van heve, szenvedélye – ennek van csak igazán –, de ebben a szenvedélyben maga a személyiség lobog, nem hatásgépezet zörög.

A kilenc szöveg többségével *A töve és a gallya* „Apokrif imák" című ciklusában ismerkedhettünk meg nyomtatásban, néhány darab viszont az utóbbi évek termése. Közös vonása mindegyiknek a történelemre irányított metafizikai meditáció, az egyéni és kollektív felelősség egyszerre megértően árnyalatos és következetesen szigorú számbavétele (ez a bizonyos „kollektív" persze csak az „egyéni" meghosszabbítása lehet, szerencsés esetben). Összefogja ezeket a darabokat a sajátosan Jókai Anna-i műfajközöttiség is: a versszerűség nyomatékos jelenléte, valamint a litánia és a drámai kórus, a mondóka és a zsoltár elvegyülése az esszéprózával. A papíron a szimmetrikus szerkezetek sorozatokban épülő gondolatritmusát a „látható nyelv" eszközei jelenítik meg, ám a szerző *élő-szava* hangzó élménnyé teszi a ritmust. Nem csupán felolvassa műveit: itt-ott váratlan nyomatékkal irányítja a figyelmet olyan részletekre, melyek az eredetiben (?) úgyszólván csak közbevetésként jeleződtek.

Ima a könnyű búcsúért – szól immár felejthetetlenül a régtől emlékezetes vallomás. De nemcsak erről a kivételesen telített szövegről, hanem a lemez egész anyagáról elmondható, hogy itt a megszólaltatás – a posztmodernizmus egyik kedvelt nézetével szemben – nem bontja fel, nem tagolja szét a művek világát a medialitás különnemű csatornáira, amelyek mögül hiányozna az egységes értelmezhetőség rendje. Ezek az „előadások" rátalálnak és rámutatnak a közös nevezőre. Ha legvégül szabad eljátszanunk a szavakkal, talán kicserélhetjük a „közös nevező" sztereotip fordulatát a *közös nevezett*re. Jókai Anna írott vagy épp elmondott szavaiban éppen

az a nyelvi tény és morális elszántság kapcsolja egybe az eltérő közegekre szakadt megnyilatkozást, hogy az (alap)szövegek – szó szerint vagy sugallattal, egyik vagy másik szóval – megnevezik a rend és a világterv ősokát és fenntartóját, mégpedig a közös (egyetemes) érvényesség hangnemében.

• *Tiszatáj,* 57. évf., 2003/11, 97–98.

AJÁNLÁS ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY *A KIS HERCEG* CÍMŰ MŰVÉHEZ

[2004]

Ez a könyvecske, ez a kis meseregény szokatlan körülmények között jött létre, és később is különösen alakult a sorsa. Szerzője, addigra már híres író, 1942-ben, amerikai egyesült államokbeli önkéntes száműzetése idején írta, melybe Franciaország német megszállása kényszerítette. A kész mű 1943. április folyamán New Yorkban jelent meg először, de francia nyelven. Külső formája, kiállítása ettől fogva úgyszólván végleges: mindig és mindenütt a szerző rajzaival lát napvilágot, a szöveg elrendezésének, még a címlapnak is az író eredeti szándékát kell tükröznie.

Meglehetősen ritka jelenség az is, hogy ezt a mesét (mesés történetet) egy „felnőtt" irodalmat művelő alkotó írta, aki addigra már jelentős hírnevet szerzett drámai szerkezetű regényeivel (pl. *A déli futárgép, Éjszakai repülés*). Ami azonban már személyes lényét is rendkívülivé, titokzatossá teszi, az polgári foglalkozása: pilóta volt, mondhatnánk: első osztályú repülős, aki a második világháborúban a légierőnél is szolgált. A halál is repülés közben érte: 1944. július 31-én, a dél-francia partok közelében eltűnt; föltehetőleg a német légierő lőtte le gépét. Hősi halála csak növelte nimbuszát, s vesztének titokzatossága világszerte évtizedekig nyugtalanította olvasóit. Számos álfölfedezés után csak 2004-ben hoztak felszínre olyan repülőgéproncsokat, amelyek a francia légierő szakértői szerint is az író gépének darabjai lehetnek: a feltárás a Földközi-tengeren, Marseille közelében történt. Ezt az eredményt az egyébként – joggal – nagyon óvatos jogutódok, leszármazottak is hitelesítették. A francia állam már tervbe vette egy Saint-Exupéry Múzeum létrehozását.

A kis herceg legfelötlőbb erénye természetesen az a sajátos irodalmi érték, amely – elfedve a mű buktatóit, bonyodalmait, szándékolt ellentmondásait – egy nagyon is személyes, szinte önéletrajzszerű keretben képes az igazi nagy műmesék módjára gyermeket-felnőttet különbözőképpen, de hasonló erővel és természetességgel megszólítani. „A kis herceg mindig is létezett" – jegyzi meg egy francia irodalom-

történész, s ezzel a kijelentéssel ugyanarra az egyetemes érvényességre tapint rá, amely a Hüvelyk Matyik, a Csipkerózsikák vagy éppen a Kékszakállok kiváltsága. Eme csodaszerűségek fényében immár nem csoda, hogy *A kis herceg* a jelen pillanatig már több mint száz (!) nyelven szólalt meg. Az ilyenfajta, szinte személytelenné vált művek ismérve továbbá, hogy valamiképp az is „olvasta" őket, aki még sohasem találkozott a szöveggel (esetünkben még a rajzokkal sem). Ki ne tudna a titokzatos gyermek talpalatnyi bolygójáról, a kicsit kacér, de oly szeretetre méltó rózsáról, s legfőképp ki ne hallotta volna már – dalban, ilyen-olyan feldolgozásban – a róka szavait, aki szerint mindig előre tudni kell barátunk érkezéséről, hogy „ünneplőbe öltöztessük a szívünket"? Ki ne tanulta volna meg, legalább közhelybölcsességként, hogy „jól csak a szívével lát az ember"?

A „közhely" szót használtuk. Nem véletlenül. A hős és a „felnőtt-regényeiben" a hősi szolidaritást, önfeláldozást hirdető pilóta műve csakugyan jóban-rosszban osztozik nagy elődeivel: abban a „rosszban" is, hogy mondatai a sűrű idézésektől elkoptak. Az egész mű sokatmondó jelentésszerkezetének, izgalmas felépítésének helyébe könnyen ismételhető, s az ismételgetés révén egy kissé szentimentalizálódó aforizmák, bölcsességmondások léptek.

Épp ezért nagyon is ideje újraolvasni *A kis herceget*. Az olvasás újszerű látványvilágot is fölidézhet bennünk. Ez a történet nem annyira naiv, előadásmódja nem annyira problémátlan, mint ahogyan – főként csak emlékeinkből – elképzeljük. A figuráknak s magának az első személyű elbeszélőnek a kiléte és kapcsolatrendszere is talányosabb, mint ahogy a feldolgozások egyszerűsítései nyomán hajlamosak vagyunk elképzelni. Magát a gyermek hőst például elsődlegesen a *nyelv* teremti meg; nem véletlen, hogy a sivatagban leszállásra kényszerült író-pilóta először csak a *hangját* hallja. Érdemes tehát képekben, hangban, szóban újraolvasnunk a magunk „kis hercegét".

Adalékok az előadáshoz.

Saint-Exupéry Lyonban született, nemesi családból. Rokonának, Madame de Tricot grófnőnek a kastélya, ahol a nyarakat töltötte a család, Lyon városától keletre, egy Ambérieu nevű kisvárostól 7 km-re, nem messze a svájci határtól, Saint-Maurice de Rémens falu mellett állt. Háromszintes épület, mindkét oldalához egy-egy egyemeletes ház tapadt, a jobb oldali kápolna. Kép látható róla Bajomi Lázár Endre *Saint-Exupéry csodálatos élete* (1987) című könyvének 9. oldalán. (Az egész környezet a Rhône-Alpes megyében keresendő.)

A család később a nyugat-franciaországi Sarthes megye székhelyére, Le Mans-ba költözött. Itt lett egy katolikus kollégium tanulója.

Ifjúkorában az irodalmat, mint környezetéből sokan, egyféle előkelő társasági kedvtelésnek tekintette. A fordulat nagyjából 1924-ben következett be. „Íróságát" – szemben polgári-katonai foglalkozásával – nagyrészt magányban élte meg. Bár tisztelte a szürrealisták törekvéseit, nem csatlakozott hozzájuk sem. A tapasztalat

közlése volt számára a legfontosabb – az érzékelő tapasztalaté mint közvetlen élményé. Az élmény Saint-Exupéry számára nem volt sem vallási-misztikus, sem érzéki-szexuális természetű. A nemiség olyasfajta felfogásmódjai, amelyek „életmegoldásnak", valamely ösztöni igazság megtalálásának tekintik a testi elragadtatást, távol álltak tőle. Eleinte a magányos hősiesség volt az eszménye *(A déli futárgép, Éjszakai repülés),* amely a magasból megküzd a tehetetlen anyaggal, a „lenti" értelmetlenséggel, de még a házassági, családi kapcsolatokból is igyekszik kiszakadni. *Az ember földje* című művével tulajdonképpen eltávolodik a regényírástól: ez már részint költői, részint meditatív mű: eszménye a szolidaritás, a testvériség keresése.

Saint-Exupéry sohasem viselkedett íróként. Nem viselkedett azonban olyan pilótaként, katonaként sem, aki ilyenfajta élményeit osztja meg másokkal. Olyan író volt, aki életanyagából a cselekvés, az értelmes és közösségi érvényű tett világnézetét bontotta ki, végül pedig inkább ezt a világnézetet akarta tolmácsolni műveiben. Ez a „moralista" irodalmártípus nem egyedülálló Franciaországban: elegendő Voltaire-re, Malraux-ra vagy Sartre-ra gondolni.

Saint-Exupérynek nem nyújtott menedéket házassága, és sűrűn változó otthonai sem. Politikailag is eléggé magára maradt: nem értett szót sem a Vichy-féle, sem a De Gaulle vezetésével ellenálló Franciaországgal. Második világháborús keserű tapasztalatai miatt feltételezték némelyek, hogy végzetes repülése talán öngyilkosság lehetett, de 1944-es tevékenysége ennek élesen ellentmond.

Mint regényeinek, úgy *A kis herceg*nek is lehet valamiféle egzisztencialista olvasata. A két főszereplő, minden szövetségük dacára, magányosan dönt tetteiről, önnön sorsáról.

2004. június 18.

Agay és Párizs
Succession Antoine de Saint-Exupéry

[Nincs adat megjelenésről.]

„AZ ÚT ÍRT ENGEM"

Rába Györgyről
[2004]

Amikor egy-egy újabb versével ismerkedem, vagy valamely régebbi tanulmányát olvasom újra, s e művek szerzőjére gondolok – csak az én hibám, ő maga sohasem irányítja önmagára a figyelmet –, mindjárt megérzem lírában, értekezésben egyaránt a sűrű, magvas és tömény komolyságot, a lényegmondás méltóságát. Ugyanakkor mindig

meglep tartalmas *jelenlétének* kettőssége, amely mifelénk még szokatlan, bár mind kevésbé lesz az. Ugyanis Rába munkássága nem a *Nyugat* nagy alkotóinak (legalább) kétműfajúságához igazodik; ő nem költő, aki esszét, kritikát ír, esetleg esszéista, aki a lírában is jeleskedik – nem. Rába György úgy teljes jogú költő, hogy valóságos, mondhatnánk: céhbeli irodalomtörténész. Azért a két s óhatatlanul kétféle tevékenységet egy személyben és egyenlő magas szinten művelni, egy hosszú alkotói pályán át, s szigorúan és következetesen, de mindenféle tüntető gesztus és gesztikulálás mellőzésével elválasztani egymástól – nos, a „jelenség" párját ritkítja. Mondom: mifelénk. Ahol természetesen nem a kétféleség valamilyen végzetszerű kibékíthetetlensége tartotta vissza a legjobb költőket a tudományos (vulgo: „todományos") értekezés, tanulmányírás övezeteitől, hanem a sokszor, de legalább kétszer igazolódni látszó gyanakvás: az irodalomtörténet vagy „nemzeti klasszicista" dogmatika lesz, kirekesztve a modernséget, még inkább az avantgárdot a méltóságteljes, nagy irodalom védett köréből; vagy marxista-leninista teória és kritikai mezbe bújt anatémázás, kirekesztve a… (mint fent). A történelem az újholdasokat sem barátkoztatta össze az elméleti, fogalmi módszeresség gyakorlatával – mert ez a módszeresség intézményesült, s a politikát (is) szolgálta. Kár, hogy így alakult, még ha nagyszerű egyéni esszéírói teljesítményekre adott is alkalmat. Az irodalomtörténet vagy akár a kritika ugyanis – szerencsés körülmények között – nem élősdi szervezet (intézmény) a „szépirodalmon", hanem a művek újra- meg újrakezdődő hagyománya, „életük" része.

Rába György nem a „close reading" híve, de minden irodalommagyarázó munkáját – akár nagymonográfia az, akár vitacikk egy mai francia költő (valamint a szabadvers) védelmében – a figyelmes olvasás alapozza meg. A figyelem munkát is jelent, elmélyedést szövegek retorikai, stilisztikai, prozódiai világában, ezenkívül alázatot is – ne akarjon rákényszeríteni a művekre semmi illetéktelen bele-olvasást; és elemző magabiztosságot is – fedjen föl eddig alig ismert hatásviszonyokat, maga vegye észre és válassza ki azokat az alkalmakat, amikor érdemes, sőt szükséges az életrajzhoz fordulni, és nem utolsósorban – merjen önálló, sajátszerű, szerző, mű és elemző együttműködéséből kiszűrhető fogalmakat, terminus technicusokat alkotni, átvenni, módosítani. Mindezek a tudósi – vagy talán még hitelesebb foglalkozásnévvel: kutatói – erények a legnagyobb formátumban, a legmeggyőzőbben a *Babits Mihály költészete. 1903–1920* című, 1981-ben napvilágot látott monográfiájában fognak össze, hogy föltárjanak egy nagy és addig jobbára vagy elhallgatott, vagy torzítva magyarázott életművet. Életművet, mondom, mert igaz ugyan, hogy a könyvnek Babits lírája az elsődleges tárgya, de a verseket – minden egyes verset – olyan lényegszerűen, s olyan sokrétű viszonylatrendszerbe ágyazva vizsgálja, hogy az olvasó a babitsi kifejezésformák, a babitsi „tudat" egészével ismerkedhet, magyarán kilátása nyílik a regényszerzőre, az irodalomszervezőre s különösen a tanulmányokban töprengő elmélkedőre is. Talán az utolsó nagy értékű monográfiánk ez, amely határozottan *egynek* és *egésznek* tartja és láttatja tárgyát.

A könyv tehát nem tüntetett újszerűségével, de számos ponton kiigazította korábbi ismereteinket. Hathatósan cáfolta az „elefántcsonttorony"-, valamint a l'art pour l'art-legendát; tisztázta az Adyval való kapcsolatot, kimentve az ennek hálójába gubancolódott *Petőfi és Arany*-esszét, rávilágított, hogy nemcsak, s főleg: nem elsősorban Bergson-hatást kell gyanítanunk a versek többségében, hiszen Schopenhauer, Nietzsche, William James és Zalai Béla éppúgy vagy még erősebben hatott a fiatal Babitsra. Legfőképp azonban kidolgozott és következetes használattal értelmező fogalommá emelt olyan kifejezéseket, amelyek adekvátabbnak bizonyultak jó néhány elkoptatott műszónál: ilyen maga a *tudatlíra*, azután az orgonapont, az összefüggő képszalag, a lírai festmény stb. Magának a tudatlírának a fogalma abból az olvasói tapasztalatból – s persze állásfoglalásból – fakad, hogy (a fiatal) Babits számára a líra mindenekelőtt a megismerés alkalma, próbája, kalandja s főként: soha meg nem álló, le nem zárható folyamata volt. Nincs köze a fogalomnak semmiféle csupán tárgyi műveltséghez, tehát az úgynevezett „poeta doctus" kimerevített állóképe is hamisításnak bizonyul. Éppen azzal lep meg a mű, illetőleg Rába Györgynek többi, Babitshoz kapcsolódó tanulmánya, hogy a költő mennyire szenzuális alkat (is) volt, mennyire átjárták költészetét az érzéki-érzékletes motívumok s az ezekhez illő hang- és stílusalakzatok. Mindamellett kétségtelen, hogy a bőséges versértelmezések többsége valamely filozófiai; s filozófusnévhez is köthető téma, szemléletforma, világkép szem előtt tartásával közelíti meg a babitsi művet: eszerint a sajátosan költői világkép, a poétikai, retorikai eljárásmódok irányultsága is egy a háttérben meghúzódó, koherens filozófiai rendszer jelenlétéből következik.

A nagytanulmányt követte egy népszerűbbre hangolt, de makulátlanul végiggondolt kismonográfia, illetve résztanulmányok egész csokra, amely Rába Györgynek a *Csönd-herceg és a nikkel szamovár* (1986) című kötetében tárul elénk. A „születő 20. századi magyar költészetnek" ebből a „módszeres történeté"-ből (a szerző meghatározása) nekem talán-talán *A versírás mint aranycsinálás. Babits leckéi a költészetről* adta a legtöbbet: ez a tanulmány a babitsi líra (és lírafelfogás) hatástörténetét vázolja fel, bemutatva a „versírás" azon tényezőit, módszereit és furfangjait, amelyeket a Babits utáni nemzedékek csakis a *Jónás könyve* szerzőjétől tanulhattak; e leckék eredményeit Rába György épp nemzedék-, sőt irányzati társainál deríti föl a legmódszeresebben. A tanulmány jobban megérteti Csorbát, Kálnokyt vagy épp Nemes Nagyot, de a recepciótörténet – természetesen – a babitsi vonásokat is újra meg újra bevilágítja.

Még a Babits-monográfia előtt, 1969-ben jelent meg Rába György egyik legfajsúlyosabb és legújszerűbb könyvtanulmánya, *A szép hűtlenek*. (E sorok írójának évekig kellett várakoznia, míg előjegyzés útján szert tehetett egy antikváriumi példányra.) Amennyire termékeny és értékes volt mindenkor a magyar műfordítás, annyira ritkás szavú és fejletlen maradt a fordításkritika. Ez a kötet Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád fordítói művészetét taglalja, gondos elmélyedéssel elemezvén jellegzetes megol-

dásaikat, korszakolván és saját költészetükhöz viszonyítván fordítói munkásságukat. – E magisztrális mű külön is fölhívhatja a figyelmünket Rába saját műfordítói tevékenységére, amelyet saját költői és irodalomtörténészi munkássága, ha szabad így mondani, kétszeresen is háttérbe szorított. Pedig milyen avatottan tolmácsolta Racine-t és Hugót, a csúfondáros Laforgue-ot (a *Holmi*ban nemrég közzétett fordításokkal) és a hermetikus André du Bouchet-t vagy Yves Bonnefoy-t, de a pengeélességű Ted Hughes-t is, no meg kedves olaszait, Leoparditól Quasimodóig. (Nagyszabású antológiát is összeállított, *Modern olasz költők* címmel.) Rába György *Nyílttenger* című vers- és fordításkötetében egy Baudelaire-vers magyarítását is átnyújtotta: szövege mintha csak egy új magyar Baudelaire alaphangját adta volna meg. Huszadik századi költőket, azaz inkább verseket sorakoztatott fel *Idegen ünnepek* című kötetében (1974), mégpedig nem térségi vagy időbeli csoportosításban, hanem – az *Örök barátaink* óta először – valaminő tematikai, motivikai elrendezéssel, amelyből fölföldereng valamely történet, s amely a fordítót kvázi epikusként rejti el s mutatja be egyszerre.

Rába György költészete még sok földerítenivalót kínál olvasónak, kritikusnak, a magyar lírai későmodernség és a rá következő korszak irodalomtörténészi kutatójának egyaránt. Schein Gábor a *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében* című könyvének lapjain joggal hívta fel a figyelmet Rába versművészetének hiányos és kései recepciójára, amely még akkor is feltűnő, ha Pilinszky vagy Nemes Nagy Ágnes szintén sokáig akadályozott értelmezéstörténetével vetjük egybe. Ez a megkésettség valamivel érthetőbbé (bár nem okvetlenül menthetővé) válik, ha meggondoljuk, hogy Rába György versei – kivált a *Férfihangra (*1969) című kötetétől fogva – egyre kevesebb fogódzót kínálnak mindenfajta eszmei forráskeresésnek, életrajzias érdeklődésnek vagy szubjektív-emotív koherenciát kereső buzgalomnak. Korábbi, sőt az egészen korai életműszakaszok teljesen érett költői hanggal lepnek meg (nem állom meg, hogy magam is lejegyezzem ide a jelképesnek tetsző tényt: Rába első verse a *Nyugat* legutolsó számában jelent meg); ez a kiforrottság olyan kiemelkedő gyűjteményekben mutatkozik meg, mint például az 1947-ben – az utolsó előtti pillanatban – még éppen megjelent *Búvár* című kötetében. A versek már ekkor is váratlan síkváltásokkal és – látszólag legalábbis – „szabad" asszociációkkal lepik meg az olvasót, de az egyes költemények érzés- vagy inkább indulatmenete még a sokszor drámai monológként olvasandó vers szerves egésszé formálódását, koherenciaképződését segíti elő.

A 60-as évek vége felé azonban sok minden megváltozik Rába lírájában. A kötetek továbbra is egészet sugallnak, de az egyes vers mind hiányosabb: az éles észleletek, a váratlan emlékképek, a nyugtalanítóan revelatív képi azonosítások között rések nyílnak: a központozást immár nem ismerő szövegeknek mindinkább az olvasóban kell – átmenetileg – összeállniuk. A szintaxisnak egyes helyeken érvényesülő kihagyásossága így kevésbé nyomatékos hatáselem, mint Pilinszky vagy különösen Nemes Nagy Ágnes verseiben. A *Lobbanások*ban (1973) figyelhetünk fel

bizonyos, hogy úgy mondjam, izoláltan létrejövő képzetek ismétlődésére: a legkülönbözőbb darabokban is fel-feltűnik a *határ*, a *mezsgye* gyakori jelentkezése; ezek a „határhelyzetek" íródnak be a határozói szerkezetek kijelölte térbeliségbe az *innen* és a *túl*, az *alatt* és a *fölött* többletjelentést sugalló használata során. A történet, a történetek elbeszélhetetlenek: ezt olyasféle metaforákból is megtudhatjuk, mint például: „oly egyszerűen szóljak / mint kardvágás elbeszélése a testen" *(A harmadik kívánság),* vagy „lásd lábnyomaim története / befujja a homok" *(Az ajtó előtt).* A „történet" csak cikázó, múlékony rajzolatban ragadható meg, pontosabban: emlegethető; de nem mondható el. A kötet egyik legsűrítettebb verse, a *Visszanézve* arról tanúskodik, hogy a testi, természeti képek gyakorta a (költői) beszéd metaforáiként funkcionálnak, illetőleg arról is, hogy Rába ekkori (és későbbi) költészetében az „én" már nem cselekvő, alakító szubsztancia vagy erő, hanem éppenhogy a képekben figuratívan kezdődő és véget is érő „események" pillanatnyi terméke:

Egy szűk mezsgyén haladtam az egyetlen
ige felé elnémulóban
Ha megláttad foltot a szemhatáron
süllyedni emelkedni testemet
az út írt engem nem mehettem
másfelé s most az a mezsgye vagyok
már soha semmi több
és soha kevesebb

Ha elődöket, példákat keresünk Rába György ekkori „fragmentált szabadverséhez" (az ő elnevezése, lásd A költészet védelmében, *Nagyvilág,* 1972/5), akkor csakugyan a Mallarmé – Valéry – Pierre Jean Jouve – Yves Bonnefoy vonulatra gondolhatunk elsősorban, mint ezt több kritikus is megállapította, ha nem is pontosan a fenti névsorral. Az 1990-es évektől azonban Rába György lírája oldottabb és folyamatosabb alakzatokat ölt. Megjelenik nála a valahogy csak-csak *elbeszélhető* történet, a vallomásosság, az önéletrajziság – igaz, olyan keretekbe foglalva, amelyek rögtön ironizálják is az anekdotikus mozzanatok hitelét. A drámai vagy elégikus hanghordozás immár humorral is színeződik, hébe-hóba a lírikus Aranyt, no meg a kései Babitsot is fölidézve. Egészében prózaibb, prózaszerűbb lesz a Rába-vers, mint például a pompás *Bekukkantás a hírnév ablakán* című újabb versében, amelynek epikuma különben a közép-európai félmúlt történelméből is kesernyés leckét ad.

No de szakítsuk félbe már ezt az úgyis töredezettségre és esetlegességre ítélt vázlatot, és köszöntsük a nyolcvanéves Rába Györgyöt. Isten éltesse!

• *Élet és Irodalom*, XLVIII. évf., 24. szám, 2004. június 11., 17.

EGY JOHN KEATS-SZONETT MAGYAR TÖRTÉNÉSEI

Fordítói (belső) monológ

[2004]

When I have fears that I may cease to be[1]

When I have fears that I may cease to be
  Before my pen has glean'd my teeming brain,
Before high piled books, in charactry,
  Hold like rich garners the full ripen'd grain;
When I behold, upon the night's starr'd face,
  Huge cloudy symbols of a high romance,
And think that I may never live to trace
  Their shadows, with the magic hand of chance;
And when I feel, fair creature of an hour,
  That I shall never look upon thee more,
Never have relish in fairy power
  Of unreflecting love; – then on the shore
Of the wide world I stand alone, and think
Till love and fame to nothingness do sink.

Ha rádöbbenek, hogy meghalhatok
(Szabó Lőrinc fordítása)[2]

Ha rádöbbenek, hogy meghalhatok
mielőtt agyam termését behordtam,
mielőtt, mint dús csűrök a magot,
megőrzöm magam tornyos könyvhalomban;
ha nézem a csillagos éjszaka
arcán a nagy mese jelképeit
s érzem, hogy őket lerajzolni a
varázskezű sors nem soká segit;
  s ha azt érzem – te tűnő árny, te szép! –

[1] A verset a következő – szövegkritikai – kiadásból idézzük: Jack Stillinger (ed.): *The Poems of John Keats,* London, Heinemann, 1978, 225–226.

[2] John Keats *Versei,* Budapest, Európa, 1975, 199–200. A magyar nyelvű Keats-kötetek ezt a fordítást közlik.

hogy már nem látlak viszont, s hogy soha
nem önti belém tündér erejét
a gondtalan csók – akkor, akkor a
mindenség partján állok, eltünődve,
s hír s szerelem semmivé omlik össze.

Ha félelem fog el…
(Vas István fordítása)[3]

If I Have Fears…
Ha félelem fog el, hogy meghalok
S nem aratom le termő agyamat,
S mint gazdag csűrök, teli könyvsorok
Nem őrzik meg az érett magokat;
Ha látom a csillagos éjszakán
A nagy regény ködös jelképeit,
S érzem, hogy árnyait leírni tán
A sors mágikus keze nem segít,
Ha azt érzem, te percnyi tünemény,
Hogy többé majd nem nézhetek terád
S a gondtalan, tündér szerelmet én
Nem ízlelem, akkor a szép világ
Partján tűnődve állok, egyedül,
S Hír, Szerelem a semmibe merül.

Ha elrémít, hogy létem megszakad…
(Bárdos László fordítása)

Ha elrémít, hogy létem megszakad,
s agyam kincsét tollam föl nem szedi,
s miként tömött csűr érett magvakat,
nem őrzi dús könyv, betűk ezrei;
ha az éjjel csillagarca előtt
szent rege felhős jelképe dereng,
s tudom, talán csoda sem ad időt,

[3] Vas István: *Hét tenger éneke. Versfordítások kétezer év költészetéből,* 1. köt. Budapest, Szépirodalmi, 1982, 242. (Vas István összegyűjtött munkái, 7. köt.)

hogy árnyékát megvonjam idelent;
ha sejtem azt, perc bájos gyermeke,
hogy többé nem pillanthatok reád,
s nem telít szerelem öröme se
gondtalan: akkor a széles világ
partján megállok és elmélkedem,
míg semmibe süllyed hír s szerelem.

Kezdjük az elején. „Ha rádöbbenek" – talán nem is meglepő, hogy Szabó Lőrinc indít a legerőteljesebben (kettőjük közül? vagy a három közül?) A *When I have fears* kérdése pontosabban tűnik át Vas István szövegén: „Ha félelem fog el". A szerényebb, szelídebb és főként idiomatikusabb, köznyelvibb angol szerkezet Vasnál pontosabb; fölösleges, de fület gyönyörködtető ajándékként pedig még tiszta a sorkezdő három jambus is.

Máris kiigazíthatjuk magunkat. Mert persze mind a két fordító nagyon eleven, nagyon köznyelvi fordulatot használ *magyarul;* csak éppen a Szabó Lőrincé drámaibb, élesebb és – nem utolsósorban – inkább vétetett a modernség kifejezéskészletéből, mint Vas Istváné – s mint Keatsé.

Szabó Lőrinc első sorában különös feszültséget támaszt a „rádöbbenek" tragikus végérvényessége, valamint a „meghalhatok" *ható* igéje mint – végül is – puszta lehetőség (átmentve így a „may" módige jelentéselemét is).

Meghalok-halhatok: az eredeti nem ily pőrén fogalmaz. „… that I may cease to be" – sajátosan leplezett, finomított (eufemisztikus?) közlés ez, mégpedig éppen egy erősen formalizált és ilyenként elkoptatott szerkezet révén (három igeforma: *may, cease* és *be,* ennyi csak elég lesz végünk kulturáltan hagyományos kifejezéséhez?) *Cease to be, cesser d'être* – bukkanok rá a könnyen adódó analógiára szegényes repertoárból. – A helyzet mégsem ennyire egyszerű. Hiszen valamiképp szokatlan, hogy az én, az egyed önmaga nemlétéről szóljon, önnön halálára reflektáljon az elvont általánosítás effajta tárgyias kegyetlenségével. Ilyen kijelentéseket – s talán inkább már *múlt* időben – a másikról, másokról, harmadikról szokás tenni. Eszembe jut, s nem is tágít onnan, jóllehet ide illő alkalmatossága nehezen igazolható, a „nem-lenni igyekszel",[4] a másik, a halott szubjektumba kivetített, -helyezett önvonatkoztatás absztrakciója, amely persze *ön*kínzásként fejti ki hatását (költőre, olvasóra).

[Mindehhez képest fogalmazzunk így: „Ha elrémít, hogy létem megszakad". Az „elrémít" túl erős – a „Ha megijeszt" viszont kevés, meg egy csöppet groteszk is lett

[4] József Attila: Kései sirató, 31. sor, in *Összes versei, 2, 1928–1937,* Budapest, Akadémiai, 1984, 277. – S ha már így kezdtük, akkor így is folytatjuk ezt a precíz (no nem mindig) jegyzetelést, légyen bár hiábavaló – mert „Még jó, hogy vannak jegyzetek…" (vö. ugyanezen kötet egy másik oldalával).

volna. A sor második felére okkal-móddal büszkék vagyunk. A *may* árnyalata, igaz, itt is elveszett. Fogalmaztunk így 1998 júliusában.]

Ezután következik a könyves-betűs három sor, az ismétlődő alárendelő mondatsorozat első képi egysége. Közbevetőleg: a „when"-t mindenki a „ha" kötőszóval magyarítja – ez szinte természetes –, de vajon miért adja meg Vas István *„if"*-nek az eredeti vers kezdő szavát? Ennek a jelen pillanatig nem tudtam nyomára jutni. A szóban forgó részlet az aratásnak, a mag begyűjtésének metaforikus lehetőségét kétszeresen is kihasználja: a) „my pen" – „has gleaned" – „brain"; b) „high piled books" – „garners" – „grain". (Milyen fontos képzetek a költő számára! A *La Belle Dame sans Merci* második szakaszában is, a „lovag" belső valóságát nem sejtő vigasztalásként: „A mókus csűre tellve, kész / az aratás.")[5] Az agy termésének a könyv csűreiben a helye. Szabó Lőrinc itt megint drámaibb (és ezúttal még hűbb is Vasnál, azaz a többieknél), hiszen lefordítja a „before"-t is: *mielőtt*. Sürget az idő. – A könyvek csűrei mindkettőjüknél szépen… emelkednek? Vagy sorakoznak? Szabó Lőrinc: „tornyos könyvhalomban"; Vas: „teli könyvsorok". [A harmadik majd elejti a kiterjedést.] Keats függőlegesen helyezné el könyveit: „high piled" – a „teli könyvsorok" így egy kissé mást mond, s ki is lép a gazdálkodási haszonépület vizualizációjának köréből. Meg aztán a „tornyos könyvhalom" valaminő üdvös rendezetlenséget is sugall: elvégre a megőrzés tudata a lényeg, nem a rend látványa.

[Ámde hova lett az „in charactry"? Keats oly gondosan nevezi meg az agy termésének grafikai jeleit, mondjuk a betűket, hogy magunk ettől csábulunk el: „s agyam kincsét tollam föl nem szedi, / s miként tömött csűr érett magvakat, / nem őrzi dús könyv, betűk ezrei…". Igyekeztünk, hogy fordításunkba bele*írjuk* az *írás* jelképrendszerét: nyilván fontosabbnak is éreztük, mint „ők" a maguk évtizedeiben. A betűk persze más világlátás – és *könyvfilozófia* – jelei is lehetnek a romantikus lírában: pl. „Komor betűkkel, mint a' téli éj / Leirva áll a' rettentő tanulság…"[6] – A „betűk ezrei"-n kívül (*ezrei:* megalkuvás, bár az *i* hang érdekes módon megegyezik az angol szó magánhangzós végével…) ezért mindenáron meg akartuk menteni a *tollat* is („my pen"), amelyet mindkét nagy fordító elhanyagolt. Egy kissé aggasztó, hogy mi sem bírtuk átmenteni a *„teeming"* kétirányúságát: *termő*, de „nyüzsgést" is evokál. Túlzsúfolt agy, érezzük, s írnánk is most szívesen, ám már nincs hova elférnie. Örüljünk neki, hogy talán baklövések nélkül jutottunk el a mezőgazdasági motivikájú részlet végéig; hiszen e tárgyban oly műveletlenek vagyunk. Szeretjük a hozzá kapcsolódó szavakat, de csűrt történetesen épp e magyarítás nyarán láttunk, ott, a Zemplénben, szívdobogva. – A mindenkori (mű)fordító műveltsége és/vagy műveletlensége, s néha az előbbi hátrányai, valamint az utóbbi előnyei? Téma.]

[5] Keats *Versei,* 285. (Babits Mihály fordítása.)

[6] Vörösmarty Mihály: Gondolatok a könyvtárban, 3. sor, in Vörösmarty Mihály *Összes művei, III., Kisebb költemények, 3, 1840–1855*, Budapest, Akadémiai, 1962, 101. A kéziratban még: „Komor betükkel, mint a<*z éj a hón*>" lásd 411.

A következő négy sor hatalmas tágasságát ismét csak jelek telítik (esetleg tagolják?). Itt az arcon, tudniillik az „éjszaka csillagos arcá"-n múlik minden, különösen a Wordsworth-öt, s még különösebben a Wordsworth-olvasó Paul de Mant – és tanítványait – is olvasó interpretátor szemében. Az arcon, amely már a következő sorban csaknem elborul *(cloudy),* majd el is tűnik a szemlélő szem elől. Szabó Lőrinc megtartja, Vas ellenben mellőzi, ezzel kétségkívül szegényíti a vers jelentésviszonyait, gátolja újra- (meg újra-) olvashatóságát. Pedig a neheze még hátravan. Mintha egy poétikai rendszer „ködlene" ezekben a „csillagokban": *symbols, romance*. Az előbbi mindenkinél „jelkép": természetes, no de persze nem tökéletes megoldás (legjobb volna szimbólumként „fordítani", ha beleférne a sorokba). A *romance* meg úgy, ahogy van, átadhatatlan, átvehetetlen. Ez ugyanis az angol irodalmi gondolkodásban szert tett egy olyan jelentésre is, amelyet a regénnyel (novel) szembeállítva a „lovagregény, ábrándregény, regényes történet"[7] kifejezésekkel írhatunk körül magyarul. „A *romance* fennkölt, emelkedett nyelvezete annak leírására szolgál, ami sohasem történt meg, s valószínűleg nem is fog megtörténni."[8] Nos, az éj csillagos arca ilyesfajta történetet mesél, és felhős jeleivel így a térből át is lép az időbe, azaz kiszolgáltatja magát a szemlélő oly hangsúlyozottan véges életidejének. Szabó Lőrinc „mesé"-t, Vas István „regény"-t mond: alighanem ama két szélső pontot a magyar nyelvű skálán, amelyek *között* helyezkedhetne el a „romance" nem létező megfelelője. [A magunk „regé"-je? Ez talán mese is, regény is – a nyelvújítók utóbbi szavunkat a „regé"-ből alkották –, és otthonossá, alighanem túl otthonossá teszi a keatsi égbolt avagy arc műfaját a magyar irodalomtörténetben.]

(Keats már használta a „romance" szót, mégpedig csak néhány nappal a most tárgyalt vers megírása előtt, s ugyancsak egy szonett – egy petrarcai szerkezetű szonett – szövegében: „Románc aranyos ajka, lant-zene, / te tollas, szép szirén, a messzeség / úrnője, hagyd ily télidőn zenéd, / némulj meg, ódon könyved csukd ma be! / Agyő…" A „Romance" itt saját művére, az *Endymion*ra utal, amelyet ekkoriban javított át, ám amellyel még így is elégedetlen volt. Ezt hagyja oda, a shakespeare-i drámaiság kedvéért, *leülvén Lear király újraolvasásához.*[9]

A természet könyvének, a *Liber Mundi*nak misztikus – többek között rózsakeresztes – jelképe, toposza új életre kel a romantikus költészetben és filozófiában. „A természet szelleme csak jelképek [szimbólumok] révén beszél hozzánk" – mondja Schelling, s magában a Természetben „költeményt" lát, amelyet egy „rejtélyes, cso-

[7] René Wellek – Austin Warren: *Az irodalom elmélete,* ford. Szili József, Budapest, Gondolat, 1972, 326. (A fordító, magyarázó betoldásai!)

[8] Uo. A mondatot Clara Reeve-től idézik a szerzők, mégpedig egy 1785-ben (!) megjelent művéből.

[9] Az idézet forrása az *On Sitting Down to Read* King Lear *Once Again* című szonett. Magyarul: John Keats *Versei,* 199. (Fodor András fordítása.)

dálatos titkosírás foglal magába"; ez a költemény a „Szellem Odüsszeiája".[10] Keats 7–8. sora többféleképp is korlátozza a [német] romantikus filozófusok, költők „hübriszét": az egyéni élet végességének tudata által, az árnyékra redukálás révén, a véletlen mágiájától való függés felidézésével.)

A 7. sor megint nyíltan utal az életidő végességére („– Mert mi egy életidő? –": kérdé néhány év múlva, csak így közbeszúrva, a legnagyobb magyar romantikus, a már idézett Vörösmarty[11]), mégpedig ismét a *may*-jel: „I may never live to…". A tagadás itt a főigére vonatkozik: lehet, hogy sohasem… Szabó Lőrinc elhagyja; Vas István megőrzi egy „tán"-nal [magunk egy „talán"-nal]. Ez az elem bizony nagyon fontos: azon esetek egyike, amikor a „talán" furcsamód biztosabbá és fenyegetőbbé teszi az állítást (vö. Radnóti *Sem emlék, sem varázslat*-ának zárósorával). Szabó Lőrinc az árnyakat is elhagyja, s ez már az összjelentés szempontjából is veszteség: a költő még legmerészebb reményeiben is csak a jelképek „árnyainak" lerajzolására vágyhat. (Platón?) „The magic hand of chance": persze megoldhatatlan. A *„chance"* voltaképp *véletlen* – újabb keatsi merészség, az abszolútum újabb kiszolgáltatása a kontingenciának –, s nem egészen a *sors,* a bezzeg egy szótagos

[persze nem is a *csoda*],

a „varázskéz", illetőleg a „mágikus kéz" közül pedig okvetlenül az utóbbi a hűbb, azaz a többet sejtető.

[Egyébként a „… sem ad időt, / hogy árnyékát megvonjam idelent"-nek szívből örültünk annak idején, s nincs rá okunk, hogy örömünket ezennel visszavonjuk.]

Újabb alárendelő mondatszerkezet következik, az utolsó.

[Ott, a zempléni bágyadásban-zsibbadásban, egy kissé még tétovább angoltudással hosszan tépelődtünk rajta: a „fair creature of an hour" az alanyhoz tartozó értelmező-e, avagy megszólítás (vocativus)? Persze az utóbbi, ámde a beszélő talán nem egy perc gyermeke-é maga is?]

Természetesen azok jártak el helyesen, akik lefordították a *fairy*-t: *tündér* (erő, szerelem). Ez a tündér(i) itt voltaképp a *mágia, mágikus* közvetlen folytatása. És van itt egy fájdalmasan szép szó, az *unreflecting (love).* Különböző mondattani funkciókkal ellátva, de mindenki a „gondtalan"-nal fordítja: jelenthet ezenkívül – vagy ezen belül – gondolattalant és meggondolatlant (azaz „gondtalan"-t és „gondatlan"-t egyaránt). Ez (mind) az, ami elveszett, ami áldozatul esett a végesség gondolatának, gondolkodásának: *„and think"* a 7. sor elején; *„and think"* a 13. sor végén.

[10] Idézi René Wellek: *A History of Modern Criticism: 1750-1950. The Romantic Age.* New Haven, Yale University Press, 1955, 76. Wellek hozzáteszi: „A költő mintegy megszabadítója a természetnek, vagy amint Novalis általánosan az emberről mondta: a Természet Messiása."

[11] Utóhang Cserhalomhoz, 11. sor, in *Vörösmarty Mihály Összes művei I., Kisebb költemények, 1, 1826-ig,* Budapest, Akadémiai, 1960, 282.

Mit tehetnénk hozzá? Az „árny", a „tünemény", a „gyermek" (még nem Fanny Brawne!) is eltűnik, és következik – ki hinné? – két és fél *közhelyszerű* sor. Több elemző is banálisnak érezte őket – írja Andrew Motion terjedelmes Keats-életrajzában.[12] Hozzáteszi azonban, hogy e sorok Keats „alakulófélben levő terveire" is vonatkoznak, s erőteljesen, magabiztosan zárnak le egy formai kísérletet: ugyanis ez Keats első shakespeare-i alkatú szonettje. „Ezenkívül az én kiüresítését írják le, amely egy újrakezdés felé mutat."[13] [Paul de Man is e líra jövőirányultságát hangsúlyozta 1966-os Keats-tanulmányában.] Az utolsó sor azonban idekapcsolja még a *fame* fogalmát is: mindenkinél „hír" lesz belőle. Erről a „hírnévről" Keats már két külön szonettet is írt, s egy későbbi – ismét csak – szonett borzongató zárósoraiban is megidézi: „Vers, Hír, Szépség nagy dolgok, ám a lét / legfőbb jutalma még nagyobb: a Vég."[14]

S ha már itt tartok: az egyik „hírnév"-vers is könyvre asszociál, de ez bizony nem a Liber Mundi: „Mily lázas is az ember, napjait / ki hidegvérrel nem pergeti le, / élte könyvének tépve lapjait, / hagyja, hogy elvész szűzi szép neve…)[15]

S a fordítások? Itt Szabó Lőrinc lep meg igazán. Megteszi azt a képtelen merészséget, hogy a 12. sor mondatzáró „then"-jét, a régen várt főmondat[16] kötőszavát ikerítve nyomatékosítja: „akkor, akkor a…" Nagy szó ez angol költemény fordításakor – ilyenkor ugyanis nemhogy ismételnének, betoldanának, hanem inkább kényszerűen kihagynak, mellőznek szavakat, szószerkezeteket a fordítók.

A *semmi* pedig kötelez: csakis így fordítható.

[Miközben három napig lelkesen vesződöm a verssel, a tudatom mélyén motoszkál valami: *egy* szöveg vagy *kettő?* Valamely átfogalmazás. (Mint egy elfelejtett dallam: kivehetetlen alakzat, melyre folyvást *rátévedünk*.) Sokkal később, véletlenül akadok rá, sorokba rakott és magasra feltornyozott holmijaim, azaz *Holmi*im között:[16]]

[12] Andrew Motion: *Keats,* Chicago, The University of Chicago Press, 1999, 226.
[13] Uo.
[14] John Keats: Miért kacagtam *éjjel?,* in *Versei,* 255. ford. Fodor András.
[15] Uo., 291. ford. Somlyó György.
[16] Gergely Ágnes kettős költeményének lelőhelye: *Holmi,* 8. évf., 1996/10, 1379.

Gergely Ágnes:
Keats/Szabó Lőrinc egy sorára

Ha rádöbbenek, hogy meghalhatok,
s nem leszek többé láncra fűzve itt,
hol megleltem a Paradicsomot,
s velem a teljes klán kiűzetik,

mert lelkünk mélyén füstbe ment a terv,
hogy sokasodjunk, mint a szárnyasok,
más égtáj kellett volna, míg betelt
a sors, mely egyszer csontig vágatott,

de az emlékkel mit sem kezd, aki
a holmik közt majd csontkézzel kutat,
s mint agyagménest, rendre elköti

éjjel kipányvált mondataimat –
vigyél, mondom az Angyalnak, vigyél.
S könnyű lesz, mint a Szajna-parti szél.

Gergely Ágnes:
Keats/Vas István egy sorára

Ha félelem fog el, hogy meghalok,
ha rádöbbenek, s félelem fog el,
ha a félelem már torkon fogott,
ha rádöbbenek, hogy most félni kell,

ha mint pókháló, felcsavar a félsz,
ha nem találom a pókfonalat,
ha rádöbbenek, a munkám se véd,
ha egyszer cserbenhagynak a szavak,

ha bebáboz a pántos félelem,
mint Kolbe atyát éhség görcse, ha
nem velem fut az idő: ellenem,

ha tátogok, mint elgyűrt törpefa –
az Úr tenyerén szárnyra kaphatok,
addigra csupa félelem vagyok.

Két önálló, mégis egybefoglalt, egybeértett szöveg. A két angol-magyar kezdősor: szükségszerű ürügy. Az első szonett keserű virtuozitásában a *soá* tudata egybefonódik – létezhet ilyen? – nyelvünk költészet szentelte idiómáival („füstbe ment a terv".) A második versnek jelölten csupán Vas Istvánt idéző kombinatorikus mondatjátékában meglepő módon a Szabó Lőrinc-i szószerkezet („ha rádöbbenek") is részt vesz, mintegy másodfokú idézetként, inter- vagy pretextusként. Az utolsó két sor merő, *tiszta ellentmondás* – talán rilkei értelemben. Gergely Ágnes változata, amely egy is, kettő is, mindenesetre meggyőz arról, hogy a félelem mindenkor újrafordítható.

• Egy John Keats-szonett magyar történései. Fordítói (belső) monológ, in Szabó B. István (szerk.): *Értés – megértés. Kenyeres Zoltán-emlékkönyv,* Budapest, Anonymus, 2004, 39–46.

A MAGA ELÉ BESZÉD

József Attila: Egy ifju párra[1]
[2005]

Ugy érzem, hogy mulik az idő, hogy bonyolultabb
örömök várnak reám és egyszerübb,
de nem disztelenebb szomoruság, mint a multak,
melyeknek lágy s erős szövedéke most kiterült

előttem, – im e zümmögő kávéházban várok reátok
óvatosan, lassan s figyelve (multba? jövőbe? nem tudom)
de vizsgán, mint a kutya, ki bár szemmel tartja a gyanusan nyüzsgő világot,
félig ügyel csak, mert másfelől gazdáját várja jelenni a néma uton –

ily félálomszerü figyelemben, mely egy, noha ketté irányul,
kifelé multra-jövőre, befelé rátok, kis asszony s te kedves barát,
érzem, hogy ti vagytok a gazdám (vagyis illő arányul
veszem e magányos várakozáshoz kettős mosolyotok sugarát)

érzem, hogy ti vagytok a gazdám, mert egyetlenegy vagytok ti ketten,
kikre várok e sanda jelen gyanus jelenései közt,
mig vöröshaju jellemszinészek kártyákat osztanak felettem,
mérgeket hordanak szerte-körül, nyelik a füstöt, a gőzt…

Lám-lám, nevetve jöttök, nem tudva, hogy ti vagytok Az, ki eligazitja
az üres keretekben a képeket, melyek hanyag
alakzatai alig hogy élnek, máris tubusaikba
surrannának vissza a festékek, a nem-lett multba az ősi anyag.

Üljetek csak ide mellém, hadd legyünk együtt ujra a hármak,
viduljunk, vonjunk határokat a térben s az óra szerint –
ez a félálom visszahuzódik szivembe, máris ugy rémlik, mint az a gyarmat,
melyet nem láttam s amelynek partján a kenyérfa koronája lágyan meging.

[1] A vers szövegét a legújabb kritikai kiadásból idézzük: József Attila *Összes versei II., 1927–1937,* közzéteszi Stoll Béla, Budapest, Balassi, 2005, 306. – Az idézetekben minden kiemelés tőlünk származik.

A vázlatos elemzésre kiválasztott vers első kéziratán – a cím nyilvánvaló utalásán kívül – a költő megadta a szöveg létrejöttének idejét és helyét is: „Budapest. 1935. szeptember 23. au Japon." Mindezek a paratextuális jelölők arra utasítják még a legelszántabban szövegcentrikus meggyőződésű olvasót is, hogy egy valóban létező párt tételezzen fel e szöveg ihletőjeként. Évezredes költészeti-retorikai hagyomány értelmében nemigen számíthat másra, mint határozottan leíró-bemutató, epideiktikus célzatú költeményre, esetleg valamiféle lírai köszöntőre. Figyelemre méltó gesztus azonban, hogy a Japán kávéház neve a kéziratban franciául jelenik meg. József Attila félig-meddig tréfás szándékkal írhatta így, de szembetűnő, hogy ez a „fordítás" valamelyest elvonatkoztatja a helyszínt Andrássy úti törzshelyétől, s *közelebb* viszi a *távolhoz,* hiszen amit a szószerkezet így egy idegen nyelvbe áttéve jelent, végeredményben a névadó szigetországot idézi fel: Japánban.

Több kézzelfogható, pontosabban: referencializálható adalékkal szolgál tehát már a szövegküszöb is, ám a tulajdonképpeni versszöveg József Attilánál (az utolsó néhány év József Attilájánál) eléggé szokatlan módon szintén megannyi deiktikus utalással köti helyhez, időhöz s főként állapothoz a vers cselekményét: „*most* kiterült / *előttem*, – im *e* zümmögő kávéházban várok reátok…", majd: „*ily* félálomszerű figyelemben", „kikre várok", „szerte körül", „[ü]ljetek csak *ide mellém*". Az előbb *cselekményt* említettem, minthogy a hat versszak hangsúlyozottan egy várakozásnak – persze eseményekben nem túl gazdag – folyamatát játszatja le a szemlélő előtt. Csakhogy az olvasó a *várakozásra* is *várakozni* kénytelen: ötödfél sor telik el, s mint látjuk, nem épp rövid sorok, mire a „várok reátok" témajelölése, propozíciója elhangzik.

De mi történik addig magában a szövegben? A későbbi tárgyi, érzékleti „életszerűséggel" (netán életképiséggel) szöges ellentétben a vers indítása szigorúan mentális térben marad, a megszólaló szubjektivitás *önmagáról* beszél, külső gesztusok híján, mozdulatlanul – csupán egyetlen réteg, dimenzió dinamizálja a szöveget, mégpedig az időé. „Várnak reám", „multak", „most": jövő, múlt, jelen idő villan föl egymás után, explicit módon bevezetve: „Ugy érzem, hogy mulik az idő…" Milyen lapos mondat ez, különösen verskezdésben, még különösebben József Attilánál! Az „ugy érzem" további mellékmondatai, a „bonyolultabb" öröm, az „egyszerűbb, / de nem disztelenebb szomoruság" említése már jelzők és jelzett szavak nehezebben békíthető jelentésimpulzusaival lep meg. Ezek az immár szokatlan s végső fokon talán egyfajta elégikus hangnemet próbálgató névszói szerkezetek mintha el is homályosítanák az *itt még* kiürült metaforaként, puszta frazémának ható igei állítmányt: „várnak reám"; pedig hiszen a „várni", a „várás" lesz a vers főtémája, csak immár nem a *szubjektumra* fog várni valami-valaki, hanem ő maga *vár* majd. – József Attilának ebben a versében is szerephez jut az önidézés, a képek, motívumok versindividuumok közötti mozgatása. „[A] multak… lágy s erős szövedéke most kiterült / előttem": ez a részlet szinte minden szavával – legfőképp a „szövedék"-kel

– egymás után juttatja eszünkbe a kései korszak nagy verseit. „Kibomlik végül minden szövevény" – most csupán ezt az egyetlen sort emelem ki, az *Emberek* című szonett egyik sorát, amely vers még más rokon motívumokkal is szolgál majd. Szabolcsi Miklós okkal-joggal vonatkoztatja a „multak" „kiterült szövedékét" a pszichoanalízisben feltáruló múltra, ám e múlt ezúttal nem tematizálódik, sem egyetlen képben, sem részletek sokaságában nem tárulkozik fel, semmiféle oknyomozásban nem vesz részt. Hamar elérkezik a pillanat, amelyben – a figyelem tárgyaként – viszonylagossá, megkülönböztethetetlenné is válik (lásd a 2. strófát: „multba? jövőbe? nem tudom").

A vers többek között azért is egyedülálló József Attilánál, mert helyszíne, alkalma, tere, ideje a leírás tárgyává egy kávéház belsejét teszi meg, ráadásul – legalábbis szerintem – különösebb metaforizáló-szimbolizáló gesztusok nélkül, mondhatni, anekdotikus csupaszsággal: „míg vöröshaju jellemszínészek kártyákat osztanak felettem…". A „sanda jelen gyanus jelenései közt" bevezető összegzésével ezek a „jellemzetes" szavakkal elkapott pillanatképek mintha Kosztolányit idéznék – más kávéházjáró költők s epikusok mellett.

Utaltam rá, hogy ennek a lírai cselekménynek a *várakozás* az alapja és tartalma. A tétlen várást azonban *eleinte* nagyon is aktív figyelem hatja át: „figyelve", „vizsgán", „figyelemben…" Azután nincs tovább. A vers 11., majd 13. sora újból az „érzem" főmondat alá rendel ötletet, vélelmet, benyomást. A pár megjelenése (az 5. szakaszban) végleg kioltja a figyelem addigi intenzitását.

A harmadik kulcsszó alighanem a félálom – 9. sor: „félálomszerű figyelemben"; 23. sor: „ez a félálom visszahuzódik szivembe…". Ezt az álomszerűséget én azonban nem a bizonytalanság, a ködösség, a véletlenszerű fantázia állapotának tartom: a „félálomszerü figyelem" szókapcsolat ugyan akár oximoronként is olvasható, vélhetőleg mégis a jelzett szón marad a hangsúly: a *félálomszerű* figyelem eszerint még intenzívebb, mint az *éber* figyelem. Szürrealista álomtechnikának tehát nyoma sincs.

Épphogy nagyon is részletesen kidolgozott etológiai hasonlat világít rá a beszélő állapotára: „vizsgán, mint kutya, ki bár szemmel tartja" stb. A kutya–gazda figuráció két sor erejéig eltűnik, de a 11.-ben annál esszenciálisabban foglalja el a központi helyet: „ti vagytok a gazdám, mert egyetlenegy vagytok ti ketten". A jellemzés (no meg a vele járó önmeghatározás) legalábbis zavarba ejtő. Ha ismét az *Emberek*-szonettre pillantunk vissza, ott – sokkal implicitebb formában – fonetikai hasonlóságok, konszonanciák idegenítik el tőlünk a „gazdá"-t: „gazda… igazgat… gazdag… falazunk a gaznak". Mindezeknél persze ismerősebbek a kései vers, a *[Már régesrég…]* sorai: „Gondos gazdáim nincsenek, / nem les a parancsomra féreg." Ez utóbbi állapot jól kivehetően a magára maradt, de öntörvényű létezés jellemzője. Ha pedig visszatekintünk arra a (befejezetlen?) versre, amely az autonóm magánbeszéd, a belső monológ szabadasszociációs módszerét legnyíltabban alkalmazza,

arra, amelyik az *[Ez éles, tiszta szürkület…]* szavakkal kezdődik, ott a lehető legáldatlanabb viszonyt találjuk: „[…] Válaszolna erre ösztönöm, / de mint az eb, melyet gazdája megszidott / s kedvetlenül borong a rideg udvaron / s ha idegen jő, rávonít, de nem beszél, / olyan most ő. […]" – Igaz: mindezek a hivatkozások az életmű kontextusába állítva döntenek egy *itt* talán bonyolultabb dilemmáról. Mégis, sugallataik talán itt is érezhetők.

A kutya, „bár szemmel tartja a gyanusan nyüzsgő világot / félig ügyel csak, mert másfelől gazdáját várja jelenni a néma uton ". A hasonlat tökéletesen alkalmazható a helyzetre, a következőképpen: ugyanígy a lírai én is a gyanús (már itt is gyanús) nyüzsgésben „várja jelenni" a gazdát, azaz a baráti házaspárt. Igen ám, csakhogy a hasonlított szellemibb (és idegenebb) arcot ölt. Nem nyüzsgésre és szeretve várt gazdára-barátokra, hanem „kifelé multra-jövőre, befelé rátok, kis asszony s te kedves barát…" Új kettősség képződik, elég furcsa térbeliséggel: a (saját) „multra-jövőre" figyelés *kifelé,* a házaspárra várakozás *befelé* irányul.

A „kis asszony" s a „te kedves barát" megszólítás banalitásában bizony ironikusnak látszik, s ez az irónia fokozódik a 11. sor alázatos, lapos, elrajzolt meghatározásával: „érzem, hogy ti vagytok a gazdám", helyesebben inkább azzal, hogy egy szövevényes, a nagy gondolati versekre emlékeztető, afféle intellektualizált látomás követi, bonyolult mondatszerkesztéssel, ráadásul *magyarázatként* zárójelbe téve.

A „*ti* vagytok a *gazdám*" személyazonosságbeli kétértelműsége azután megokolást nyer: „mert egyetlenegy vagytok ti ketten…" Ebben az egyesítésben, majd az ötödik strófa szinte szakralizáló nagybetűhasználatában („nem tudva, hogy ti vagytok *Az*, ki eligazitja stb.") beteljesedik az ifjú párt is érintő egyéniségfosztó folyamat. A kettős-egy személy absztrahálódását (esetleg feloldását) jelzi, illetve e folyamat következménye a megjelenítés tökéletesen aszexuális jellege. Életrajzi ismeret: Barta Istvánról és feleségéről van szó – de az előbbivel fenntartott barátság vitázó-vibráló feszültsége s a költőnek az ún. „Rapaport-levél" egy mondatából kiderülő, az asszony iránti vonzódása egy csöppet sem érződik a mintegy sterilizált megjelenítésben. Ezt a *képtelenítő* folyamatot tetőzi be az utolsó előtti szakasz különös leleményű, dinamikus-cselekvő metaforalánca a képekről, színekről és tubusokról. E sorozat jelentőségét növeli az, hogy merőben idegen a vers képanyagától, „kilóg" belőle – és természetesen az, hogy időviszonyainak tisztázatlansága, lezáratlansága miatt („ki *eligazítja* / az *üres* keretekben a képeket… *alig hogy* élnek, máris tubusaikba / surrannának vissza…", végül: „a nem-lett multba az ősi anyag.") felszámolja azt a türelmes linearitást, amelyet a várakozás állapotának jelzései mindmostanáig oly biztosan fenntartottak.

Az utolsó szakasz első két sora minden eddiginél rajzosabban, konkrétabban vázol fel egy reális, interaktív helyzetet („Üljetek csak ide mellém, / viduljunk" stb.), az utolsó felszólításban azonban a racionalizáló-logizáló tudat ismét túlteljesíti az intimnek megrajzolt jelenetet („vonjunk határokat" stb.).

A vers kulcsa, illetőleg labirintusbejárata az utolsó két sor. Még új mondatot sem kezd – az egész költemény mindössze három nagymondat –; elején az „ez a félálom" szószerkezetben talán egy pillanatra meglep a közelre mutató „*ez*" használata, hiszen a félálomról már „régóta" nem esett szó. És következik a verszáró hasonlat. Mielőtt erről ejtenék még egy-két szót, röviden kitérek a vers dramaturgiájára.

Az eddigi kommentárokból kitűnhetett, hogy a verset olyan magánbeszédnek tartom, melynek célja tulajdonképpen egy pozitív drámai szembesítés – az ifjú párral való találkozás –, ám a rendre fel-felbukkanó irónia (mégpedig egy József Attilánál szokatlan típus, a kissé talán narratív-epikus színezetű irónia) felbontja mind az énnek, mind a társaknak az azonosságát – nem beszélve a „nyüzsgő" környezetről. A szubjektum múltra és jövőre oszlik (nem is tudja – lásd a 6. sort), kint és bent fölcserélődik, az érkező pár eggyé válik (de minden nászénekszerű ünneplés nélkül), végül pedig olyan képzetek veszik át az uralmat, amelyek radikálisan kifelé vezetnek az *együttlétből*. A festmények nyersanyaga már föllázadt eredménye ellen, és felbontotta, megszüntette a műalkotást; végül pedig az állítólag már elhagyott félálom új képet formál, amely maradandóbbnak ígérkezik.

Csakhogy ha jobban megnézzük, a két zárósor kilépés magából a versből, de önmagát is felszámolja. „[M]áris *ugy rémlik, mint* az a gyarmat, / *melyet nem láttam…*" Itt tehát a *tubusokba visszasurrant festékek* nélkül formál képet a költő: a nem látottból, nem láthatóból. Méghozzá szelíd, eufonikus, „lágy" képet, képzeleti látványt, amely egy kissé valóban szürrealista módra zárja a költeményt. A „kenyérfa" indiai-maláj egzotikuma, trópusi tája és jelentéktelen-jelentős „megingása" ugyanis teljes kitérüléssel, váratlanul, előreláthatatlanul végez be egy lezáratlan verset. – Bizonyos avantgárd emléknyomokat őriz a verselés is: a kései József Attilára jellemző telt, harmonikus rímelés hol elrejtőzik, hol előtérbe nyomul: szabadverset olvasunk, de ez a szabadvers mégiscsak strofikus, keresztrímes – és mindvégig emelkedett tónusú marad. Szövege sajátos belső monológ, Dorrit Cohn kifejezésével: „autonóm magánbeszéd" – megszólítottja látszólagos, formáló alanya időpillanatokban és képsorozatokban tagolódik szét. A beszéd önmagáról s önmagának szól, a személy, a lírai alany legföljebb *maga elé* beszél – mígnem átadja a szót (a némaságot) a már a szívbe visszahúzódott, igazi és termékeny képzeletű félálomnak.

- *Irodalomtörténet,* LXXXVI. évf., 2005/4, 390–394.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről,* Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 39–44.

ÚJABB PILLANTÁSOK JÓZSEF ATTILÁRA

Francia–magyar tudományos ülésszak József Attila születésének századik évfordulójára[1]

[2005]

Az egyes konferenciarészek címei is jelzik, hogy a kétnapos konferenciát tematikus egységekbe szervezték. A délelőtti ülés elnöke, Tverdota György *S romlott kölkökre leltél pszichoanalizisben* címmel nyitotta meg az előadássorozatot.

Az első előadó Fejtő Ferenc volt: bámulatos szellemi frissessége most József Attila karakterének éleslátó, mégis szeretetteljes, fogalmi csoportosítású és mégis oldottan emlékező „meghatározásában" nyilvánult meg. Mindenekelőtt frusztrált gyermeki lényként mutatta be egykori barátját, aki a legkülönbözőbb csalódásokat volt kénytelen elszenvedni: családjától, szerelmeitől, mozgalmától és hazájától. (Fejtő többször is utalt József Attila európaisággal telített patriotizmusára.) Beszél azután lényének egy másik összetevőjéről: József Attiláról, a szenvedélyes pedagógusról. Harmadjára arról a költőről beszélt, aki bűvésze volt a lírai nyelvnek, aki szenvedésteli verseiben is harmóniát teremtett, sőt játékossággal telítette őket. Beszédének legmegindítóbb mozzanatában azt az emléket idézte föl, hogy József Attila a telefonba olvasta be neki az épp elkészült *Nagyon fáj*t. „Attila, ez gyönyörű, de rettenetes" – hangzott a megrendült válasz.

François Sauvagnat előadásának címe: *Megjegyzések József Attila esztétikájáról – pszichoanalízis és irodalom kapcsolatai*. A kitűnő analitikus elméleti kutatóként nyilatkozott meg, s mind ő, mind közönsége hasznát látta magyar analitikusokkal fenntartott kapcsolatainak. Mértéktartó hangvételben bontotta ki, miért vallhatott kudarcot az analízis a nagy költőnél, s e részben külön-külön is kitért orvosaira. Még nagyobb figyelmet szentelt azonban annak, hogy József Attila költészetében is, de főként prózai értekezéseiben lényegesen járult hozzá a pszichoanalízis elméletéhez. Igen rokonszenves volt beszédének megfontoltsága, mentessége minden kinyilatkoztatástól, de még az is, hogy – a franciákról elterjedt közvélekedéssel szemben – lassan, gondolkodva, a helyes szavak keresését is érzékeltetve adta elő mondanivalóját.

Georges Baal a következő címet adta referátumának: *Az őrültség költészete, a költészet őrültsége Antonin Artaud-nál és József Attilánál*. Mint a francia színházi teoretikus, színművész és író tevékeny követője, tanulságosan vetette egybe a „kegyetlen színház" mesterének sorsát a József Attiláéval. Az elmebetegség és az alkotóerő összekapcsolásával többeket vitára ingerelt (magam nem értettem egyet vele), de előadásmódja leleményről és nem csekély színészi képességről árulkodott. (Az egész ülésszak alatt ő volt a legbuzgóbb hozzászóló.)

[1] 2005. március 30-31, a párizsi Magyar Intézet.

Benjamin Janicaud referátumának címe: *Egy francia fiatal fölfedezi magának József Attilát.* Janicaud megnyilatkozása igazából abba a különös érdeklődéssel várt sorozatba tartozott, amelyben született franciák (főként húszas éveikben járó franciák) adtak számot a magyar költőhöz fűződő élményeikről. Úgy látszik, még a fordítások tükrében – néha torzító tükrében – is megláthatta az összetéveszthetetlen József Attila-i vonásokat. A magyarul is olvasó fiatalember a *világosságot* érzi a József Attila-i beszéd legfőbb sajátságának: világosságon az (anya)nyelven való megszólalás természetességét és oldottságát értve.

Peter Diener a következő címet adta felszólalásának: *Festészet és költészet. Diener-Dénes Rudolf képeinek és József Attila költészetének néhány összefüggéséről*. Szabadon előadott beszéde önéletrajzi vonatkozásban közelítette meg a költő erőteljes hatását egy családra, különösképpen a festő édesapjára.

A délutáni ülésszakon Horváth Iván elnökölt: *A műalkotás minden pontja archimédeszi pont* című szekcióban.

Horváth Andor, a kolozsvári egyetem professzora *A szavak és a létezők. A gyermek megjelenései József Attilánál* című, jól összefogott, gondos fejlődésrajzot nyújtó áttekintésében finom érzékkel különböztette meg a *gyermek* emblémájának jelentésváltozatait a versekben.

Bárdos László a romantika nyomait kutatta ebben az oly kevéssé „romantikus" költészetben. Részint az epikus-narratív tendenciájú versekben tárta föl ennek a hatásformának néhány jegyét, részint azoknak a rövidre fogott vizionáló daraboknak a nyelvi eljárásaiban, amelyek az 1937-es évben keletkeztek.

Kassai György, aki egyébként az egész konferencia egyik „főszereplője" volt – avatott fordításai, szervező munkája, kitűnő tárgyismerete révén –, a következő címet adta előadásának: *József Attila és Roland Barthes posztumusz találkozása.* Miként többen is azok közül, akik párhuzamba állították a költőt egy-egy francia művésszel vagy gondolkodóval, Kassai is a külső sors látványos ellentéteivel kezdte mondanivalóját, ám okfejtése éppen a lényegibb rokon vonásokra összpontosított.

Angyalosi Gergely megközelítésmódja annyiban hasonlított idősebb pályatársáéra, hogy ő is tipológiai analógiákat tárt föl a magyar költő, valamint Paul Celan lírája és Jacques Derrida (kései) gondolatvilága között. Összevetése nem kalandozott bizonytalan irányokba, hanem egyetlen léthelyzet, kép és nyelvi valóság háromféle megjelenésére szorítkozott: ez pedig „az áldozat, az áldozati kos lázadása". A kontextus elsősorban ószövetségi volt, s Celan, majd Derrida révén nyilvánvalóan kiterjeszkedett a náci népirtás által fölvetett történetbölcseleti dilemmákra s (többnyire megválaszolhatatlan) kérdésekre. Előadása a legértékesebbek egyikének bizonyult.

Pór Péter referátuma olyan „részletkérdést" vetett föl, melyből kilátást nyithatott az egész költői világképre. *A kockák hetedik oldalára írott József Attila-i szavak* cím a „kocka" szó kettős francia megfelelőjére utal: *cube* = (geometriai) kocka; dé = játék-

kocka, dobókocka. Szövege mindenekelőtt az *Eszmélet* szerkezetét és folytonos jelentésbeli ellentétezését vizsgálta, de persze nem véletlen, hogy Mallarmé híres látványversének *(Kockadobás…)* közvetítésével a modern líra egészének világképi apóriáit is fölidézte. A teljesség kimondásának, illetve e kimondás lehetetlenségének bemutatásával alap- és részletkérdéseket egyaránt fölvetett; a hozzászólók még később is visszsza-visszautaltak gondolatmenetére.

2005. március 31-én csütörtökön a délelőtti ülés elnöke: Kassai György, a szek--ció címe: *József Attila életművének külső és belső dimenziói.* Ezen a délelőttön többnyire francia vagy Franciaországban élő fiatalok kaptak szót. Cseke Ákos *A tisztaság akarásá*ról beszélt. A közvetlenül filozófiai tárgyú és nyelvezetű ismertetés többek között az arisztotelészi, ágostoni és patrisztikai lényegfogalomhoz kapcsolta a versekben rejlő lételméleti utalásokat, majd a skolasztikai gondolkodást is bevonta vizsgálódásai körébe. A költő szerelmi lírájából a férfi és nő szerelmében megnyilvánuló „tisztító" erőt, lehetőséget emelte ki. Ráirányította a figyelmet az egyik kései nagy versben előforduló „formáló alak" kifejezés kétféle formaképzetére: formáló forma és (meg)formált forma kettősségére – ezt többek között a „natura naturata" és a „natura naturans" skolasztikai fogalompárjára vezette vissza.

Baptiste Belleau sokatmondó címet adott referátumának: *Társadalmi környezet és költői világ kölcsönhatása.* Érdekes, hogy beszéde után mind több szó esett József Attila szociális helyzetéről. Ez a helyzet sem tűnt fel egyszerűnek. A francia előadó a külvárosi eredet sajátos területen kívüliségét emelte ki, a se városi, se vidéki lét otthontalanságát, amely később osztályhelyzetének bizonytalanságában is visszatükröződött. Gondolatmenetét egy szójátékba tömörítette: szerinte a költő egyszerre volt *„faubourgeois",* azaz külvárosi, illetve *„faux bourgeois",* vagyis nem valódi polgár, látszatpolgár.

Sophie Aude eleinte mintha ugyanebben a tájékozódási irányban haladt volna. *A város peremén körül:* ezt a logikai ellentmondást rejtő címet adta felolvasásának. Sophie Aude elemzése bizonyította, hogy erről a – magyar olvasó számára – politikai-mozgalmi versről sok újat lehet mondani. Kiemelte a szerkezet körszerűségét, a „realizmus" ódához emelését, a mitizáló időbeliséget, a jövő messianisztikus ígéretét. Egy fiatal belga énekesnek a magyar költőt emlegető dalával is azt példázta, hogy ez a líra *befogadható* a francia nyelvterületen.

Erdődy Edit a költő hatvanas és hetvenes évekbeli magyar kultuszformáival foglalkozott. „Interdiszciplináris" megközelítésmódja érdekesen és emlékeket ébresztően idézte fel a *Tűz-tánc* körének József Attilára hivatkozását, majd az 1968 utáni „tiltakozók" képét a költőről: a Koncz Zsuzsa, Latinovits és mások által popularizált, kisajátíthatatlan alkotót.

Horváth Iván pezsdítően szellemes, rögtönzésekben gazdag előadása nem követhette a cím által bejelentett szándékát, amely az életmű prózai részének digita-

lizálását mutatta volna be *(és meg)*; ehelyett az *Esti Kornél* és az *Eszmélet* dinamikus ellentmondásrendszeréről beszélt, a József Attila-i igazat mondás igényéről, s az új meg új „igazságra" váltás eredményéről.

A délutáni ülést, melynek címe *József Attila a művészetek, a nyelvek és a kultúrák között* volt Angyalosi Gergely vezette.

Iris Maroczi a „koraérett" gyermek magányosságából vezette le a József Attila-i sorsot. Gyermekpszichológiai és fejlődéslélektani felfedezésekre hivatkozva jutott el a konklúzióig: a „csodagyermek" előbb-utóbb maszkot kénytelen ölteni.

Antoine Seel „hic et nunc" helyezte el a költőt; de ebből a kiindulópontból József Attila „egyetemességéig" jutott el. Izgalmas, élénk tónusú előadásában azt a következtetést vonta le, hogy a magyar költő számára a költészet funkciója annak a ki- és újramondása, hogy *vagyunk.* Ő is érintette a költői személyiség „áldozati" szerepét, s leszögezte (szerintem joggal): néhány más művésztől eltérő módon József Attila sohasem vallotta, hogy az „őrület" valamilyen magasabb szférába emelheti a költőt. Végül „eleven", „alakuló" költészetnek nevezte életművét.

Jean-Paul Faucher előadása saját fordítói tapasztalatairól szólt. Címe szerint ugyan csak „néhány prozódiai nehézségről", ám sziporkázó performanszával mulattatóan és elgondolkodtatóan tudósított a fordítás, mondhatni, alkotói trükkjeiről és kudarcairól. (Ő is a leglelkesebb hozzászólók közé tartozott.)

Tverdota György József Attila franciaországi élményeiről beszélt, a következő címen: *Gondolatok és poétikák érintkezési pontján.* Szólt a *„poésie pure"*, a „tiszta költészet" József Attilánál is sokáig követhető hatásáról, egyúttal megalapozottan bírálta azokat a nézeteket, amelyek túlhangsúlyozták a szürrealista hatást a magyar költő ekkori időszakában. Előadásának sok újat nyújtó részlete volt a villoni attitűd vonzóerejének hangsúlyozása.

Az egész ülésszak tanulságait is Tverdota György foglalta össze. Szerepe azonban nem szorítkozott erre a két megszólalásra. Nincs túlzás abban, ha úgy fogalmazunk, hogy az egész konferencia fáradhatatlan szervezője volt. Nemcsak elősegítette nyitottságát, hanem a vitákban is rendszeresen megszólalt, pedig az expozék gondolati végigkövetése még a passzív hallgató számára sem volt könnyű feladat.

Tverdota a következőkben foglalta össze a konferencia eredményeit: 1. újra, és most már a franciák részéről is élénk figyelem szegeződött József Attila esztétikai, irdalom- és nyelvelméleti tanulmányaira, azaz értekező prózájára; 2. a tanácskozás kitűnően mutatta meg, hogy az életmű mely aspektusaira fogékonyak ma a franciák; 3. örvendetesen kitágult az életmű vonatkoztatási tere (Artaud, Barthes, Celan, Derrida stb.); 4. megmutatkozott, mely költeményekre irányul „ma" a figyelem: az *Eszmélet*re (ezt értjük), de *A Dunánál*, illetve *A város peremén* című versekre is, amelyek a mai magyar recepcióban (már és még) nem kapják meg az őket megillető figyelmet.

Végezetül álljon itt a tudósító két megjegyzése: *a)* érdekes, de érthető, hogy nem okvetlenül a legmélyebb vagy a legrészletesebben bizonyító tanulmányok a legalkalmasabbak konferencián való bemutatásra; *b)* az ülésszak valóban nagyon kellemes élmény volt, franciák, magyarok és francia-magyarok szót értettek egymással, s a közös érdeklődés mindig tartalmas hozzászólásokban, kisebb-nagyobb vitákban is megnyilvánult.)

• https://litera.hu/magazin/tudositas/ujabb-pillantasok-jozsef-attilara.html, 2005. április 4.

„ELBESZÉLŐ" KÖLTEMÉNYEK A 20. SZÁZADI MAGYAR IRODALOMBAN

Kosztolányi, Szabó Lőrinc, József Attila, Rónay György, Pilinszky
[2005]

A jelen előadás[1] címében a „költészet" fogalma mellett idézőjelbe került az „elbeszélő" szó. Vajon miért? Azért, mert a 20. századi líráról szólva ezt a szót mint terminust nemigen szoktuk alkalmazni. Az elbeszélő költemény, különösen a magyar irodalmi tudatban a 19. századot idézi föl; annál korábbra már nem szoktunk tekinteni, pedig hát élt és énekelt Tinódi Lantos Sebestyén is – elsősorban mégis a reformkortól és legfőképpen Petőfitől és Aranytól származtatjuk a jelenséget. Csakhogy ez a *János vitéz, Toldi, Toldi estéje, Buda halála* típusú elbeszélő költészet eléggé marginalizálódott, háttérbe szorult a 20. századra: azt hiszem, ezt nem kell különösebben bizonygatnunk. Hanem azért az igazság kedvéért jegyezzük meg, hogy születtek a 20. században is ilyen régi vágású elbeszélő költemények, és ezek sem megvetendők, csak én most nem fogok beszélni róluk. Mindenesetre megemlítem, hogy az úgynevezett „népi irodalom" részeként felfogható népies líra kedvelte a történetmondó verset, ennek megfelelően a hosszú, a nagy ívű verset is. Ha neveket akarunk mondani, akkor főként Erdélyi József, Illyés Gyula és Sinka István nevét említhetjük. Illyés Gyula költeményei, a *Három öreg,* az *Ifjúság* vagy a *Hősökről beszélek* a legértékesebbek az ily nemű alkotások között. Ám például Sinka azért is érdekes lehet, mert ő balladákat írt, tehát magát a balladát újította meg, ha úgy tetszik, a népballadát, ha úgy tetszik, részben az Arany János-i, 19. századi típusú balladát. Ezek tehát, mondhatni, a szó szorosabb értelmében elbeszélő tendenciájú művek, mint amilyenekről én most fogok szót ejteni.

[1] Elhangzott: Eger, 2005. július 7.

Mi foszthatta meg nimbuszától az elbeszélő költészetet a 20. században? Tudjuk, a romantika még buzgón művelte, s ha nemcsak a magyar irodalomra gondolunk, hanem angol, francia, német példákra is, elmondhatjuk, hogy nem csak népies változatában. Igaz, a romantikusok is sokféleképpen kerülték ki a puszta történetmondás értelmében vett elbeszélést, de jobb, ha ebbe a kérdéskörbe nem bonyolódunk bele; a romantika poétikája és jelentéstana amúgy is kimeríthetetlen. Franciaországban például a romantikára következő és azt megtagadó ún. parnasszizmus életben tartotta a narratív költészet hagyományát, de a 19. század vége felé a sokat emlegetett, ám talán egy kissé kevésbé olvasott francia szimbolizmus már határozottan szembeszegült mindenfajta történetmondó szándékkal. Tehát Baudelaire, majd Rimbaud-ék, Verlaine-ék mélyen megvetették azt a fajta verset, azt a lírai verset, amely valaminő eseményeknek az egymásutánját adja elő. Az ő egyik fő eszményképük egyébként az az amerikai költő volt, akit mindnyájan ismerünk, ha másért nem, hát detektívhistóriái miatt, nevezetesen Edgar Allan Poe; de minden magyar költészetkedvelő és műfordító elidőzött már *A holló* című versénél. Nos, az eset némileg különös, hiszen *A hollón*ak van egy vékony szálú története, de azért nem arra esik a hangsúly, hanem a líraiságra. Mondhatni, éppen a vegytiszta líraiság modelljévé vált ez a költemény. Eme hírnévhez azonban jócskán hozzájárult a költő műhelytanulmánya, mely kategorikusan tagadja a nagyobb terjedelmű vers lírai (értsd: kiszámítottan intenzív és sűrítő) erényeit.

Ámde beszélhetünk-e egyáltalán „elbeszélő líráról"? Nem fából vaskarika ez az összetett fogalom? Az, feltéve, hogy a klasszikus esztétika jegyében gondolkodunk, amely lírát, epikát meg drámát különböztetett meg mint a három döntő műnemet; ugyebár ezek alá sorolandók a különböző műfajok. A balladának nehéz megtalálni a helyét, mert a ballada egyszerre líra, epika meg dráma, amint ezt mintegy másfél évszázad óta több magyar esztéta is elmondta már. De most hagyjuk a balladát. Mindenesetre a 19. század eleji esztétikák szerint sem nagyon lehetett vegyíteni a lírát az epikával. Tehát például a hegeli esztétika, amely a klasszikus német esztétika csúcspontjának tekinthető, szigorúan elhatárolja líra és epika, narráció és elbeszélés, avagy történetmondás hatókörét. Még a 20. századi elméletekben is folytatódott ez az éles szembeállítás, mégpedig akár úgy is, hogy a lírát egyetemlegesen és nyomatékosan a *jelen idő* kifejeződésének tartották bizonyos teoretikusok; az epikát pedig nyilvánvalóan a *múlt idő* otthonának: ez volt, az volt, emez történt, utána pedig amaz. A drámának is jutott egy idődimenzió, mégpedig a *jövő;* talán ez a társítás a legmeggyőzőbb, mert minden dráma csakugyan a jövő felé törekszik – igaz, az abszurd dráma már nem annyira. Tehát a határhúzás mindenesetre megmaradt, különösen az esztétikai, ontológiai érdeklődésű irodalomelméletben.

Térjünk vissza a szimbolizmushoz, amely egyik fő ellenzője volt az elbeszélő tendenciájú költészetnek, és szigorúan elhárított minden ilyesféle „kísértést". A szimbolizmus olyan képek és képzetek lejegyzésére szorítkozott, amelyek mögött

valamilyen lényegiség tárul fel, de elsősorban a szavak zenéje, a szavak felidéző ereje által, márpedig a szavak felidéző ereje nem kapcsolható össze történetté. Különösen nem a legradikálisabb szimbolista, Mallarmé szemében, akire azután hosszú és dicsőséges jövő várt, mert a 20. század második évtizedétől – többek között – Paul Valéry, a hírneves francia költő is fölelevenítette a hagyományát, mi több, kialakította az úgynevezett „tiszta költészet" eszményét. A *poésie pure* ezen ideálját azok vallották, akik szerint valami nincs rendjén a lírai költészet körül, nevezetesen: besározódott, beszennyeződött. Mivel? Olyan nyersanyag maradt meg és ülepedett le benne, amely lényegétől idegen: első renden is személyek, tárgyak ábrázolása, történetek foszlányai vagy fonalai. Minderről szó sem lehet.

Még egy ága van az elbeszélő típusú líra – ha szabad így mondani – ellenzékének. Ez inkább az avantgárd felől érkezik, és itt csak Gottfried Benn nevére hivatkozom, aki, ha lehetek egy kissé elfogult, a német nyelvű költészetben a legnagyobb olyan költő, aki az avantgárdból nőtt ki. (Utána Paul Celan az, aki nagyságban megközelíti, illetőleg eléri.) Ennek a Benn-nek van egy szellemes előadása, amelyben ő is kiseprűzi a költészetből a gyanús elemeket, csak éppen ő nem hivatkozik a tiszta költészetre. Mitől kell óvakodni? – inti olvasóit és hallgatóit. Például a *megéneklés-től*. A megéneklés, mondja ő, valami gyanús dolog, mert előad valamiről, bemutat valamit, márpedig a 20. században az ilyesmi csak felhígíthatja a lírát. Egyébként még a színek is gyanús dolgok, tehát ha egy vers túl sokat áradozik színekről, akkor valószínűleg csak el akar bódítani bennünket, és nem néz szembe magával a létezéssel. Igaz, teszi hozzá becsületesen, a kék színnel szemben gyengének bizonyul, az a gyenge pontja, a kéket valahogyan ő is beengedi a versbe.

Mármost milyen is az a megéneklés? Nem csupán és nem is elsősorban az, hogy történetet mondunk, à la Tinódi például, hanem megéneklés az is, amikor tájleírást nyújt a vers, a költői én pedig észrevétlenül vagy akár észrevehetően saját magára vonatkoztatja, ami a leírásban megjelenik. Ez gyakori eljárás, egyébként József Attilánál is; de Benn ezt már eleve elutasítja, azt mondja: ne legyen ürügy a külső világ arra, hogy a bensőnket fitogtassuk, és a bensőnkre hívjuk fel a figyelmet. Nos, ez a megéneklés. Benn arról már szót sem ejt, mert szinte az ajkára sem venné, hogy netán valamilyen történetet mondjon el egy vers. Úgyhogy meglehetősen az ár ellen úsztak azok, akik úgy a húszas évek vége táján a magyar irodalomban (is) elkezdtek valamilyen epikus, narratív költészet felé tájékozódni. Voltaképpen a hazai – illetve emigrációban tényked ő – avantgárd sem segítette őket. Annak ellenére sem, hogy a magyar avantgárd szinte Kassák Lajos álneve, mert vele szoktuk azonosítani; ez egyébként öreg hiba, mert voltak azért tehetséges avantgárd költők, így György Mátyás, Barta Sándor, Tamkó Sirató Károly, akik más utakon jártak, tehát Kassák, aki valóban végigpróbálta a legtöbb avantgárd irányzatot, talán a szürrealizmust kivéve… mondom, Kassák meglepő módon mégis írt elbeszélő típusú költeményeket. Az egyik ilyen a *Máglyák éneke,* amely rendkívül hosszú és

nagyon nehéz elolvasni; ez csakugyan szól valamiről, mégpedig az 1918-1919-es forradalmakról és az ő tapasztalatairól ebben az időben. Azonkívül ki ne hallott volna legalább *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című költeményről, amit már könnyebb elolvasni, mert rövidebb is. Ennek a műnek ugyebár a legismertebb és rejtvényben is feladható részletét mindenki felismeri, a bemutatkozásból és a nikkel szamovárból. Megjegyzem: a bemutatkozásnál nagyon fontos, hogy nagybetűvel szedeti a nevet („én KASSÁK LAJOS vagyok"), de most ebbe se mélyedjünk bele. Mindenesetre *A ló meghal…* tulajdonképpen szabadversben „közli" azt, amit Kassák prózában, realisztikusan, tárgyiasan részletezve is elmond majd az *Egy ember élete* című önéletrajzi művének első két könyvében – azaz vándorlásait, az őrült festőt stb.

Tehát voltak ilyen tendenciák, de akikről most ejtünk szót, azok nem ezt a kassáki típusú kísérletet folytatták. Máris megjegyzem, hogy a költők születésének sorrendjében haladok: ez voltaképp együgyű, fantáziátlan megoldás, de segít kirajzolni bizonyos folyamatokat.

1. Először nézzük meg Szabó Lőrinc néhány, többnyire jól ismert versét. Pályájának elején Szabó Lőrinc meglehetősen távol állt az elbeszélő költészettől. Meddig? A *Te meg a világ* című kötetéig, amely 1932-ben jelent meg, és sokak véleménye szerint ez a legjelentősebb teljesítménye. (A sokak közé én is beleszámítom magamat, de most nem erről a gyűjteményről beszélünk.) Mindenesetre a *Te meg a világ*nak a címe is mutatja, hogy te – vagyis a költői *én* – meg a világ drámai szembenállása a tét. Az, hogy a kettő kibékíthetetlen, amint többek között Kabdebó Lóránt elemezte első Szabó Lőrinc-monográfiájában, s az *én* is két egymással harcoló szerepre bomlik: az egyik az aktor, a színész, aki szerepel a világban; a másik a néző, aki szintén önmaga, aki meg- és többnyire elítéli saját szerepét a világban. Nos, Szabó Lőrinc nagyon pontosan megérezte, hogy ennél tovább nem lehet lépni a drámaiságban, az ütköztetések feszültségében vagy akár a tragikumra hajló külső-belső konfliktusokban, és egy oldottabb lírai hangvétel felé indult el az 1936-ban megjelent *Különbéke* című kötetében. Mik ennek az oldottságnak a jelei? Legszembetűnőbb éppen a történetmondó verstípusok kezdeményezése, mégpedig két vonulatban. Az egyikhez az úgynevezett Lóci-versek tartoznak; Lóci a költő kisfia volt, az ő neve is Szabó Lőrinc, felnőttkorában G. Szabó Lőrinc; egyébként filmrendező volt, nemrégiben [1997-ben – a szerk.] halt meg. Apja szinte sorozatban számos verset írt a kisfiú megnyilatkozásairól. – A másik típus elüt ettől a (legalábbis első pillantásra) családi témájú költészettől: ez az úgynevezett keleti versek csoportja, amelyek közül a legtöbben talán a *Dsuang Dszi álmá*t ismerik, amely, tudjuk, a lepkéről meg a lepkét álmodó bölcsről beszél. Ez az abszolút lételméleti relativizmusnak a verse, meglehet, hogy valóban ez is a legszebb, de én most nem erről szólnék. A két vonulat között a legradikálisabb különbség persze abból ered, hogy a Lóci-versek élményanyagból, szinte tüntetőleg, kiabá-

lóan *élményanyagból* fakadnak, ami, ha úgy tetszik, a modern költészet, azaz a „klasszikus modern" költészet elleni lázadás Szabó Lőrincnél. Hiszen a klasszikus modern költészet – gondoljunk a *Nyugat* első nemzedékére, kivált Babitsra és Füst Milánra – éppen az élményszerűséget s annak óhatatlan következményét, az anekdotizmust akarta meghaladni; ez utóbbit legföljebb tünékeny jelzésszerűségében és erős szimbolikus szerepben tűrte meg. Most ezzel szemben Szabó Lőrinc lehúzza a földre a dolgot, mint ez neki hajlama volt, és nagyon is anekdotikus, nagyon is földön járó.

Versválasztásom nem lesz túlságosan eredeti. *A* Lóci-versek legnépszerűbbikéről, a *Lóci óriás lesz* című darabról ejtenék néhány szót.

Figyeljük csak meg a tárgyakat s a tárgyak neveit. Képzeljék el, Babits Mihály (az ekkori, 30-as évekbeli Babits Mihály) mit gondolhatott egykori tanítványának és barátjának az ilyesfajta, „gázresót", miegymást emlegető leírásairól. Nem is az elnevezések köznapiságától idegenkedhetett: sokkal inkább jelölő és jelölt *csupaszságától,* attól, hogy nem emeli meg őket semmilyen transzcendáló, jelképiesítő mozgás.

A befejezés is mélyen jellemző Szabó Lőrincre, tudniillik bizonyosfajta indulati forrponton, gondolati tetőponton fejeződik be. A záró szakasz tulajdonképpen a Szabó Lőrinc-i „lázadás" csillapított és transzponált, a *Különbéke*-kötet címéhez és szelleméhez igazodó változata. Valójában tehát a *Kalibán* (1923) is benne van, meg *A Sátán műremekei* (1926); csak hát akkoriban forradalmibb, mondhatni, marxistább volt. Az utóbbi kötet telis-tele van lázongó, osztályharcos szenvedélyű és nagyon is mozgósító típusú versekkel. Olyanokkal, amelyek tónusától később nagyon is eltávolodik Szabó Lőrinc. Az egyénített társadalmi indulat viszont végig ott lappang a kiválasztott Lóci-versben. Ezt egyébként mint aranyos, hatásos és humoros gyerekverset szokták emlegetni – no meg szavalni –, nem is egészen alaptalanul. A szöveg, hogy úgy mondjam, kifogástalan, az első sortól az utolsóig, engem az az egyetlenegy szó zavar, az utolsó előtti sorban, hogy „szegénykét". Ezt egy kicsit amolyan hézagtöltő elemnek tartom, no de nem kötelező egyetérteni velem. Maga a vers – címére rácáfolva – nem Lóciról szól, hanem a *nagy* Lóciról, azaz Szabó Lőrincről. Az ő énkereséséről, önmeghatározásáról. Ez az önmeghatározás szituatív, tehát viszonylagos, attól teszi függővé a vers szemlélete, hogy állok-e, és mint felnőtt, magasabb vagyok-e, mint a kisgyerekem, vagy pedig leülök a földre vele, és onnan látom a világot. Az *én* Szabó Lőrincnél nem szubsztanciális, körüljárható, meghatározható és állandó valami, amelyben bízni lehet – egyébként a keleti versek továbbsokszorozzák és relativizálják –, hanem lám, attól függ, hogy milyen helyzetbe kerül. Ez Szabó Lőrinc egész költészetére jellemző, egészen a *Tücsökzené*ig, sőt még tovább. Hogy mennyire ezt az énértelmezést tartom a fontos dimenziónak, azt két nem feltűnő, első hallásra talán elsikkadó részlettel szeretném bizonyítani. „Veszekedtem a kisfiammal" – kezdődik a vers, a lehető legegyszerűbb indítás, anekdotikus vershez illik „mint törpével egy óriás: / – Lóci, ne kalapáld a bútort!",

és így tovább. Ugye? A „Lóci, ne kalapáld a bútort!" annyira elragad bennünket, hogy elfelejtjük az előző sorban található hasonlatot: „mint törpével egy óriás", mert átsiklottunk rajta mint lényegtelen mozzanaton, holott a vers erről fog szólni. Tehát már ezen a ponton megpendít valamit, ami később mutatkozik be funkciójával együtt – így azután a történetmondás linearitása látszólagosnak bizonyul. Hiszen valójában ez a vers egyidejűséget is reprezentál, mert megelőzi a jelenetet – hogy leül a padlóra, ott játszik és töprenkedik – annak hasonlatba zárt összefoglalása, s ily módon valami térbeliség is megképződik. De visszatérve az időbeli dimenzióhoz: „Leguggoltam s az óriásból / negyedórára törpe lett. / (Mi lenne, gondoltam, ha mindig / lent volnál, ahol a gyerek?)" Ez utóbbi mondatot csak úgy zárójelben teszi hozzá. Itt válik nyilvánvalóvá a transzpozíció a saját személyre. Az utolsó előtti versszakban pedig beérik az indulat: „Negyedóra – és már gyülöltem / mindenkit, aki elnyomott." Tehát mind az idő, mind a tér vonatkozásában az önmeghatározás kísérlete és tapasztalata látszik a vers igazi „témájának", ezért a *Lóci óriás lesz* nem gyermekvers, nem is anekdotikus vers. Kétségtelen viszont, hogy konklúziója („hogy nagy, hogy óriás legyen") nagyon is jellemző ezekre az elbeszélő típusú versekre. Megoldásában némi oktató jelleg is érzik; ez a vonás a „keleti" versekben még szembeszökőbb.

A következő Szabó Lőrinc-darab rövidebb lesz, ennek címe: *A légy.* Ez a vers legalább olyan jó és izgalmas, mint a másik, csak kevesebbet szoktak beszélni róla. Megjegyzem, hogy Kabdebó Lóránt interjút készített Szabó Lőrinc fiával, tehát Lócival. Lóci, a felnőtt, 43-45 éves kopaszodó filmrendező büszke vallomása szerint maga jött rá, hogy egy ceruzával miként lehet agyonütni egy legyet; a ceruzahegy közeledtét ugyanis a légy nem érzékeli. Magam nem próbáltam ki a jelenséget, de apját valószínűleg sikerült meggyőznie: a vers erről tanúskodik. Szövege nem annyira az énről szól, inkább egy fölötte érdekes „interaktív" versjelenettel van dolgunk, amelynek lepergetése, úgy gondolom, lélektanilag is zseniális. Tehát elérkeztünk a pszichológiához. Nem véletlenül: ahol narratíva, elbeszélés, történet van, ott többnyire lélektan is van – ez a viszonylagos érvényű szabály József Attilánál még erősebben fog hatni. *A légy* ilyen szempontból remekmű, ha nem pszichologizál is hangzatosan. Először is nagyszerű az a – hogy úgy mondjam – indulatátvitel, hogy a gyerek nem mondja ki: én bizony szeretném agyonütni azt a legyet, hanem, kerülő úton, emígy próbálkozik: „Mondd, apu, […] / nem zavar téged ez a légy?" Majd később újrakezdve: „Itt nem lehet olvasni!" – pedig hát a gyerek még talán olvasni sem tudott, tehát mindenáron az apjának akarja tulajdonítani azt a szándékot, hogy elnémítsa a legyet. Más, sokatmondó lélektani jelzés: „szörnyen bántotta, hogy felébredt / szívében a sajnálkozás" – ez nagyon érdekes, kettős mozzanat, mert a sajnálkozás azt implikálja, hogy megbánta, hogy meg akarta ölni, utána viszont mintegy másodfokon megbánta, hogy fölébredt a sajnálkozás a szívében. Azt hiszem, nem is csak a gyermeki lélekre érvényes felismerések. A szóban forgó vers konklú-

ziója pedig egyenesen magyarázó jellegű, és kitűnő, aforisztikus a megfogalmazása. Érdemes megfigyelni, hogy itt és egyáltalán ebben a verstípusban bizony borotvaélen táncolnak a dolgok, mert a végét nagyon könnyű elrontani, de hát Szabó Lőrinc remekül oldja meg. „És már nem zümmögött a légy" – ennyi az anekdotizmus; utána: „és Lóci élvezte a hőstett / s a bűntelenség örömét." Tehát egy paradoxonnal tulajdonképpen meghatározza az emberi agressziót, ahogyan az már a gyermekkorból származik, az áthárítás műveleteit, amelyek oly gyakran kísérik. Úgy rémlik, még a „parancsra tettem" kérdésfelvetése is benne szunnyad a műben – ámde nem óhajtok túl messzire elkalandozni a lélektan rengetegében.

No de lássunk akkor egy „keleti" verset. Legyen ez *Az irígység erdejében*. Szabó Lőrincnek az ilyen típusú versei sajátosan logikai úton épülnek fel, azonos vagy hasonlóképpen ismétlődő szófordulatokból, motívumokból állnak. Érthetjük úgy is, hogy nemritkán előre megjósolható mozzanatokból. Az említett költemény a következő két sorral zárul:

> Élj, küszködj s ne törődj vele, hogy élsz és
> halj meg és ne törődj vele!

Ez a bizonyos konklúzió, a „ne törődj" tanító elve eléggé hitelesen idézi fel a Taót – már amennyire ismerhetjük ókínai nyelvtudás nélkül ezt a bölcsességkönyvet. Közbevetésül: ebben én fölöttébb szkeptikus vagyok, az igazat megvallva, nem is nagyon szeretem, hogyha nem túlságosan felkészült emberek dobálódznak buddhizmussal, taoizmussal, hinduizmussal, Krisna-tudattal és így tovább… Maga Szabó Lőrinc német nyelvű olvasmányaival felvértezve férkőzött közel Dsuang Dszi (Csuang-ce) nézeteihez, aki a Tao-tö-kinget alkotó Lao-Cének volt egy késői tanítványa. Itt a történet már nem egészen történet, inkább bölcseleti példázat, illetőleg variációk ugyanarra a témára. A vers ilyenformán nem is jelenít meg valóban előre haladó történetet. Ennélfogva Szabó Lőrincnek az ilyen típusú verseiben kevésbé fontos a nyelvi találékonyság, mint költészete nagyobb részében; mindazonáltal ide is elrejt egy-két effajta titkot; például élete vége felé elárulta róla (a *Vers és valóság* című gyűjteményből ismerhetjük ezt a kommentárt), hogy először az „egylábú virág" kifejezés fogta meg a forrásként használt könyvben. Ez volt tehát az indító mozzanat: az egylábú virág.

2. József Attila öt évvel volt fiatalabb Szabó Lőrincnél, és nagyon szerette a költészetét. Szabó Lőrinc is kedvelte az övét, de hát József Attila jobban figyelt a már sokkal beérkezettebb Szabó Lőrincre, és Szabó Lőrinc szerencsésebb is volt a beérkezésben. Olyan hihetetlen versmemóriája volt József Attilának, hogy azokat a költőket, akikkel személyesen találkozott, némelykor úgy tréfálta meg, hogy elkezdte mondani nekik a verseiket, negyedórán, félórán át, egyetlen tévesztés nélkül. Szabó Lőrincet a *Te meg a világ* kötet tökéletes ismeretével ejtette ámulatba. Való-

színű tehát, hogy tanult is Szabó Lőrinctől, de azért ennek kevés nyoma van. József Attila különben is szinte mindenkitől tanult, ám – legalábbis úgy az 1920-as évek közepétől – mindent áthasonított és a magáévá tett. Van azonban egy olyan verse, amelynek nincs címe, hanem, első sora alapján, a kötetszerkesztők adtak neki címet, mégpedig ezt: *(Indiában, hol éjjel a vadak…).*

Ennek a versnek a keletkezési időpontját nem tudjuk pontosan, Szántó Judit emlékezése nyomán 1936-ra, tehát utolsó előtti évére szokták datálni, de lehetséges, hogy akár több évvel korábbi. Judit szerint arról folyt az eszmecsere közöttük, hogy miképpen kell mesét, különösen verses mesét írni – mert Judit írt ilyeneket álnéven –, és József Attila affélét jelentett ki, hogy: Mesét írni? Mi sem könnyebb ennél. És rögtönzött egy ilyen verses mesét.

Ennek „cselekménye" több okból is figyelmet érdemel. Először is van benne valami letagadhatatlan romantikus jelleg: részint a Kelethez mint egzotikumhoz fordulás gesztusában, részint pedig a „nagy fejedelem" elbizakodott és végső soron a napot (az Istent, isteneket) sértő parancsában: „»…épüljön hétszáz ékes palota!«" Ez a csoda- és hatalomvágy hasonló szimbolikával jelenült meg a nagy angol romantikus költő egyik leghíresebb költeményében, a *Kubla kán*ban. Csakhogy amíg ott a „tündérpalota" a költészet varázsát tárgyiasítja, József Attila fantasztikumba hajlóan megsokszorozott becsvágyú fejedelme azzal, hogy magát a napot veretné lakatként az ugyancsak megrendelt kincstárépületre, csupán bosszút, égi bosszút idéz országára és saját fejére: „Mint a zuhatag, hullt alá a tűz. / Állva száradt el a fejedelem." Ennek a bűnös metafizikai nagyravágyásnak is van romantikus költészetbeli előképe, amelyet ráadásul ismerhetett is a magyar költő, éspedig Victor Hugo egyik eposzi töredékében *(La Fin de Satan, Sátán vége):* ebben a Teremtés könyvéből vett, Nimród nevű figura elvakult magabiztossággal egy oroszlánok által repített szekéren akar Istenig emelkedni, de jusson bármily magasra, a Mindenhatót el nem érheti. A kaland legvégén menthetetlenül alázuhan, és szörnyethal a föld színén.

Felhívnám még figyelmüket József Attilának egyik 1937-es versére – ebben az esztendőben, élete utolsó évében, már szinte csak remekműveket írt –, melynek címe: *Bukj föl az árból,* kezdősora pedig: „Ijessz meg engem, Istenem". Harmadik versszaka így szól:

Gyúlékony vagyok, s mint a nap,
oly lángot lobbantottam – vedd el!
Ordits reám, hogy nem szabad!
Csapj a kezemre mennyköveddel.

Lám csak, a végképp tragikus istenkereső énértelmezésben is felbukkan, még sokkal nagyobb lírai erővel, a nappal való azonosulás, illetőleg ennek büntetése.

József Attilától még egy verset választottam. Ezt is csodálatos kakukktojásnak nevezhetnénk, mert ilyet sem írt, sem előtte, sem utána. 1934-ből való, címe: *Iszonyat.*

Már terjedelménél fogva is különleges darabja az életműnek. József Attila nem nagyon írt ennyire hosszú verseket, még a nagy leíró költemények, a *Külvárosi éj, Elégia, Téli éjszaka* is kevesebb verssorból állnak. Még fontosabb, hogy az ilyen négysoros, egyszerű és egynemű strófákból álló versei általában jóval rövidebbek. Mondhatnánk, hogy a jelen vers nagyon közel merészkedik a novellához, azaz a tényleges értelemben vett elbeszéléshez. Időben játszódik le, megadja a pontos helyszínt, a proletárlakást; részletez bizonyos szokásokat; közli, hogy az anya rendszerint mikor tér haza, és sejtet bizonyos olyan dolgokat, amiket novellák szoktak sejtetni, tudniillik, hogy a mama nem nagyon meri számonkérni nagyobbik gyermekén, a kislányon, mi baja is lehet a csecsemőnek. (Az unalmában kegyetlenkedő nővért az életrajzírók József Jolánnal azonosítják.) Hiszen nagyon jól tudja, hogy nem tud segíteni a helyzeten, mert másnap ugyanúgy hajnalban kell elmennie, és csak késő este ér haza. Tehát csupa olyan vonásra figyelhetünk fel, amely az eddigi és ez utáni művei közül a legközelebb viszik ezt a verset egy bizonyos fajta „valódi" narratívához, igazi narrációhoz. Olyannyira, hogy ezt a verset, ha egyáltalán valamihez közelíteni szokták, akkor az ugyanebben az időkörben írott két másik, gyermekkort idéző verset szokták emlegetni: a *Ha a hold süt*, valamint az *Egy kisgyerek sír* címűeket. Ez volt az az időszak, amikor József Attila – a pszichoanalízis hatására is – valami módon el akart számolni a legeslegkisebb korával, a mély gyermekkorral, a legelső évekkel, sőt hónapokkal. Ha már a lélektant érintettük, meg a pszichológiát, a pszichoanalízist, ezt a témát nem akarom túlcifrázni, eléggé túlcifrázzák sokfelől. Úgy fogom fel a verset, az egyszerűség kedvéért, hogy ez a vers kettős (kései) büntetés: egyfelől a csecsemő számára, akit harmadik személyűvé tesz, eltávolít magától, noha az életrajzból, háttéranyagból tudjuk, hogy ő maga; másfelől pedig természetesen Jolán számára, aki kénytelenségből kilencéves korára családfenntartóvá vált, illetőleg mama helyett mamává vált a kisöccse számára. Az, hogy Jolánon bosszút áll ez a vers, az eléggé szembeötlő. Az, hogy a csecsemőt hogyan „ítéli meg", az kevésbé szembeötlő, de érdekes megfigyelni, hogy a csecsemőt többször is negatív hasonlatokba vonja be. Csak egy példát. „…fején az erek, / mint pondrók másznak vonagolva…" Kegyetlen kép, ugyanakkor teljesen hiteles, vizuálisan elképzelhető. Azonkívül figyeljük meg, hogy a komiszkodó kislányt annyiban mégis fölmenti, hogy teljes motivációt nyújt neki: a kis nővér játszani szeretne, elrohanna otthonról, nem bír magával, és valamivel el kell töltenie az időt. Úgy gondolom tehát, hogy kettős irányú eltávolodás, ítélet, büntetés és mindennek visszavonása játszódik le ebben a megrendítő és lélegzetfojtó versben.

Megjegyzem, hogy Csehovnak van egy novellája, mégpedig az *Aludni szeretnék,* amely egy eléggé hasonló szituációt mutat be. Ott egy tizenéves szárazdajkát fogad

föl egy földbirtokos család, és a csecsemő annyit ordít, az elkínzott kislánynak annyiszor kell fölkelnie hozzá, hogy iszonyatos fáradtságában a pesztonka megfojtja a csecsemőt, majd leroskad a földre aludni. Így végződik a történet. Különben nem valószínű, hogy József Attila ismerte ezt a megrázó novellát.

Hiba lenne azonban, ha olyan látszatot keltenénk, hogy az *Iszonyat* valójában verses vagy megverselt elbeszélés. Ha csak futólag is, de föl kell hívnunk a figyelmet arra, milyen priméren lírai mozzanatok hatnak a novellisztika ellenében. „Rezeg, rándul, mint őszi szélben / tócsa a rideg köveken" – mondjuk egy ilyen hasonlat József Attila líraibb verseiben lenne otthon, de semmi esetre sem viszi előre az elbeszélést. Vagy akár ez, ugyancsak a kislányról: „Fakó haján, mint halott lepke, / lógatja szárnyát a szalag." Ezek olyasféle lírai eljárások, amilyenekkel például az *Egy kisgyerek sír* című versben találkozhatunk; ez utóbbi pedig egyetlen, statikus helyzet látlelete, amelyet hasonlatok sorozata erősít meg és bizonytalanít el egyszerre. Két különleges effektusra szeretném még fölhívni figyelmüket: a hasonlatok közül talán a legfélelmetesebbre: „…mint roskadt öregember, / reszketve húnyja le szemét" – tudniillik a csecsemő este, az anyja ölében. De még jóval előbb egy megdöbbentő s költői kép mivoltát szinte rejtő igei metafora állít meg: „…fölsír a csöpp fiúgyerek. / A lányka végigméri; csendben / megmelegíti a tejet." Hogy lehet *végigmérni* – egy csecsemőt?

Épp csak megjegyzem, hogy Kosztolányi, akit szintén nagyon szeretett és mesterének tartott József Attila, a 20-as években írt egy olyan verset, ami a szó szoros értelmében is novellának tekinthető. *A bús férfi panaszai*ban található, és én bizony jó szívvel szoktam ajánlani mindenkinek, akit kedvelek; miért ne tenném most is? Így kezdődik: „Most elbeszélem azt a hónapot, / mikor torokgyíkban feküdt fiam": tulajdonképpen a gyermeki szenvedésről jutott most eszembe. Itt egészen nyilatkozatszerű az epikus szándék: „elbeszélem" – s tényleg elbeszéli. Csakhogy a hosszú-hosszú vers befejezése mégis líraivá válik. Mellesleg remek mívű ez a befejezés. Nos, Kosztolányi írta le ebben a versben, amelyben a szülő is, az orvos is képtelen segíteni a szenvedő, negyvenfokos lázban vergődő kisgyereken, hogy: „…Kissé fölült az ágyban, / emelve vézna, sápatag fejét, / aztán a vánkosára visszadőlt, / tűrő, öreg mosollyal…". Lehetséges, hogy József Attilában, aki töviről hegyire ismerte Kosztolányi költészetét, földerengett a szenvedő csecsemőnek (vagy gyermeknek) az öregemberhez, a roskadt öregemberhez és annak kiábrándult bölcsességéhez való hasonlítása.

3. Rónay György következne soron, és Pilinszky János, az időrendnek megfelelően. Rónay 1913-ban született, nyilvánvaló, hogy későbbi nemzedék tagja, úgy szokták mondani, hogy a *Nyugat* harmadik nemzedékéhez tartozik – mint Vas István és Radnóti és sokan mások. Ezek a nemzedéki beosztások nem sokat mondanak, viszont néha hasznukat lehet venni. Tehát mégis érdemes megjegyezni őket. Pilinszky pedig, 1921-es születésű lévén, a második világháború elején kezdte pályáját, és 1945-1946-ban talált rá összetéveszthetetlen hangjára.

Rónay Györggyel kezdve tehát, most egy kicsit azért eltávolodunk az elbeszéléstől: lehet, hogy azt fogják gondolni, ezeket a verseket ugyan minek emeltem be a példatáramba, mert kérdés, hogy egyáltalán van-e bennük bármiféle történet. Mindenesetre az, hogy Odüsszeusz (Rónaynál: Odysseus) a hőse annak a két versnek, amelyet most még röviden bemutatok – egyébként ennél még több Odüsszeusz-verset is írt Rónay, tehát akár egy ciklusra is futná belőle –, tehát a hősválasztás már önmagában is az epika, az eposz felé közelíti a lírikumot, mert hát végül is Odüsszeusznak van egy története. Azt fölösleges is megemlítenem – amikor az ember így vezet be egy mondatot, akkor mindig megemlíti, ugye –, hogy Odüsszeusznak milyen dicsőséges sors jutott osztályrészéül a 20. századi irodalomban, és eme kései karriernek is a legeslegmagasabb pontja James Joyce regénye, az *Ulysses*. Nos, másféle Ulysses, azaz Odysseus lesz a Rónayé. Az ő ilynemű költeményei egyébként inkább a kései lírájából származnak, főként az 1960-as évekből. 1965-ben írta az *Odysseus énekei*t. A vers maga is kisebb ciklus (ld. „énekei"). Most csak egy virtuóz rímre hívnám fel a figyelmet: „Valaha vártam még, hogy jön egy tündér, botjával vállon üt és elvarázsol. / De csak visz tovább a hajó, ez az imbolygó lepratábor." Ez egészen zseniális, jelentéstanilag is: az alantas jelentésű második szó tökéletesen rímel az „elvarázsol" magasztosságára. – A „ciklus" egyes darabjai lényegében a „szabadság" és a „rabság" ambivalens viszonylatait tematizálják.

A másik vers sokkal rövidebb, és ezt öt évvel később írta, 1970-ben: *A megfáradt Odysseus*. Erről az utóbbiról jegyezném meg, hogy, az előzővel szemben, szabadversben íródik, ami viszonylag ritkább jelenség Rónay György poézisében, mint mások, kortársai életművében. Szakadozottabb, töredezettebb, de nyilvánvaló, hogy itt is egyes szám első személyben Odüsszeusznak adja át a szót. Ez a vers a „megfáradt" utazóról, amelyet már a címe is mintha az elégia klasszicista műfajához kapcsolna, eléggé közelről emlékeztet egy a 19. század második felében keletkezett angol versre, amely eléggé híres darab, de mivel az angol költészet Magyarországon eleve nem olyan ismert, mint a francia, ezért inkább az angoloknak olyan híres. Tehát Alfred Tennysonnnak az *Odysseus* című versére gondolok – Szabó Lőrinc fordította –, amely nagyjából ugyanezt a lelkiállapotot, helyzetet jeleníti meg, nem Odüsszeuszt, a kalandozót, hanem aki már megtért, és aki unja otthoni kényelmét. Körülbelül úgy kezdődik Tennyson verse, hogy: mi értelme annak, hogy itt egy öreg nő mellett morzsoljam napjaim, élmények nélkül stb. (az idézet korántsem pontos!), és a hosszú monológ azzal végződik, hogy ismét útnak indul, a messzeség felé. Érdemes tudni, hogy van az Odüsszeusz-mítosznak egy olyan változata, mely szerint Odüsszeusz valóban ismét útra kelt eposzi, húszéves távollét követően, és akkor eljutott a boldogok szigetére. Rónay is hasonló állapotot exponál, de sokkal elégikusabb és a hangnemét tekintve sokkal rezignáltabb az ő hangneme, mint a Tennyson-versé, és van benne némi finom irónia: „Vagy nézem udvarom zugából / dárdavető

ifjak vetélkedését. // Hogy kétannyira dobtam valaha? Mindegy. Leég a láng…", de az biztos, hogy a vers a záró effektusban oldja meg önmaga lélektanát: „bármelyik pillanatban / szólhat a tengerről a hívás." Vagyis ilyeténképpen kinyitja a versbe foglalt mítoszt a jövő felé.

Térjünk csak vissza az *Odysseus énekei*hez, a korábbi vershez, amelynek már megcsodáltuk a rímelését. Most megpróbálom – nagyon leegyszerűsítve – előadni a vers gondolati lényegét. Kétféle szabadság-, illetve rabságfogalmat vet össze, az egyik értelmében a tengeren hajózó vándor látszik a legszabadabbnak, de itt éppen ennek a végtelen tengeren való hányódásnak a sajátos rabságát exponálja: a „láthatatlan bilincseket". A végpont pedig nem ez a komor, életérzés, hanem az, hogy a szabadság vagy a rabság dilemmája csak belülről dönthető el. Tehát végső soron a lélekbe, a szubjektumba helyezi át a mítoszt és a mítosz etikai viszonylatait.

> Ó, a végtelen szabadság, a tenger, mikor már csak a magad rabja vagy!
> Rácsokat látsz magad köré, hogy elbird szabadságodat.

Akár a francia egzisztencialisták is eszünkbe juthatnak, hogy az ember sokallja a szabadságot, és a *választástól* visszariadva inkább megbékél a rabsággal. Mindamellett, hogy úgy mondjam, harmonikusabb és megint a jövő felé nyitott hangzattal kezdi lezárni a verset: „…s olyan messze van Ithakád, amilyen messze akarod" – ez tulajdonképpen romantikus gesztus, a térbeli tájékozódás, és vele az emberi sors is a lelki megítélés függvénye lesz; nem a tárgyi világ, nem a külvilág a lényeg, hanem a szubjektív bensőség. S az utolsó sor „Készülhetsz, Leleményes, levetni rongyaidat." – A „Leleményes" így, nagybetűvel kezdve, nyilvánvaló utalás az állandó jelzőre, amelyet Devecseri Gábor így fordított le: a *leleményes* Odüsszeusz.

Megmondom őszintén, hogy erről a két versről nincs sokkal több mondanivalóm, és ezt, eléggé rosszindulatúan, átvezetném ennek a két versnek az értékelésébe. Nos, a 20. században már nem tartják jónak azt, ha a vers önmaga tartalmáról beszél, hogyha tulajdonképpen megmagyarázza önmagát. Aki figyelmesen hallgatta, vagy pláne aki elolvassa ezeket a darabokat, az látni fogja, hogy végső soron minden meg van itt magyarázva, éppen csak egy finom eloldással, egy finom szimbolikával, amely azonban talán nem is lép túl az allegorizmuson. Most nem a dekonstrukciós allegóriára gondolok, ahol az allegória megdicsőül, és fontosabb lesz, mint a szimbólum, hanem a hagyományos allegóriára, amelyről az iskolában tanultunk. Tehát arról beszélek, hogy túl könnyen behelyettesíthetővé válnak a dolgok, túl könnyen behelyettesíthetővé válik az idős költő is a rezignált, megfáradt Odüsszeusz alakjába. Ez a két vers egyébként nem a romantikához nyúlik vissza, azon egyetlen ismérven kívül, amit említettem, azaz a szubjektum, szubjektív megítélés kiemelésén kívül, hanem a klasszicizmushoz. Mindkettő, csakúgy, mint Rónay György költői életművének legnagyobb része, klasszicizál. Nyílt és nyíltan bevallott klasszicizálás – amely

nem bűn és nem hiba, nem azért mondom, hogy bevallottan klasszicizál –, de talántalán nem jut el arra az intenzív fokra, amelyre Radnóti költészetében például eljut a klasszicizálás, igaz, hogy Radnóti költészetében is leginkább csak a tényleges fenyegetettség és a tényleges halálveszedelem közelében, tehát az 1944-ben írott verseiben. Nem kötelező ám egyetérteni velem, már csak azért sem, mert magam is nagyon szeretem Rónay Györgyöt, aki nemcsak költő, hanem talán még fontosabbat alkotott az esszéírásban s a műfordításban. Mint műfordító egyike a legmegbízhatóbbaknak és legkiválóbbaknak, mint tanulmányíró példa lehetne sok mai tollforgató ifjú számára is.

Még megjegyezném a teljesség kedvéért, hogy Rónaynak még az is ártott, és az ő utóéletének is, akik, amikor és amiért elismerték. Nevezetesen az a bizonyos katolikus költő státus, amelyet ő a *Vigilia* szerkesztőjeként is, és valóban katolikus emberként is kivívott vagy megszerzett. Csak hát tudjuk, hogy ezek a kategóriák nem szoktak használni a költészet befogadásának. Amikor megkérdezték Pilinszkytől, hogy katolikus költőnek tartja-e magát, így válaszolt: nem, hanem költő vagyok *és* katolikus. Tehát különválasztotta a két dolgot; és ha kisebb mértékben is, de Rónayra ugyancsak ráillik ez a meghatározás.

4. Tehát elértem Pilinszkyhez. Ha őt idézem, különösen bántani fog a kényszerű vázlatosság, mert az ő műveit vagy roppant felkészültséggel és ennek megfelelő részletességgel kellene tárgyalni, vagy inkább egyszerűen *megtapasztalni* őket, és hallgatni róluk.

Két korai versről beszélnék, noha Pilinszkynek a záró korszakában akadnak elbeszélést, történetet sejtető művek, de azok már nemcsak egészen más történelmi időbe, hanem erősen eltérő típusba is tartoznak: akkor ő már nem is döntötte el szigorúan, hogy verset, drámát, novellát vagy meditációt ír-e. Gyorsan megjegyzem, hogy abban az időszakban, amelyben mi élünk, ez megint csak kevéssé probléma, mert a posztmodernitás fütyül az ilyesfajta beosztásokra, hogy mi epika, meddig tart a dráma, és hol kezdődik a líra, hanem csak írást ismer, írásfolyamatot, amelyet aki olvassa, úgy értelmezi, ahogy akarja. Ám ennek az irodalomtípusnak már nincs sok köze Pilinszkyhez.

Két nagy verséről lenne szó röviden: az egyik a *Harbach 1944,* a másik a *Francia fogoly.* A *Harmadnapon* című, 1959-es kötetben mindkettő az *Egy KZ-láger falára* című ciklusba került. Ebből arra következtethetnek, amit én is hittem, amikor gimnazistaként először hallottam és olvastam Pilinszkyről, hogy ha 1959-ben jelentek meg könyv alakban, akkor nyilván az ötvenes éveknek, esetleg az ötvenes évek végének alkotásai. Ezzel szemben az igazság az, hogy mind a két vers készen volt, folyóiratban meg is jelent 1947-re, csak később Pilinszkynek a fogadtatását erősen elnyomta a diktatorikus rendszer, egyszerűbben szólva nem jelenhetett meg se kötete, se verse, a nagyon rövidre szabott *Trapéz és korlát* című első kötet után egy teljes évtizedig. Ezek azok a bizonyos – nem szívesen mondom ezt a szót – láger-

versek, amelyeket annak idején antifasiszta verseknek is neveztek, és amelyek mindenképpen a második világháborús történésekbe eresztik a gyökereiket, mint ahogyan a címek is mutatják. Tudjuk, hogy Pilinszky számára az, amit a háborúban látott, illetve amivel az auschwitzi múzeumban évtizedek múltán szembesült, döntő tapasztalatnak bizonyult; úgy is fogalmazhatnánk, hogy tulajdonképpen eggyé vált ezzel a tapasztalattal. Tehát nem egy élmény volt a többi között, hanem világképét alakító *lényeg*. – Idő- és sorrend szerint az első vers a *Harbach 1944*.

A vers intonációja, indítása: „Újra és újra őket látom" – nyilvánvalóan emlékező vagy múltidéző szöveget sejtet, vetít előre, de azért máris fölfigyelhetünk az „újra és újra" nyomósító, szinte kényszeres, szinte önbüntető ismétlésre. Arra a jelen idejű igére is, hogy „látom". Nem azt mondja, hogy emlékszem, visszaidézem, megjelennek előttem, hanem *látom*; és utána az egész szöveg jelenbe van téve, semmi múlt idő. „…[A] hold süt és egy rúd mered, / s a rúd elé emberek fogva / húznak egy roppant szekeret." Az egész vers enne a szekérhúzásnak a leírása, de folyamatként ez aligha értelmezhető. A szekérrel való vonulás tulajdonképpen állóképbe dermed, mert mindig ugyanaz történik, csak a beszélő különböző nézőpontból közelíti meg, láttatja a tragikumot.

[…] de mindennek csak súlyát érzik
a tájakból a terheket.

Csak szomszédjuk esendő testét,
mely szinte beléjük tapad,
amint eleven rétegekben
egymás nyomában inganak.

Megdöbbentő az individualizálás teljes hiánya, tehát nem egyes emberek vonulnak, sőt a megidézett tömeg szinte természeti, geológiai képződménnyé válik: „eleven rétegekben / egymás nyomában inganak". Utána a következő kegyetlen mondat:

A falvak kitérnek előlük,
és félre állnak a kapuk
elébük jött a messzeség és
megtántorodva visszafut.

Tehát ezt az abszolút s voltaképp kollektív elhagyatottságot alakítja látomássá, de messze nem romantikus látomássá, tehát semmiféle vizionárius hajlam nincs benne. Mégis látomás a vers, és ilyen módon nem tekinthető még a legkisebb mértékben sem elbeszélő, epikus, vagy narratív tendenciájú szövegnek. A nagy erejű lezárás is teljességgel metaforizált:

Mert fogadásukra már készen,
akár egy megnyiló karám,
kapuit vadul széttaszítva
sarkig kitárult a halál.

A másik vers a talán még többet idézett *Francia fogoly* című, amelyet legjobban maga a költő tudott elmondani; tudniillik ő valóban zseniálisan mondta el a saját verseit, ami nem éppen gyakori jelenség a költők fajtájában. Legszívesebben épp a *Francia fogoly*t, no meg az *Apokrif*ot mondotta el, nyilvánvalóan azért, mert ennek a két versnek van a legerőteljesebb és legfeszültebb íve.

A *Francia fogoly*ban az elbeszélő elemek az első és az utolsó előtti strófában összpontosulnak. A kezdő mondat: „Csak azt feledném…" lappangó alapmondattá válik. Óhajtásként is ez a legfőbb bizonyosság a versben, mert minden vallomásos kijelentésnél szigorúbban nyilvánítja ki, hogy: nem feledhetem. Az *én*-nek ennyi a szerepe. A vers első sora: „Csak azt feledném, azt a franciát…" önidézetként megismétlődik az utolsó előtti strófában, amelyben hirtelen előlép a beszélő, sőt leírást ad egy kertről meg egy cselekvéssorról. Ritkaság ez Pilinszky lírájában, kiváltképpen a *Harmadnapon*-korszakban, hogy saját verséből idézzen egy sort, és idézőjelbe is tegye:

A jegyzetembe nézek és idézem:
„Csak azt feledném, azt a franciát…"

– ez nyilvánvalóan egy kicsit nyugvópont, egy kicsit visszahúzza a verset, valamilyen nullpontra viszi le.

Ehhez a „mélyponthoz" érve idézni szeretném egy lényegi kifejezését – gyakran előfordul prózai írásaiban –, még akkor is, ha egyébként nem szeretem, ha léptennyomon az ő saját véleményeit, az ő saját meghatározásait idézik a fejére, illetve a verseire, s nem szeretem azt sem, hogyha folyton Simone Weilre hivatkoznak vele kapcsolatban, mintha mindent megoldana az, hogy Simone Weil és Pilinszky, Pilinszky és Simone Weil; vagy Dosztojevszkij és Pilinszky – és így tovább. Most azonban mégis, mivel nagyszerűen értelmezte a költészetet, mégis idézném egy kifejezését: ő a legmagasabb művészi és egyáltalán látásmódbeli értéknek az „irgalmas éleslátást" nevezte. Paradoxitás, ellentét feszül a két szó között, de a kettő együtt igaz. Éleslátás, amely kegyetlen, részletező, ha kell, naturalisztikus, semmit el nem hallgató. Irgalmatlan önmagával is; végső soron mégis irgalmas, irgalmas éleslátás. Hogy az irgalom *itt* mennyire van jelen, abban azonban nem vagyok egészen biztos. Ezt a kifejezést ő sokkal később használta, a hatvanas években. Első nagy korszakában viszont – meg kell vallanom – szerintem még nem hitt az irgalomban; pontosabban: hitt az irgalomban, és hitt egyáltalán a kereszténységben, és hitt a transzcendenciában, de ezt nem tette poétikai hatóerővé a verseiben.

A *Francia fogoly*ban mindenestül egy személyes magatartással találkozunk, s azt lehetne mondani, e személyes magatartás lényege az emlékezés. Tehát hogy ez a vers emlékezésfolyamat. De én ezt megpróbálnám kereken tagadni. Ebben a versben semmiféle emlékezés sincsen, és egyáltalán: aki elmélyedt Pilinszkyben, az bizton tudhatja, hogy ő nem ismer emlékezést, számára ugyanis csak jelenlét van, s költői nyelve minden külső, tárgyi elemet fokozhatatlanul jelenvalóvá tesz. A színházzal is azért volt elégedetlen élete vége felé, és azért kapaszkodott Sheryl Suttonba meg a Robert Wilson-féle avantgárd színházba, mert újra jelenlétté tudták tenni azt, ami a színpadon zajlik, miközben szerinte a hagyományos színház már kiürült, már *nincs jelen*. Őnála ez mindvégig így lesz: nincs semmiféle lélektani folyamat, amelynek révén visszaemlékezünk, nincs tudati vagy tudatos közvetítettség *én* és *nem-én, most* és *akkor* között.

Láttuk: az előbbi vers is úgy kezdődött, hogy „újra és újra őket látom"; itt még élesebb ez a paradox, megtartó emlékhiány: „csak azt feledném" – tehát már egy olyan helyzetből indul ki, melynek semmi köze az emlékezéshez, hanem csakis a kényszeres jelenléthez lehet köze. A versnek két szereplője van: az egyik az én, az a lírai én, aki megfigyel; a másik pedig a megfigyelt személy, a francia fogoly, aki éhezésében arra a bizonyos szörnyű falásra kényszerül, és akit azután meg is ölnek. Pontosabbak volnánk azonban, ha azt mondanánk: ez a vers nem kétszereplős, hanem egy nagyon szigorú egymásrautaltságra épül, amely a figyelem fogalmában és lelki képletében ragadható meg. Pilinszkynek ez is kulcsszava az éleslátás mellett (egyúttal szinonim vele): a figyelem. A végsőkig való figyelem. Ő nem hangoztatta annyiszor a *szeretet* pozitív szavát, mint ahányszor hitbuzgóbb művészek és nem művészek szokták tenni, ő beérte azzal, hogy intenzív figyelmet kívánt önmagától és bármely személytől. A személy tulajdonképpen el is tűnik, a figyelem marad helyette. Olyannyira, hogy a *Francia fogoly* én-jét szerintem maga a figyelem kreálja: nincs is semmiféle személyiségvonása, csak egy gesztusa, hogy „a jegyzetembe nézek" – és akkor valaki eltűnődhet rajta, hogy hát ezek szerint ő szokott jegyzetelni, de ez eléggé epizodikus jelentőségű tény, semmiképpen sem teremt én-t. Tehát az összes eddig taglalt verssel szemben itt nincs jelen *én*. Jelen van-e akkor a címben szereplő látványelem, hogy ilyen csúnyán és kegyetlenül fogalmazzak: a francia fogoly? Úgy gondolom, hogy nincs. Egy éhező ember van, *az* éhező ember van, az *akárki* éhező ember van. Akit ráadásul a vers metaforikája egyre inkább kivetkőztet önmagából, dezintegrál, szervekre és szervrendszerekre tagol szét, egészen addig a pontig, ahol már nemcsak a személyiség, hanem maga a személy is megszűnik:

> Az egymás ellen keserülő szervek
> reménytelen és dühödt szégyenét,
> amint a végső összetartozást is
> önönmaguktól kell hogy elvegyék!

Ebben a versben a figyelem két pólusa kényszerül egymás mellé: a beszélő itt nem valamiféle szabad akaratból emlékezik. – S még valamit a szerkezet hallatlan dinamikájáról. Minden szakasz, sőt minden versmondat egyre intenzívebb, egyre szorongatóbb. Mikor már fokozhatatlannak érezzük a leíró részvét és részvétel feszültségét, a dikció fölfelé tartó mozgása megtorpan, mi több, az utolsó előtti strófában – mint láttuk – egyfajta nullponthoz érkezik. Ám még csak ezután következik a „megfigyelő" lírai alany önmeghatározását magába foglaló záró strófa, még mindig és egyre fokozódó feszültséggel, az utolsó két sor példázat erejű, mégis fojtogatóan konkrét, testi-anyagszerű szentenciájával:

S a fülemből, a szememből, a számból
a heves emlék forrón rámkiált:

„Éhes vagyok!" – És egyszeriben érzem
a halhatatlan éhséget, amit
a nyomorult már réges-rég nem érez,
se földi táplálék nem csillapít.
Belőlem él! És egyre éhesebben!
És egyre kevesebb vagyok neki!
Ki el lett volna bármi eleségen:
most már a szívemet követeli.

Eljutottunk… nos, csak valameddig. Egy roppant ellentétig, a költészet sajátképpeni „líraiságának" meg az örök kísértésnek, az elbeszélésnek, a történetmondásnak a bonyolult együttműködéséig, esetleg egymást kioltásáig. – Mondanunk sem kell, de érdemes: a történet folytatódik.

A versidézetek forrásai:

Kosztolányi Dezső *Összes versei I.,* Budapest, Szépirodalmi, 1984.
Szabó Lőrinc: *Vers és valóság. Összegyűjtött versek és versmagyarázatok,* Budapest, Magvető, 1990.
József Attila *Összes versei II., 1928–1937,* Budapest, Akadémiai, 1984.
Rónay György: *Mérleg. Válogatott versek 1931–1972,* Budapest, Magvető, 1974.
Pilinszky János: *Összes versei*, Budapest, Osiris, 2003.

• *Parnasszus*, XI. évf., 2005/4, 12–30.

AZ IGAZSÁGISMERET OLTALMÁBAN

Jókai Anna két új könyvéről[1]

[2005]

> Voltak idők és vannak népek, ahol vallás, tudományfilozófia és költészet egy volt, és ma is egy. Még nem is olyan régen azt tartották, hogy ez az egység a primitív differenciálatlanság jele. Ma tudjuk, hogy nem. Milyen szabadság: a költő átléphet a pap területére, s a gondolkozó a költőére; milyen biztonság: a gondolat ugyanazt jelenti a filozófiában, a tudományban és versben. A bölcsész költeményt ír, és a pap tudományt, mindegy.

Az idézet azoknak a nehezen elfelejthető Hamvas Béla-i tanulmánykezdéseknek egyike, amelyek a megfellebbezhetetlen igazságismeret erejével tüstént a gondolkodásfolyamat végeredményéhez kalauzolják az olvasót. A Jókai Anna számára oly fontos hamvasi életmű *Poetica metaphysica* című darabja már címével is segít megragadnunk, körülkerítenünk azt a tartományt, amelyben az írónő két legújabban megjelent könyve oly félreérthetetlenül otthonos. Talán csak két apró igazításra volna szükség a tökéletes illesztéshez: a „metafizikai" fogalom mellé, de még inkább elébe esetünkben a „spirituális" kívánkozik; valamint: időközben átértékelődött múlt és jelen, „régen" és „most" viszonya, kivált a szópárok második tagjának jelen-

[1] Bárdos László levele Olasz Sándornak a *Tiszatáj* főszerkesztőjének:
„Kedves Sanyi,
vasárnap van, délután negyed kettő. Sajnálom, hogy eddig is vártam mondanivalómmal, de hát rengeteget tépelődtem rajta. Most viszont már csakugyan nem odázhatom tovább.

Arra szeretnélek megkérni, hogy halasszuk el néhány hónappal a recenzió közzétételét. (Ha ez számodra lehetetlen, akkor mondjunk le róla.) Csak egészen röviden jelzem indokaimat. Mintegy egyheti késéssel tudtam meg – nem nézve ezalatt Hír Tv-t, s általában is csak ritkán olvasva *Magyar Nemzet*et –, hogy Anna részt vett és fel is szólalt pártjának legutóbbi, Kossuth téri nagygyűlésén. Ezt már nem bírtam, nem bírom lenyelni. Nem tudom, mit mondott (bizonyára kifogástalan erkölcsiségű gondolatokat), ám ez ilyen környezetben már nem számít. Fanatikusan átkozódó, eltorzult lelkű művészek, illetve újságírók, hétszer köpönyeget fordított, volt egypártfunkcionáriusok közé és fanatizált, öklét rázó, eget verő pfujolásokban magát kitomboló tömeg elé nem állhat ki egy Jókai Anna. Jobb is, hogy nem láttam az ő szereplését, amikor a tévé valószínűleg hol az ő arcát, hol árpádsávos zászlók lobogását mutatta.

Kérlek, ne vedd zokon lépésemet, akkor se, ha nem értesz egyet vele. Úgy tudom, mostantól („holnaptól") felhagy a nyilvános politikai tevékenységgel. Változni fog a kép.

Jó barátsággal

Laci
Budapesten, 2006. április 23-án, háromnegyed kettőkor."

A kérés ellenére az írás megjelent, melyért B. L. nem vett fel honóráriumot. [Bárdos Fetykó Judit]

tése. Jókai Anna nemhogy kitüntetné a „most" idejét, időszakát, sokkal inkább a „létfeledtség" érájának tudja – hogy egyúttal egy másik filozófust idézzünk.

Mielőtt azonban a két kötet hívogató gondolati ajándékai felé nyúlnánk, föl kell tenni a kérdést: összehasonlítható-é egyáltalán a *Jókai Anna Breviárium*[2], illetőleg a rövidprózákat tartalmazó *Majd* című gyűjtemény? A kérdésre, úgy vélem, kétféle válasz adható. Az egyik az irodalom szempontját tükrözi: e szerint a két kötet *lényegében* tér el egymástól, minthogy a *Majd*[3] megformált műveket (műegészeket) tartalmaz, hosszabbakat-rövidebbeket egyaránt; a másik gyűjteményben viszont csak kiindulópont, csak – magas igényű – ürügy az egyes opusz; a művek helyébe gondolatok lépnek, tömör és elszigetelt, kiragadható megfogalmazások, amelyek együttese, egymásutánja jóval esetlegesebb, ám azáltal, hogy a könyv összhangzó, belső rendszerében lenyűgözően „önismétlő" rendszert, szervezetet, szerkezetet hoz létre, a figyelmes olvasó tudatában igazi hitvalláskönyvvé, igazságmondó tankönyvvé, bölcseleti memoriterré alakul. Az eredeti művekből eszmehordozó aforizmák, szentenciák lépnek ki, már nem is egyik-másik regény, elbeszélés vagy elmélkedő írás, hanem egy következetes, páratlanul koherens, mégis kiegyensúlyozott, hanghordozásában kinyilvánító és megválaszoló *tanítás* képviseletében. Ez a könyv csakugyan breviárium, akár a szó egyházi kanonikus értelmében is: mindennapra kínál olvasni, no meg *mondani*valót; s az eszmék száz- meg ezerféle kifejezésmódja mindvégig – helyesebben: lezárhatatlanul – egylényegű. A breviárium egészében szelíd parancs, részleteiben csupa elrendező, elirányító, elnyugtató mondás – olyan kimondások, melyek külön-külön is visszavárnak.

Az olvasókönyv létrejöttéhez azonban szükség volt egy jó szemű, biztos kezű, az eszmei vonulatokat is átlátó, de a fáradságos aprómunkától sem húzódozó szerkesztőre, akit nem egyes témák, gondolatok vonzanak, hanem „csak" az egész életmű iránti szeretetteljes „elfogultság" vezérel. Tenke Sándor munkálkodása túl is mutat a kötet puszta összeállításán: bizonyos fokig társszerzőjévé válik az író-gondolkodónak, akinek a legkülönbözőbb műfajú írásműveiből – regényből, novellából, esszétanulmányból, meditációból, versből és „versimá"-ból s nem utolsó sorban interjúból, beszélgetésből – egybehordta és fölépítette a könyvet, az ő előszavának szép kifejezését idézve: ezt a „minőségi életre vezérlő kalauzt".

Mennyi szerves kapcsolódásra, mennyi logikus (az eszmélkedés transzcendens irányultságában logikus) összefüggésre derül fény a könyv lapozgatásakor! Kitűnik, hogy Jókai Anna életműve mintegy vízszintesen és függőlegesen is folyamatos; nincsenek rekeszei, címkéket nem tűr, lényegi megnyilatkozásai átlépnek a műfaji határokon. Ha a horizontális „fejlődést" nézzük, „mindössze" a szó kisugárzásának erősödéséről beszélhetünk, hiszen a *mű* már úgyszólván a kezdetektől lélekhordozó – ez a tulajdonság (és fogalom), ez a szüntelen aktivitás pedig a szóban forgó életműben egyjelentésű azzal, hogy *Krisztushordozó*. Ha pedig Jókai Anna művészetére és tanítására figyelünk

[2] *Jókai Anna Breviárium,* szerk. Tenke Sándor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2005.
[3] Jókai Anna: *Majd,* Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2005.

– azaz engedünk a szövegből ki-kihallható *megszólításnak* –, úgyszintén réstelen folytonosságot észlelhet látó szemünk, tapintó kezünk: az eszme leglényege (a „három" elveként – lásd a régebbi, tömör és sugallatos kötetcímet[4]) a szélső(séges) álláspontok, az egyazon szinten viaskodó indulatok, a féloldalas eszmék, rögeszmék meghaladása; mégpedig nem valamely középúton haladva, hanem sokkal inkább egy magasponthoz igazodva. Amit tehát követni kell, az a magasság, a „mennyek", maga a követés, az igazodás viszont földi cselekvés, földi felelősség. A földön, az anyagi létezésfeltételek között zajló életet ilyenformán mindig csak a transzcendens, a szellemi lét és irány igazolhatja; ám ez az ontológiai rangsor nem kárhoztatja másodlagos, avagy látszatlétre az *életet*: Jókai Anna éppen a földi egzisztencia, a testi-anyagi létezés, a mindennapi munkálkodás, a (még) evilági vigasz megbecsülésére (és örömére!) figyelmeztet.

A magasabb szempont igaza felismerhető az emberi egzisztencia minden kapcsolatában: egyén és társadalom, férfi és nő, ifjúkor és öregség, cselekvőség és szemlélődés viszonylataiban. Magam most két ilyen reláció dilemmáihoz veszem igénybe a könyv (az életmű) segítségét. Mindkettő átér, áthúzódik az úgynevezett napi politika harci, sőt háborús mezejére, amely aláássa már a szavak puszta értelmességét s használhatóságát is: Jókai Anna mindig arányos és mindig lényegi megfogalmazásai azonban képesek arra, hogy megtisztítsák a veszekedő hangot a rekedt düh zörejeitől, és megteremtsék a józan, *méltányos* érvelésnek, a jóhiszemű szóértésnek a légkörét.

(És itt, ezen a ponton, hadd váltsak nézőpontot és hangot. A magam gondolati élményeiről fogok írni mindenekelőtt: afféle olvasónapló készül tehát. Mivel már módomban volt alaposabban és – remélem – objektívebben is feldolgozni az életművet, ezúttal megengedem magamnak, hogy saját olvasói érintettségem nevében írjak.)

Az írónő egy 2002-es nyilatkozatában így fogalmaz haza-élményéről:

> […] én a hazámat, a kicsiny Magyarországon kívül … önmagamban keresem! S akkor az a tág, univerzális haza képe jut eszembe, amit úgy nevezünk, hogy szellemi létezés, szellemi világ. […] Az ember nemcsak biológiai lény, akit a közvetlen környezete határoz meg; bizonyos értelemben nem is csak társadalmi lény, amely a hazájában éli meg az aktuális gondokat, hanem mindent átfogóan: az univerzum gyermeke. […] Tehát a haza, az valóban valahol nagyon a magasban van! És ez nincs ellentétben azzal, hogy higgyek abban, hogy nem véletlenül ide születtem, ebbe a kicsiny és nehéz sorsú Magyarországba! (*Breviárium,* 53–54)

Az univerzalitás igényének *és* a vállalt helyhez kötöttségnek árnyalt hitvallása ez a néhány mondat. Az ontológiai – és persze metafizikai – elsőbbség, szó szerinti magasabbrendűség azonban félreérthetetlenül az egyetemességben otthonra találó tudatosság szintje. Mélyen keresztény gondolatvilág (és életérzés) annak a Pál apostolnak szellemében, aki szerint a Krisztusban egyesülő, Krisztust „magukra öltő" emberek közösségében „nincs többé zsidó, sem görög".

[4] Jókai Anna: *Három,* Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995.

A *Három*-kötetből való a következő részlet: „A »magyarkodás« pótcselekvés, valami fontosabb helyett, puszta handabanda … Magyarnak lenni« azonban reális állapotunk, nem tagadni, hanem szüntelen nemesíteni kéne. Nem *mások ellen*, hanem *mások érdekében* is."

A Jókai Anna gondolataiból mindig kicsendülő felelősségérzet megfelelő szérum a nemzethez való viszony indulati potenciálja ellen is. Mert közösségeknek, közönségeknek, de leginkább tömegeknek nemritkán ugyanolyan ingerekkel lehet kedvükben járni – jegyezgetem tovább ezt a naplót –, mint az egyes embernek. Ártani is. A folytonos szenvedés, az áldozatjelleg kidomborításától, a permanens sérelemérzés, a megrögzött sérelemtudat érvrendszerének kizárólagos magyarázó elvvé emelésétől ugyanis csak a bosszúvágy, a gyűlölet kap erőre. Ez az indulatcsomó pedig – vélem – végső soron a tudatosság szintje alá szorult kisebbségi érzés szülöttje, s úgy növekszik, úgy bonyolódik bele önmagába, akár a hasonló tévképzettel viaskodó egyénben. Nem is oly ritka jelenség viszont, hogy a valóban hasznos, a „nemesítő" hazafiság igencsak furcsa, tekervényes utakon közlekedik. Néha bizony a szidalmazás, a botránykeltés az ő hiteles kifejeződése, nem pedig az édesbús szerelmi vallomás vagy a mások ellen szegezett védőbeszéd. Adynak egynémely, hazáját korholó magyarságverse, mindenki tudja – vagy ma már megint nem mindenki? – nagyobb hasznára volt a magyar önismeretnek, de önbecsülésnek is, mint Szabolcska könnyes elandalodásai vagy Szabó (Dezső) színfalhasogató magyarságáriái. De eszünkbe juthat messzebbről akár Henrik Ibsen példája is, aki érett férfiként elhagyta Norvégiát, huszonhét évig (!) Rómában, majd német városokban élt és alkotott, és onnan szidta-csepülte – drámákban, levelekben csakúgy, mint a legkülönbözőbb fórumokon – a hazájában uralkodó társadalmi, politikai, vallási és erkölcsi állapotokat. Aligha kétséges azonban, hogy bár tartózkodott Norvégia dicsőítésétől, még sokáig ő lesz Norvégia legfőbb dicsősége.

A két – mindkét – könyvnek az irodalomról, az irodalmi kultúráról nyilatkozó, a mindenkor tiszta szempontú *magasság* jegyében válogató s onnan a magasból szellemi térképet rajzoló értékrendjének figyelembevétele azt a további tanulságot érleli meg bennem, hogy a szellem munkálkodásában (avagy talán mindenféle munkálkodásban?) nem a hitvallás, nem a programbeszéd, nem a kiáltozó kiáltvány, hanem a minőség dönt nemzetvállalásunkról. – Kosztolányi 1922-ben így ír Tolnai Vilmosnak, aki hiányolta belőle az „igazi" magyarságérzetet:

> Ami a magyarságomat és magyarságról való véleményemet illeti, egy beszélgetés során csakugyan azt mondtam önnek, hogy a nyelv a leghatalmasabb és leginkább alkotó nemzeti erő. Aki tökéletesen, művészien beszéli Arany nyelvét, közelebb van szívemhez, noha német vagy tót származású, mint a zsíros fajmagyar, ki hatszáz szóval él, és nincs semmi öntudata. Nyugodtan hirdethetem ezt én, ki fajmagyar vagyok […].

Pedig… pedig ő, Kosztolányi szerkesztette – saját szavaival élve – az „első magyar irredenta könyvet", 1920-ban, *Vérző Magyarország* címmel.

Újabb tájékozódási pont: Jókai Anna felelős szava mintha azok helyett is szólna, akiket hivatás és hierarchia jelölt ki az Ige hirdetésére. Mert kimondja, hogy a „krisztusi gondolatot a pogány Róma … nem tudta megtörni. De hajszál híján megtörte a diadalmas egyház, mikor az *inkvizíciót* a híveire szabadította. Isten nevében művelte az istentelent." Istenbe vetett hitnek és gyakorlati, magatartásbeli hitelességnek legfontosabb és legtitokzatosabb találkozási pontja a szeretet, amely Jókai Anna rendkívüli morális igényességének, egész etikájának alfája és ómegája. A szeretet, amelynek „lényege nem végtag-remegtető elgyöngülés, hanem éppen a középpontba gyűjtött határozottság. […] A szeretet nem ordít, nem liheg. […] A szeretet nem toboroz híveket, inkább szétszóródva szaporodik." Az idézet forrása, a *Karácsony. Erőszak, szeretet, fásultság* című írás (a *Breviárium*ban: 211–215) *számomra* immár hozzáolvasható és hozzá is olvasandó az első korintusi levél nagy szeretetvallomásához.

E kulcsfogalom újraértelmezésének különben a *régi* jelentés korunkban szinte váratlan fölfedése ad hitelt; ahol is a „régin" éppen nem muzeális jelleget, sokkal inkább őseredeti, romlatlan állapotot kell értenünk. A szeretet idézett jellemzése csakúgy, mint másutt a hité, a nemzethűségé, a segítésé, a szolidaritásé vagy a szabadságé, egyúttal lehetővé teszi az akármiféle világnézetű, de mindenesetre fogékony olvasó számára, hogy magában és magának eltávolítsa ezen szavakról a közhasználatban rájuk rakódott kopásokat, szennyeződéseket, kétes ujjlenyomatokat. Aki olvasta a *Ne féljetek* című regényt – és számos jelből ítélve igen nagy és egyre növekszik az ilyen olvasók száma –, aligha lepődik meg, ha azt mondom, hogy az egyéni léleknek talán az öregedéssel és egyáltalán a halálfélelemmel foglalkozó gondolatok és eszmefuttatások nyújtják a legkevésbé nélkülözhető segítséget. De Jókai Annánál a halálközeliség tényéhez és érzetéhez sem az olcsó tabudöntögetés vagy a különlegességet megillető borzongás-borzongatás kapcsolódik. Mindenkinek, minden életkorban feladata az, hogy bensőleg tájékozódjon léte értelméről. Ám nem felejthetjük el: Jókai Anna számára ez a tájékozódás nem csupán értelmi művelet, hanem cselekvés is. A felelősség vállalása és gyakorlása. Nehéz egyetlen rövid summázattal érzékeltetni ezt az egyszerre szelíd és szigorú etikát. Mégis, talán a következő mondatot választanám (*Breviárium,* 181): „… számomra a világ nem nyújt semmit, ha *én* a világnak nem nyújthatok."

*

A *Majd* című gyűjtemény a világ metafizikai rendeltetésével való megismerkedés és megismertetés könyve. Érdemes folyamatosan, előrefelé haladni benne. Ha így teszünk, az előidőtől nem is az idők végéig, hanem az idő (és időszámítás) utáni fordulópontig villannak föl előttünk a transzcendens *és* immanens emberi és természeti univerzum képsorai és eszmeláncolatai. Időtlenségből időtlenségbe vezet ez a új isteni és emberi színjáték – ami közbül van, megvan, történik, lezajlik (az

egyén meg a közösség történelme), a más, a feljebb való tudás, gondviselés, létezés kettős távlatától kap értelmet. Vagy ehhez viszonyítva bizonyul értelmetlennek. Az gyürkőzzön neki e karcsú kötetnek, aki nem hunyja be szemét, nem zárja be eszmélletét a *rendeltetés* hívó és kérő jelei előtt. Jókai Anna történetei itt, ebben a könyvben, minden eddiginél közelebb vezetnek az eredet, a bukás, illetve a bukás után feltáruló létperspektíva szabad szemmel nem látható elrendeltségéig. De vajon szabad-e a szem ezek nélkül a távlatok, belátások nélkül?

Igen, szabad: az akaratszabadság jogán, valamint a biológiai anyagiságba és a történelmi okozatiságba helyezkedő immanens, egyszintű, születés meg halál két végpontja közé szorult egzisztálás képviseletében. S a körülpillantó tekintetnek ez a szabadsága is fontos, nélkülözhetetlen Jókai Anna világképében és elbeszélésformáiban. Szükséges, de nem elégséges feltétel.

Nem elégséges feltétele annak a megismerésnek, amely az egyedi-időbeli sorsot kétfelé is végtelenné teszi, amely a minden kezdetek kezdetétől *létben levő* s minden lezárulást *eleve maga mögött hagyó* isteni-transzcendens tervre, szándékra, kozmikus érvényű és hatókörű elrendelésre eszméltet rá. Aki azonban akár csak hajlandó *tudni,* de még vagy már a tudás biztossága nélkül él, annak élete már hiteles, annak élete már nem pontokat ejt el az időben, hanem fejlődési szakaszokat, eónokat, érákat köt össze maradandóan.

Jókai Anna most közvetlenül a megismerést és annak lélektani, antropológiai környezetét, feltételrendszerét fogja vallatóra. Novellahősei már kiszakadtak az ősi, teremtés idejű egységből; fájó hiánnyal telnek el, ám máris egy új, töredékesebb létezésforma kényszereinek kell megfelelniük, mégpedig a visszafelé vágyódást előretekintő várakozásra cserélve. Honnan és – most – hová? Ez az alapkérdés a kiindulópontjuk.

> Tétova eszmélés. Tétova még a hiány is.
> *Odalenn* nem kellett határozat; előre-hátra, föl és le, vagy akár ki és be: a végtelennek locska hab, játszódás csupán. Az igének nincsen bővítménye. Alany és állítmány együtt lebegnek, személy és szám el nem különült. Kérdés sincs: nincs *mire* kérdezni, teljes az evidencia. *Idekünn* először az *ugyan miért* kamaszos sértettsége. S csak sokkal később a *merre* kétségbeesése. Mert a *honnan* és *hova* még kétségtől sem fertőzött. *Ahhoz, akitől*. Aki már előbb kivonult: s a vizek egyensúlyát tapasztalhatóan maga után vonta.
>
> A só rászáradt a fiú bőrére. Nyelvével fölolvasztotta. Az íz, a só íze ismerős. Már nem félt annyira. Valami azért megmaradt.
>
> De *merre*? *(Helyzetjelentés, előzménnyel)*

Pontos leírás lényegült át itt mítoszi látomássá. Lélektani reáliák („kamaszos sértettség", „kétségbeesés") szövődtek össze általános létmotívumokkal, a „*honnan és hova*" kérdése viszont átfordult a „*merre*" konkrétságába.

A jelenvaló világnak – amint a könyv minden lapján kitetszik – ez a *merre* az alapkérdése. Milyen utak választhatók, milyen utakat képes az ember választani?

Történetekre, novellákra utaltam az imént. Egyik sem hiteles megnevezés. Jókai Anna ismét új műformát alakított ki magának, amint eddigi pályája során annyiszor. A *Ne féljetek*ben már teljesítette a regény spiritualizálásának valamennyi feltételét: ez a könyv méltóképpen vezette át az életművet az új évezredbe. Most rövidprózájára bíz roppant feladatokat. Az új képződménynek van köze a mítoszhoz, a meséhez, a fabulához, a tudományos-fantasztikus történetképzéshez, ám mindegyik kategória szegényes a *Majd*-ban megvalósult műfajok megjelölésére.

A *Majd* „szövegei" a teljes Biblia kezdő- és zárórészét alkotják újjá a Krisztus utáni harmadik évezred küszöbén: a Genézist meg az Apokalipszist. A Teremtés könyvét s a Jelenések könyvét. Minden részlet, minden másodlagosnak tűnő építőelem csak ez előtt a horizont előtt értelmezhető.

A *példázat* fogalma talán hívebben képes jelölni e művek igazi műfajiságát. De ez se pontos. A példázat egyértelmű megoldással jutalmazza az olvasót; Jókai Anna vibrálóan eleven és tevékenyen gondolati elbeszélésvilága csak impulzusokat ad.

Csak? Ez a „csak" a legtöbb, mert az irányt mutatja meg, és a késztetést adja hozzá. Az olvasó nem történetet követ nyomon, hanem belép a világ és a szakrális jelentésében felfogott történelem drámájába. Aki nem érez újra meg újra *döntéskényszert* a *Majd* olvastán, az még nem nőtt fel ezeknek a műveknek szellemi igényszintjéhez.

Az egyes darabok személyfölötti érvényességűvé fokozott, többnyire jóhiszemű, de tájékozatlanságuknak kiszolgáltatott hőseit az *egy* irány, az *egyféle* út, az *egysíkú* fejlődés tévképzete babonázza meg. A *Türelem*ben „A. *elvegyült*, Z. *fölülemelkedett*." A *Közlések* címet viselő remekműben „Humán úr" egymaga téved (el) kétfelé: „Néha *fölülkerekedett*, néha *alányomták*. Valamiféle kiszámíthatatlan vurstli-mechanizmus kénye-kedve szerint. S néha *fölül* érezte magát *mélyen*; s *lent* a *magasban*." Igen, ez az utóbbi felismerés, a pólusok egymásba való átváltásának megtapasztalása – talán ez a legmélyebb és legmagasabb, legátfogóbb és legegyetemesebb üzenete, „közlése" a kötetnek. A már idézett *Türelem* a Jókai Anna létrehozta univerzum egy további lényeges szintézisét formálja jelenetté: színlelés és megvalósulás, látszat és valóság egymásrautaltságát. Az A. és Z. vágyait beteljesíteni hivatott „Mesterről" kiderül, hogy „nyomdafestékkel sokszorosított" csaló. De nem: mégsem az. A még tökéletlen Mester-imitátor, aki csak a már elhangzott igazságot képes hajtogatni, a történet végén (újra) igaz, méltó „tanítvány" lehet. Azok közül való, akik már legalább *sejtik,* kire-mire várakoznak.

A létmegismerés szereppárosai közül „Hunni Hanna, Hunni Henri és a rimanócok meg a lucillák" meséje a legmozgalmasabb, fantasztikus realizmusában a legkidolgozottabb, jelenünkre vágó korkritikájában a legszatirikusabb. Ez a novellamese egyúttal groteszk nyelvi humorának kifogyhatatlan bőségével is elkápráztat. Henrinek az

anyagba, a szerzésbe, a tiszavirág-életű birtoklásba süllyedt rimanócoktól, Hannának a légiesen könnyed, minden súlyt és minden egyediséget letagadó-lehazudó lucilláktól sikerül visszamenekülnie… a földre. Most, a mese végén kezdődhet az igazi keresés. Amelyről alighanem a titokzatos, a történetmondásban mintegy háttérbe szoruló „kékbatyusok" – beavatottak – tudnának a legtöbbet mondani.

Annyi bizonyos, hogy a *Majd* történetei nem zárulnak le teljesen. Mindegyik befejezés valójában megkettőzi a művet, mögéje vetíti lehetséges jövőbeli távlatát.

A mesének mint irodalmi csíraformának a jelenléte még egyértelműbb a *Remake* című történetben, amely a La Fontaine-i *A molnár, a fia meg a szamár*ra játszik rá. (Olvashatunk még egy pompás, az „eredeti" konklúzióját ellentétébe fordító Andersen-parafrázist, *A király legrégibb ruháját*.) Mondatról mondatra lehetne, kellene megvilágítani ezt a csodálatosan kidolgozott eszmei példamesét. A vaskosan mindennapi mozzanatok mögül a teremtményi létállapot alapvonásai villannak elő. Ezúttal csak a nézetem szerint leglényegesebb változtatásra utalhatok: a kéretlen tanácsadókat Jókai Anna előbb feltűnően megkülönbözteti egymástól, majd az elbeszélés végén egy mélyértelmű csattanóval egyugyanazon figurába gyúrja össze őket. Csak a látszat, az álarc, a maskara cserélődött: „… *ugyanaz* a mókamester járt itt … *pusztán a hecc kedvéért ellenkedve*." A mese, mint hajdan a romantika nagy drámai költeményeiben, átlényegült: a világ emblematikus-szimbolikus állapotrajzává lett.

A kötet második felében elszakadunk a jelenkortól, s az elbeszélő hívására a távolabbi jövő „leleteit" vehetjük szemügyre. Ebben a blokkban kétféle írásmodellel találkozhatunk. Az egyik típus a minimumra csökkenti a történetelemeket: egy közös cím alatt több, egymástól elütő nyelvezetű „szövegdokumentum" sorakozik. Ilyen a *Szerkesztőség a szerkesztőhöz (Levélvariációk 2010 szeptember)*, *A háromszemű (szöveg egy Nagy Testvér-szabású korrektor jelentőségteljes lapszéli javításaival a 2900. évből)*, a *Bűntanya (Az Internet közérdekű közleménye – idő: a Kr. u. 3666. esztendő)*, a *Mielőtt megáll az ész (A 7456. számú Kommunikációs Elöljáró közleménye – idő: 7003*). Egy másik változat erősebben őrzi a történet-, illetőleg elbeszélésszerűséget. Ezek a darabok: *A műszeműek*, a *Ki kicsoda*, végül a kötet vég- és tetőpontján a kétfelé tagolt *Az utolsó gyermek*: ennek első fejezete (változata) a *Ha-* címet viseli, második egysége, a *Ha+* az új Földre, *új Ég* alá született, immár az Atyához (ismét) *hasonlító* utolsó gyermek isteni felmutatásának verses prófeciája.

Ha mínusz: a falanszterinél is embertelenebb végső társadalomban élő két véglény, férfi és nő sikeres nemzése-szülése, az utolsó gyermek, aki „öntudatlanul, nyomtalanul sorvadt el a Földön." „A Teremtmény tönkretette a Teremtést." Igen: a teremtmény képes rá. Jókai Anna metafizikája, istenképének egyik legfőbb jegye mutatkozik meg (újra) előttünk: a Teremtő, az örökkévaló Isten maga is függ a szabad akarattal felruházott s szabad akaratával visszaélő emberi lénytől. Az egyik legfontosabb „novella", a már idézett *Közlések* megjeleníti a „síró Urat", aki így beszél a Kerubok s a Szeráfok karához: „Előbb kellett volna semmire szánnom [az embert]. Most már

magával együtt ő pusztít el engem. Barátaim: a végtelen könyörületesség csapdájába estünk. A végső szó: *fordítsátok vissza az imát. Én* kérek, mert van még bizodalmam."

Megrendítő szózata … mit szózata! Elhaló, reszketeg vallomása ez az Istennek; mégpedig a szenvedő istennek. Szenved(het)-e Isten? Szenvedhet-e az Atyaisten? Jókai Anna itt borzongató erővel *jeleníti meg*, formálja hangokká és beszéddé a *Deus crucifixus* teológiáját, amely néhány 20. századi vallásbölcselő (Jürgen Moltmann, Kitamori Kazoh, Eberhard Jüngel) munkássága révén alighanem végképp hiteltelenítette a középkori keresztény bölcseletnek a tökéletességében sebezhetetlen, szenvtelen és szenvedéstelen Istent megmintázó felfogását, amely különben nem annyira a Szentíráson, mint inkább a hellenista görög istenképzeten alapult.

Hogyan is osztályozzam ezeket az utolsó jövővíziókat? Utópiákat olvastam? Világos, hogy nem. Talán inkább ellenutópiákat? Ebbe a műfajváltozatba viszont a Jókai Anna-i életműnek itt is, itt igazán felfénylő alapmondandója, üzenete, sugallata miatt nem sorolom őket. Az ellenutópia ugyanis az utópiának csupán visszája: leszámolás a túlzott, a megalapozatlan bizakodással, azon az áron, hogy még a reménynek egy szikrája sem marad a mű jelentésrendszerében. Nos, Jókai Anna „majd-elbeszéléseiben", jövőképük minden illúziótlan komorsága ellenére is, nemcsak szikrázik, de sugárzik is a remény. Mert – Istennek hála – a Jó erői is kiszámíthatatlanok és fölmérhetetlenek.

Mi mindenről írhatnék még. Például: szűkebben irodalmi szempontból a könyv írásai szembeötlő módon felhasználják, de mindjárt ironikus zárójelbe is teszik az ún. posztmodern szövegirodalom eljárásmódjait. A késői korok „dokumentumainak" szellemellenes nyelvi csőszködése, lapszéli cenzúrája például szövegjátékot idéz, no de tragikus történelmi árnyat vet, és így már komolyan veendő. S milyen mély irónia bujkál a *Remake* címadásában: mintegy szaván fogja a posztmodernitás egyik jellemző műfaját, módszerét, divatját: íme egy „remake", nesze, fogjad, de *ez itt* nem a másodlagosságban, nem a minden-mindegy véletlenszerűségében reked meg vagy épp izeg-mozog, hanem a *felújításból* egyetemes példázatot teremt.

*

A *Majd* ismét elején áll valaminek. Egy korszaknak nyitánya ez, mégpedig, úgy hiszem, és hadd higgyem, nemcsak az író pályáján.

A jelenszabású, vagyis a jelent naptárilag meghosszabbító, gépiesen ismétlő, ám közben egyre silányuló jövő idő kíméletlenül pontos leleplezése nyisson végre utat az olykor megfontoltan visszalépő, gyakrabban merészen előre lendülő, de mindenkor és mindenképp *fölfelé* tartó jövendőnek.

• *Tiszatáj*, 60. évf., 2006/5, 83–90.

EGY NÉV ELSZABADULÁSA

Nagy László: Arany úr, az őszikék meg én
[2007]

Az irodalmi kultuszkutatás már régóta hódít a magyar irodalomtörténet-írásban. Legfőképp az alkotói személyiségek köré utólag, rendszerint nem éppen közvetlenül haláluk után fonódó dicséret és dicsőség összetevőit szokás vizsgálgatni – ám ritka kivétellel csupán az értekezői vagy (az itt különösen jelen lévő) álértekezői szövegek kultikus, laudációs vonatkozásaira irányul a figyelem. Holott a magyar költészetben, kivált a Nagy László – Juhász Ferenc-i nemzedék (csoport) munkásságának legnagyobb közvetlen hatású időszakában (úgy 1962–1963-tól a 70-es évek végéig) a *lírai vers* különféle eulogikus alakzatai úgyszólván átvették a stafétabotot az irodalom- vagy köztörténeti szakmától, és nem épp sikertelenül újították, frissítették föl a „tudományban" már kiszáradt, megkopott, hiteltelenné vált – vagy váló – „haladó hagyományú", úgynevezett „fővonal"-elméletet. A sorrend annyiban módosult, hogy inkább visszafelé haladtak az időben: mindenekelőtt azt a József Attilát ünnepelték és siratták, aki – bizonyos verstípusaival, hangzataival – a legközvetlenebbül hatott rájuk. Majd Ady következett, talán utoljára Petőfi – noha ő már Simon István hajdani kétszemélyes életképében is megjelent *(Petőfi Aranyéknál),* s az is világos, hogy a dal s a zsánerkép jegyében indulva, első példaképül e csoport csakis Petőfit, helyesebben az Erdélyi Józsefen átszűrt Petőfit választhatta. Őutána előbb-utóbb feltűnt Vajda János, illetve Csokonai; mindketten jórészt Ady vállalt elődeinek képében s szerepében. A magyar költészet régibb múltjából Balassi emelkedett ki, nem annyira alkotóként, mint inkább afféle lírai regényhősként.

Talán meglepően hangzik, de Juhász Ferenc *A tékozló ország* idejétől fogva egyetemesebb ízléssel és szélesebb repertoárból szemelt ki úgynevezett „elődöket", „példaképeket", mint Nagy László. Azért csodálkozhatunk ez összehasonlítás eredményén, mert Juhász korábban és radikálisabban újította meg költői szemléletét, nyelvhasználatát, mint a *Menyegző* költője, s emez újításnak egy, a (magyar) hagyományoktól erősebben elkülönböző stílus és dikció lett az eredménye. Még akkor is igazolható jelen állításunk, ha szem előtt tartjuk, hogy Nagy László tekintélyes műfordítói életművet hagyott hátra – szemben az alig fordító Juhásszal; továbbá akkor is, ha a hajdani bolgár ösztöndíjas tág ölelésű, mindvégig kitartó népköltészeti tájékozódásával s ihletével is számolunk.

Arany János, Babits, Kosztolányi és – néhány pozitív jelzés ellenére – Vörösmarty sem lépett-léphetett be a „legnagyobbaknak" fenntartott panteonba. Legalábbis így volt ez sokáig. Nemigen lehetett ott keresnivalójuk az avantgárd magyar szerzőinek, így Kassáknak sem. Nagy László hivatkozásrendszerében József Attila (a viszonylag

még egy kissé feladatszerű, korai, „József Attila ötvenedik születésnapjára" írt *Az örök hiány köszörűjén* után) a költő puszta nevét egy felkiáltójellel címbe emelő, nagy erejű versben („Mért játszott a szíved, te szerencsétlen…") örök áldozatként és mementóként jelent meg, a jobbító indulat zaklatott és immár szaggatottabb beszédű, tragikumközeli szerepformájának okozójaként és vágyott megoldójaként egyszersmind. A hetvenes évek bonyolultabb közérzetében, ravaszabb csapdái között Nagy Lászlónak, úgy látszik, már inkább Adyra volt szüksége.

A *Seb a cédruson* ciklusába (1967–1973) sorolta első, máig eléggé gyakran idézett megnyilatkozását Adyról, *A föltámadás szomorúsága* című prózaverset. Ez a szöveg az ő életművében is alighanem a legleplezetlenebbül kultikus szöveg. Habár kétségkívül érdekes műfaji vegyületében bizonyosfajta esszé-, sőt értekezésjelleg is helyet kap, s a címadó Ady-költeményből származó idézeteket mondat el (újra) Ady Endrével, az egész mű mégis minden eddiginél erősebben és nyilvánvalóbban a méltatott művészre mint emberi jelenségre, mint mitikus hősre irányítja doxológiáját. Nem a művek számítanak itt, nem is a médium (a nyelv) mindenkori buktatói, zengése vagy elcsuklásai, hanem a transzcendáló díszletek köré, sőt fölé helyezett ADY ENDRE, minden vállalható esztétikum, etikum és igazság forrása és gyűjtőmedencéje.

Ezért az eszményért azonban meg kell küzdeni. Nagy László prózaverse polémiává lesz, egy vádló hajlamú védőbeszéd retorikáját ölti magára. Pamflethez illő dühös élességgel csakugyan „ellenséges" helyzetre reagál: az 1969-ben megjelent *„Ifjú szívekben élek"* című, a Petőfi Irodalmi Múzeum által jegyzett nyilatkozatgyűjteményben váratlanul felhangzó idegenkedésre Ady lírájával szemben. A beszédmű konklúziója a „darabolók"-kal, a „koncolók"-kal a kultusz totalitáselvű és ezúttal már félreérthetetlenül vallásos képzetkörű hűségnyilatkozatát szegezi szembe: „Költők, esztéták s egyebek, én a szentséges testet megtartom töretlenül." A híressé vált utolsó két mondat: „Látok én csillagra akasztva egy elárvult ostort. Nekem Ady Endre ostora *tetszik*" – immár a költői, a látomásos beszédhez való visszatérés indulatot s egyoldalúságot igazoló vértezetében, mitikus-rituális gesztussal jelzi a hitvalló és a kultuszhős közötti mindennemű távolság megszűntét. Kettejüket immár semmiféle folytonossági hiány sem különítheti el.

(Emlékezhetünk rá, az odaadásig hevített kultikus tisztelet Nagy László körül is megteremtette a maga irodalmi dokumentumait, különösen 1978 elején bekövetkezett, fájdalmasan korai és váratlan halála után. De már az ötvenedik születésnapra is számos üdvözlő írás érkezett. Tanulságos fölelevenítni ezek közül Kormos Istvánnak *Nagy László feje* című prózaversét, amely először a *Tiszatáj*ban jelent meg. A szöveg három kismonológból tevődik össze: „70 éves parasztasszony", „9 éves árvagyerek", végül egy „16 éves lány" hangja hódol a szép vonású férfifejnek [amely a fényképészek munkáját is dicsérve szinte ikonszerű jelentőségre tett szert]. Idézzük csak a második szereplő szavait: „Mivelhogy nincsen apám, kellene nekem László úr apának. Ilyet kérni lehet-e? Nem illő kérés; pedig László úr kéretlen is az

apám, meg a fiamé is lesz, az ő fiáé is – ezt tudni kell. Érzem erejét a fejemen, ha nem is az ökleiben van az ereje. […] én akkor fölülök a szekérre, hadd szaladjon. Látom onnét mindig fölemelt fejű apámat: László urat. Fogja az én szemem a pillantása." A 16 éves lány szavaiból: „Nézem a fejed, de a tenyered simálását érzem, nevethetsz rajtam ezért. […] Ütné le a derekam anyám, ha olvasná ezt, feleséged is ütné, s vele a titkos szeretők, ha vannak; tudom bizonyosan, hogy vannak. Kócolom hajam a tiédhez, nem is haj ez, de sörény. […]"[1] Könnyen felismerhetők e részletekben az ünnepelt kedves képzetei, szavai, megnevezései, de még a szórendi szabadosságok – inverziók – is Nagy László stílusmintáit követik. Annál figyelemreméltóbb ez a hasonlóság, mivel Kormos István költői nyelve amúgy nagyon is egyéni, és alig emlékeztet Nagy Lászlóéra.)

Az ereklyének minősülő tárgy (az ostor) átadásával Ady küldetése is mintegy átszáll az utódra, a beszélőre, aki a most vizsgált kontextusban csakugyan alig különböztethető meg a költő Nagy László személyes arcától.

*

Az utolsó, már posztumusz kötet, a *Jönnek a harangok értem* (1978) több szempontból új korszakot jelez az életműben. Erről az épp csak megindult változásról most csak a kiválasztott vers kínálta tanulságok vonatkozásában eshet szó. Annyi azonban elmondható, hogy már a puszta „hősválasztás", Arany Jánosé is újítást jelez. Az utolsó gyűjteményben ugyan már korábbi eszményképek is módosult jelenetezésben, megváltozott nyelvi viszonyulás és például az előzőknél gazdagabb s nyugtalanítóbb jelentésrendszer közvetítésével idéződnek meg – ám magába az arcképcsarnokba, lényegi karakterisztikumait tekintve, csak két új szereplő kerül be: Berzsenyi és Arany. A többi művész – Balassi, Ady *(Ady Endre andezitből)* vagy a kortársak közül a versben meggyászolt Simon István, Szilágyi Domokos, Latinovits Zoltán – még illeszkedik a Nagy László-i világképnek a hatvanas évekre kikristályosodó értékrendjéhez. Ha nagyon akarjuk, talán még a nem plebejus, nem forradalmár, nem (látványosan) újító Berzsenyinek is megjelölhetjük egy olyan tulajdonságát, amely okvetlenül Nagy László rokonszenvére érdemesíti: az erőt és a vitalizmusban (is) gyökerező, vérmes indulatot (vö.: „Nagy fényű férfi, mármori kő meg vér / tömény csodája […] Ím, a dühök dög-kertje a mennyed! […] A mába lépj le Dániel úr, dühöngj…")[2]

A megidézettek közül tehát mintha a *Buda halálá*nak költője volna az igazán feltűnő választás. Hiszen ezúttal a közvetítés láncolata is meg-megszakad. Arany Jánoshoz korántsem vonzódtak egyértelműen azok a költők, irodalmárok, akik

[1] *Kormos István Művei,* Budapest, Osiris-Századvég 1995, 131–132.

[2] Berzsenyi szólítása, in Nagy László: *Seb a cédruson. Összegyűjtött versek,* Budapest, Magvető, 1995, 586. A Nagy László-verseket eddig s a továbbiakban is ebből a kiadásból idéztük, illetve idézzük.

éppen a legnagyobb hatással voltak Nagy Lászlóra. A sor akár Vajda Jánossal is indítható, de a meghatározó név természetesen Adyé. Ez utóbbi sohasem kedvelte Arany költészetét, még kevésbé alkatát-természetét (már ahogy ő értette vagy félreértette). Márpedig azt pontosan tudhatni Nagy László naplójából, hogy 1976–77-ben, Ady születésének centenáriumához közeledve, többek között egy televíziós játék forgatókönyvén dolgozott, s ezenközben újraolvasta csaknem az egész életművet, elmélyedve ezúttal Ady cikkeiben, tanulmányaiban is. Hogy szeretett költőhéroszában milyen rendületlenül hitt és megbízott, arról az „Ady-pör" áttekintésekor papírra vetett kurta megjegyzései is tanúskodnak; például: „Legépeltem Kosztolányi vitaindítóját, piszkos dolog. Babitsé gyenge. Füst Miláné ronda. Hiába, Adyval nem bírtak. A gyermek József Attila elbánik valamennyivel."[3] Nos, Ady nemcsak 1906 elején nyilvánult meg imigyen Aranyról: „És ha ezerszer kiátkoznak, de mégsem tartom másnak Aranyt, mint a kádenciázó magyar falusi nótárius fejlett típusának" (*Ignotus könyve)*, hanem még a *Buda halála* újraolvasását kísérő „megtérés" után is meglehetősen fanyar véleményekkel színezte kitűnő nyelvi beleérzésekben, rájátszásokban bővelkedő „strófáit" „Buda haláláról": „Szemérmes, magyar úr-paraszt volt, kálvinista teológus, fegyelmezett és önvesztére visszatartott, önmaga előtt rejtegetett lírikus. Igen, lírikus, mert minden más csak a lírának elfajtázása [értsd: 'degenerálódása'; Ady által felújított szóalak – B. L.], s Arany János boldogabb ember lett volna, ha nem Eteléék és Budáék által, *de önmaga által s önmaga belső eposzaival nyilatkozhatik*."[4] Érdemes jól megjegyeznünk az idézetben általunk kiemelt részt.

Nagyjából ilyen lesz a két világháború közötti népi mozgalom mérsékeltebb felfogású elmélkedőinek Arany-képe is. A *Kisebbségben*-t író Németh László, valamint az *Arany János írói bátorságá*-val elégedetlenkedő Móricz ugyancsak az erőteljes pályakezdés utáni elbizonytalanodásért hibáztatja Aranyt. Erőteljes pályakezdésen azonban nem a *Toldi*t értik, hanem *Az elveszett alkotmány*t: legtöbben ennek kíméletlen, keserű társadalomkritikáját kérik számon a körülményekbe – szerintük – később belesimuló életvezetésen és életművön. A korai gunyoros „hősköltemény" erényeit hiányolja a későbbi „eposzköltőből" Féja Géza is, akinek háromkötetes magyar irodalomtörténete a nemzetieskedő mítoszgyártástól sem mentes, népi irányzatú magyar irodalmi tudat fontos, de ma alig ismert dokumentuma. *Az utolsó magyar* című töredék „ősmagyar" ihletéért még lelkesedik, ám

[3] Görömbei András (s. a. r.): *Krónika-töredék. Nagy László naplója 1975. február 14-től 1978. január 29-ig,* Budapest, Helikon, 1994, 343. Az 1976. december 30-i bejegyzés. – Jegyezzük meg: az ekkor (1929) azért már nem „gyermek József Attila" nem annyira Ady mellett tört lándzsát, mint inkább tárgyszerű műelemzésekre buzdított. Azt pedig elegendő csak épp jelezni, hogy maga Ady sem szorítható bele semmilyen, mégoly pátoszos skatulyába sem.

[4] Strófák „Buda hálálá"-ról, in *Ady Endre Összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok,* X. köt., Budapest, Akadémiai, 1973, 114. Az előbbi idézet: uo., 376. (Az én kiemelésem. B. L.)

hozzáteszi: „Arany látta az őskort, megnyílt előtte a mitológia […] – de a költő nem ismerte »visszarévüléseinek« mérhetetlen értékét. Jó is, hogy költeményét félben hagyta, mert a gyönyörű mitológiai őskort, fennmaradt terve szerint, megint csak el akarta rontani »epikai hittel« [értsd: hitellel], történelmi villongásokkal és adalékokkal, magyar–tatár harcokkal és szokványos naiv szerelmi bonyodalmakkal."[5]

Nagy László sem talált rá egyhamar a balladák költőjére, noha az Arany János-i nyelv hatása itt-ott jól érzékelhető már viszonylag korai költészetében (amint különben Adynak *Az ős Kaján*-szerű darabjaiban is…). Végső termésének feltűnő motivikai és modalitásbeli gazdagodására vall az *Élet és Irodalom* 1976. február 26-i számában közreadott vers, az

Arany úr, az őszikék meg én

Arany úr, aki sárból nőtt fel nemzetes úrnak,
aki nemzetes, édes kozmopolita poéta,
aki a nyelv aranyát is kalapált érme gyanánt
gyömi époszi zsákba, de hála: ezt se viheti el.
Arany úr, arany Álmos vezér, aki korán
arany égen is észlel fátyolhomályt, borulást,
majd ibolyazománcos szemmel kémleli szelíden
jelenét, az őszikéset, nem pedig a kést,
mit az ifjú tolakvó köszörül törvény szerint.
Őszike: pici bogár, csak Mab királynőcske ő,
nem kifent pallos a szárnya, de fátyolka, lágy,
lecsatolt karórámon itt forog, ő hajtja már
bűbájjal a percmutatót is – hát jó Arany úr,
eljött a jelkép megint, most énrajtam a sor.
S lám, rövid az idő, egy lágy-arany éposz pedig
mint málé-lepény közelít hogy formába süssem,
ércesre, jó ropogósra – de jó Arany úr,
mert relativ a méret: világom egy violamag.
Ide sűrül a létem, körhintám itt sustorog,
a mennyei küllőket zöldarany fejű, szemű
üstökösök tolják csecsükkel, köldöki hassal.
Föltekintve látok topánt meg csizmát, pirosat,
körömcipőt, haláli lakkost, látom a taruk-faruk,
csipkéik alulnézetből, s beülnek váltva ölembe.

[5] Féja Géza: *A felvilágosodástól a sötétedésig. A magyar irodalom története 1772-től 1867-ig*, Budapest, Magyar Élet, 1942, 209.

Ezek az én őszikéim – szemérmes, jó Arany úr.
Bolondul csak én száguldok s beteg vagyok, árva,
szédülten hányok epét, világos vért meg hazát,
whiskyt és vodkát. S jelenthetem, így se unalmas,
ha a sárkány habos már, megülök csengős csikót –
hintót csak holtan – ez époszom is, jó Arany úr.
Aranyujját ha adná nekem, esküszöm elveszteném
a drága ereklyét, mert röptömben kifordulnak
zsebeim is mint zsigereim. S mégis, bár mutatna rám:
Íme, a dombérozó, aki elveszejt vért meg aranyt,
de a mennyet megnyeri – Óhajtom-e én a mennyet?
Halhatatlanság? A Semmiből por, majd porból a Semmi.
Pihennem illene csak. Bár tarkómon, hajam alól is
puli-szem ügyel, s szimatom, e szűz vad jelez:
Nem ijeszt a Hó. E violamagban kerengő
jégvirágos üveghintóban te bús Arany úr,
a szememre csúszott fekete kalap alatt
hahotázik a hús és vigyorog a csont.[6]

Szemben a korábbi „hommage"-versek egyneműségével, de még a Balassi-költemény közvetlen énbehelyettesítésével is, amely a *prosopopoeia* alakzatát – a nyelvezet bizonyos fokú régiesítése ellenére is – a mai s a régi költő problémátlan azonosítására használta fel, az Aranyt megszólító vers korántsem egyrétegű vagy egyszólamú lírai közlés. Mindenekelőtt: Nagy László éppen legfőbb erősségéről, a szenvedélyes-indulati beszédmód kipróbált hitelességéről mond le itt, hogy a vers ironikus és elégikus hangvételének egyesítésével, pontosabban, szinte átmenet nélküli váltakoztatásával keltsen szokatlanul ambivalens hatást az olvasóban. Itt nincs kivel-mivel azonosulni. A szöveg nem dinamikusan tör előre, hanem egy laza hármas tagolás mellett vagy közben is inkább valamiféle egyidejűségben játszódik, melyet a retorikai, szemantikai, de főképp a hangtani-hangzatbeli ismétlések teremtenek meg és tartanak fenn.

Az első kitapintható egység még harmadik személyt használ Arany bemutatásához, legelső (négy sorra terjedő) mondata úgyszólván a történeti ismertetők hangján szól. Igen ám, de a mondat furcsán ér véget – valódi állítmány híján hallgat el. A főszereplő történeti valóságára utaló tények, adatok s afféle címszavak a következő *cím-szó* – címbeli szó –, az „őszike" felbukkanásával eltűnnek a szövegből, és amikor a beszélő újra megnevezi költő-hősét, már meg is szólítja: „hát jó Arany úr, / eljött a jelkép megint, most énrajtam a sor". (Íme, a feladat átruházásának, átvé-

[6] Nagy László: *Seb a cédruson*, 588–589.

telének már ismert mozzanata.) Mintha itt egy újabb, harmadik rész kezdődne, a leghosszabb, de tovább immár alig tagolható: ennek egyik vezérszava ugyan az „éposz", ám főszereplője a lírai beszélő, az „én". Az egész költemény címének három tagja tehát mintha sorrendben, egymás után kerülne fókuszba. Nagy László lírájában alig találunk hasonlóan *logikus* tematizációt a vers szerkezeti elveként. Ez a sorrendiség persze feszültség forrása lesz, hiszen ellentmond neki az említett egyidejűségre való törekvés. – Az aposztrofék egyébként szintén ismétlődnek: Aranyt még négyszer szólítja meg a vers, de nem épp változatosan, nem épp váratlan modulációkkal. A vokatívusz mindig az „Arany úr" formulából áll, amelyet ráadásul – a teljes szöveget nézve – négy ízben is a „jó" szava előz meg; egyszer még a „szemérmes" tulajdonságnév egészíti ki, utoljára pedig a „bús" jelző járul hozzá. És még valami: a legutolsó kivételével mindegyik megszólítás sorvégen hangzik fel, mégpedig a saját beszédet megállító gondolatjelek után, mintegy *odavetve*. Magától értődik, hogy az aposztrofék matériája – a „jó Arany ur"-azás – a legkevésbé sem patetikus hódolatra vagy azonosulásvágyra utal, sokkal inkább diszkrét irónia, távolságtartás szólal meg benne.

Már az első, *ismertető* rész sem egy hős vagy egy példakép egytónusú jellemzése. A megnevezés – a zéró fokú „Arany úr" – után származás és hivatás fölfelé tartó átmenetére irányítja a *szavak* figyelmét: „aki sárból nőtt fel nemzetes úrnak, / aki nemzetes, édes kozmopolita poéta". Ebben a lírában eléggé újszerű módon itt az anyagi, érzéki természetű *kép*, majd *metafora* – a *sár* a paraszti sorból való fölemelkedés jelzése – kevésbé sugallatos és sokatmondó, mint az őt követő szóismereti játék, azaz fogalmi szójátékcsoport. A „nemzetes úrnak" szintagma még világosan a közhivatali állásra, tekintélyre utal (mondjuk a jegyzőségre), a második „nemzetes" – egyébként merő tautológiaként mutatkozva be: „nemzetes … / aki nemzetes …" – finoman sejtető distinkcióval már a *nemzeti* felé tolja a szó értelmét. Erről a mozgásról az „édes kozmopolita poéta" irodalomtörténeti veretű lényegi jelzője győz meg: a *Kozmopolita költészet*, Arany 1878-ban közzétett verse nevezetes vitát kavart, Reviczky Gyula szintén versben polemizált vele. No igen, pontosan tudjuk, hogy Arany a nemzeti ihletésű költészet nevében elmarasztalta a „kozmopolitát" – csakhogy itt avatkozik közbe Nagy László fortélyos és mégis oly tiszta eredményű *szójátéka*. A második sor ugyanis a lehető legtermészetesebb módon épp Aranyt kozmopolitázza le, s ez nemcsak költői merészség, hanem történeti és költészettani – utólagos – igazság egyben. Ez a vers *tudja*, hogy Arany nagyon is „kozmopolita" volt, ha nyelvismeretére, a világirodalomban való ritka tájékozottságára, no meg költészetének (igenis) egyetemes érvényére, jelentésére gondolunk. Nagy László költőileg kényszeríti ki itt egy pejoratív szó amelioratív átértékelését („édes").

(A *Napló* egyik részlete egyébként meggyőző módon cáfol minden olyasféle, jóvagy rosszhiszemű gyanúsítást-vélekedést, amely az 1978 elején eltávozott költőt

bizonyos ma ágáló irodalmi *nemzetvédők* elődjének nevezné ki: „Olvasom rajongva Fülep [Lajos] *Nemzeti öncélúság* írását, nagyszerű. Így csak Ady tudta képen vágni az akkori rendet. F. a Horthy-ét is megpofozza. Ma is aktuális több szempontból."[7] A vers, mondhatni, valóságanyagához tartozik az „őszike" is. Először jelzői metaforaként tűnik fel („jelenét, az őszikéset"), majd mondatot és, az iménti gondolatmenet szerint, új egységet nyit a szövegben. „Őszike: pici bogár…" A lírai beszélő én tovább lovagol a szavakon, Arany szavain, s már alig lep meg, hogy újfent egy kissé mást ért rajtuk, mint hőse. A híressé vált ciklus címét már maga Arany is magyarázta, ekként:

Olvasó, ha fennakadsz, hogy
Könyvem címe „Őszikék",
Tudd meg: e néven virágok
Vannak ősszel, és – csibék.

Ha virágok: a deres fű
Hantját szépen színezik;
Ha csibék: ez is megjárja,
Ki olyanra éhezik. […][8]

Nagy László csak azért is a szónak egy harmadik, tájnyelvi jelentését adja meg; azt, amelyről az *Új Magyar Tájszótár* ekképp ír: „[2.] a tücsökhöz hasonló, ősz felé megjelenő, mély, sírós hangot adó rovar (őszibogár)" (Budapest, IV. kötet, 2002, 265.). No de vajon miért csempészi be ezt az *idegenséget* az *Őszikék* költőjével folytatott egyoldalú párbeszédbe? Csak nem azért, mert költeményének igazi főtémájához vezeti el, már tudniillik ahhoz az Arany-szöveghez, amely verse egész további folyamának képi alapja lesz? „… pici bogár, csak Mab királynőcske ő" – márpedig ez a Mab foglalatoskodik hintóval, szekérrel, fogattal, küllőkkel, miegymással. A szóban forgó Arany-szöveg a maga pre-szürrealizmusával nagyon is meghódíthatta Nagy Lászlót – akit szemlátomást nem feszélyezett az a tény, hogy az ír-kelta tündérkirálynő, akinek neve walesi nyelven egyébként „gyermek"-et jelent, egy fordításban, sőt egy fordítástöredékben szerepelt.[9] Mercutio bravúráriáját Arany János a *Romeo és Júliá*ból mintegy kiszakítva, a drámától függetlenítve mint lírai darabot fordította le 1865 táján. A tündérként is, boszorkányként is pompásan teljesítő Mab valósággal rákényszeríthette a magyar költőre, hogy ha már annyira beleillik emennek képzet- és motívumkincsébe, akkor a költőutód ne röstellje a róla szóló szöveget egy életmű (Arany Jánosé) perifériájáról, a műfordítás övezetéből a centrumba

[7] 1976. június 20. *Krónika-töredék. Nagy László naplója,* 252.
[8] *Arany János Összes művei, I.,* Budapest, Akadémiai, 1951, 352
[9] *Shakespeare Összes drámái, IV,* Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1955, 648.

helyezni. Nagy László így is tett, s ilyenformán kiszabadította *beszélgetését* mindenfajta eszmei, ideológiai nyűgből, kötöttségből.

Ám a vers többre válik képessé, mint hogy egy kapóra jött, a költő világában már eleve otthonos figura gyanánt szolgáljon (vö. többek között egy korai versével: *Tündér-arcokkal dőzsölő*). Nem a jól ismert *tündérkedés*, de nem is az eszményektől, ifjúságtól búcsúzó elégikum vagy tragikum hordozója már. „Mab királynőcske" azért kell ennek a versnek, mert „pici" (a költő még rangját is ellátja egy kicsinyítő képzővel). Márpedig Nagy László Arany-verse a kicsiségről, sőt a kicsinyítésről, a csökkentésről szól. Nem egészen úgy, ahogyan korábbi lírájában is elő-előfordult a jelenség: hogy tehát a kicsiség, az összehúzódás, az elzártság-elzárulás fölmérhetetlen alkotó energiák centruma lesz („… temérdek sugár-erő, transzformált őrület, / kapcsolják rá uraim a várost: a lámpa mind kigyúl" – *Csontváry*; „… s döbbenetükben / futnának a fehérje-láncolatok / óriás hegygerinc-csordái vissza / elbújni a bátor, pici ős-sejtbe" – *Versben bujdosó*).[10] Nem – jelen versünkben a *kicsiség* fokozás nélküli felsorolásban, narratív ismétlések során egyfajta könnyedebb *rögtönzésszerűség* alkalma lesz: a versszerkezetnek a csak a késői Nagy Lászlónál mutatkozó esetlegességére ad módot.

A kicsinységnek új képe, azaz szóképe is létrejön a szövegben: „mert relativ a méret: világom egy violamag." A violamagról: „Ide sűrül a létem, körhintám itt sustorog" – írja; s feltűnhet, hogy az első mondat – „[i]de sűrül a létem" – még akár egy egzisztenciális helyzet drámai feszültségű látomása is lehetne, a második azonban már elveti a súlyt, hogy a könnyed fantáziának adja át a szót. Az *utazási* kellékek („sárkány", „csengős csikó", „hintó", „üveghintó") pedig itt, az elején még a *körben forgás* játékszerével mutatkoznak be.

Az esetlegesség képlékeny keretei közt azonban valaminő személyes számvetés drámája is lezajlik. A küllőhajtó üstökösök hamar nőalakokká lényegülnek át, igaz, eleinte csak metonimikusan írhatók le: topánként, csizmaként, körömcipőként, csipkeként. Ám: „látom a taruk-faruk,[11] / csipkéik alulnézetből, s beülnek váltva ölembe. / Ezek az én őszikéim – szemérmes, jó Arany úr." A nemiségnek efféle gyakorlatias láttatása, jelenetezése korábban nemigen tűnt fel Nagy László költészetében; nagyszabású szerelmi víziói mitikus találkozásokról beszéltek (lásd pl. a *Menyegző*t), az ittenihez hasonló *részletkérdésekről* hallgattak – csak nem szeméremből? A szituáció mindenesetre alkalmat ad a címzett, a megszólított gyengéd megfricskázására.

A személyes vallomástöredékek között viszont érzékenyebbeket is találunk. A kicsinyítés magát az alkotást is befogja: a – nyilván Aranytól előírt – „éposz" elein-

[10] Nagy László: *Seb a cédruson*, 377, 529.

[11] Vö.: *tarafarás*, „régi kifejezés, tulságosan cziczomázott, piperézett… E szónak egyik alkatrésze a nyaktájat jelentő *tar* (tarkó). Czuczor-Fogarasi: *A magyar nyelv szótára,* VI. köt., Budapest, 1874, 91. és 9.3. hasáb.

te „mint málé-lepény közelít", és sütésre vár; majd bonyolultabb visszautalással („ez époszom is, jó Arany úr") végső fokon a vers legnaturalisztikusabb életképére vonatkozik: „szédülten hányok epét, világos vért meg hazát, / whiskyt és vodkát". A meghökkentő heterogenitásban is („hazát") szemet szúr az életrajzi tárgyilagosság – a *Napló* olvasói emlékezhetnek a számtalan szikár bejegyzésre esti-éjszakai hányásokról. Az „éposz", illetőleg az itt már ironikusra váltó feladat-átvállalás („eljött a jelkép megint, most énrajtam a sor") egyre inkább feloldódik az összetorlódó *apróságokban,* s midőn elérkezik a számonkérés perce – s vele a *hatásszorongásé* –, a válasz ugyancsak meglepheti Nagy László korábbi költészetének kedvelőjét: „S mégis, bár mutatna rám: / […] de a mennyet megnyeri – Óhajtom-e én a mennyet? / Halhatatlanság? A Semmiből por, majd porból a Semmi." A látnoki, váteszi, képviseleti költőszerep mítoszképzéseit egy példátlanul egyszerű, kép-telen (azaz kép nélküli) fogalmi sor váltja fel, ontikus szigorral alakítva definícióvá az időnek, sőt a „halhatatlanságnak" a Semmitől való keretezettségét. Vegyük észre a „Semmi > por", illetve „por > Semmi" chiazmusának e költészetben megint csak szokatlan konkluzív és nyomatékosan értelmi, diszkurzív jellegét.

A Semmi után ugyan mi következhet? Olyan önarckép, amely a létszerű fenyegetettségben való helytállás ismerősebb képletével biztat („Nem ijeszt a Hó"), ám egy, a dekadenciával is *eljátszó* sajátságos haláltánc-képbe torkollik az utolsó két sorban, groteszk kettős képpel zárva a verset: „hahotázik a hús és vigyorog a csont."

*

No de hova lettek a hangtani ismétlések? Bizony mostanáig sikerült ezek számbavétele nélkül elemezgetni a verset, holott… Mentségünkre szolgálhat, hogy ennek a nyelvnek az *anyagszerűségére* vonatkozó fejtegetés önálló, igen részletes analízist kívánna. Minthogy azonban az effajta jelenségeket eddig nemigen taglalták Nagy László értelmezői, vagy pedig csupán színező-díszítő szerepre korlátozták őket, s minthogy ez a vers ilyen szempontból páratlannak is látszik az életműben, ezúttal talán megelégedhetünk egy rövid, figyelemkeltő szándékú vázlattal is.

Versünk szóalakok és hangkombinációk zavarba ejtő sűrűségével teremti meg és fokozza többértelműségét, valamint érzelmi ambivalenciáját. Lássuk. A „nemzetes" szóval folytatott játékról már beszéltünk. Mielőtt viszont a szöveg – két sor erejéig – a versbeli hősnek és korának, környezetének viszályait villantaná fel (vö.: „az ifjú tolakvó"), a „szelídségből", „őszikékből" a gyilkos fenyegetésbe való átmenet brutalitása nagyot botlik az „ősz*iké*set, nem pedig a *kés*t" belső összecsengésén, a *kés* hangsor ismétlődésén, amely akarva, nem akarva mégiscsak eltéríti a drámai fordulatra szegeződő figyelmet. – A kicsinység nagy szava, a „violamag" is féligmeddig levezethető a „világom" kontraszt erejű szavából; az anagrammatikus egyesítés: „világom – violamag" talán a két fogalom harmóniáját, ám meglehet, inkább összekapcsolásuk nyelvi eredetű önkényességét sugallja.

Az igazán nagyszerű és igazán alattomos költői lelemény azonban a vershős személynevének *szétírása, szétszórása,* ha tetszik, disszeminációja a vers hangzásterében. A vers Aranyról szinte csak fogak között szűrve beszél, amúgy kénytelen-kelletlen – ám ennek fejében szinte szakadatlanul visszhangzik az „arany" köznév hangsorától. Ez utóbbi minőségben hétszer használja a vers, ha pedig ezt a menynyiséget hozzáadjuk az Arany (János) tulajdonnév ugyancsak hétszeri előfordulásához, feltűnően magas számot kapunk: tizennégyszer olvassuk, halljuk ugyanazt a szót. Nagy László teleírja a(A)rannyal versét, s ekképp aztán tűnik fel, hogy bőségesen jóváteszi a „jó Arany úr" megszólítás esetleg gunyoros formula-jellegét. Ám a vers ugyanakkor nem dicsőíti meg a történelem Arany Jánosát. Egy ízben például még Adyval is összevegyíti (!): „… aki elveszejt *vért meg aranyt*". Megelégedne ennyivel az „époszköltő" szelleme? Vagy netán azzal, hogy neve fűnek-fának, tücsöknek-bogárnak jelzőjeként *hasznosul?* Mert itt a puszta hangsor leginkább csak önmagát jelentheti. A sok „arany" nem kapcsolódik vissza személynévi hasonmásához, alteregójához; de szimbolikusan vagy allegorikusan meghatározott természeti tájat sem idéz fel. Nagy László, ez az olyannyira *figuratív poéta* itt (bosszúból? szeretetből?) szinte kiszorítja a versből az egészelvű figurativitást. Nyilván nem akarta, hogy megoldás legyen, hogy *legyen* megoldás.

Miért épp Arannyal bánt ennyire fesztelenül? Bizonyosan azért, mert ezt a költőt – költői gesztussal mintegy magához intette, maga elé idézte, s írás közben nem korlátozhatták a világnézeti, magatartásbeli azonosulás, a példakeresés meg eszmeállítás beszédkényszerei. Nem érezte magát Arany János lekötelezettjének. Ezúttal végképp nem hűségnyilatkozatot akart fogalmazni.

• *Parnasszus*, XIII. évf., 2007/2, 88–96.

KÍSÉRŐSZÓLAM

(*Turczi István legszebb versei*, Budapest, CET Belvárosi, 2006)
[2007]

(Isten látja lelkünk. Nem, ezúttal nem rendezett tanulmányprózát adunk elő. Csupán lapozgatunk egy szép, egy tetszetős, egy pompás kötetben: tekintélyes formátum, a lapok, a papír finom *dörzsöltsége*, makulátlan fehérsége újra meg újra magára vonja figyelmünket. Mindez a külsőség azonban most inkább *bevon,* mint kizökkent. – Csakhogy ez a mostani olvasgatás, té s tova ténfergés az oldalak, a kisebb-nagyobb kompozíciók, illetve ciklusok darabjai között híján van a boldog

véletlenségnek, nem egészen *acte gratuit;* mondhatni, érdek fűződik hozzá. Elemzésre felhangoltan lapozgatunk [no de elég is a többes számból], vagyis – bizonyára tudat alatt – párhuzamosságokra, ismétlődésekre, motívumokra vadászok – miért is? Nos igen, mert azt már korábban eldöntöttem, hogy nem *egy* versről értekezem [persze semmiféle értekezés sem jön létre majd: inkább gyatra, esetlenül dörmögő, ráadásul ki-kihagyó mellékszólammal kísérek egy nem hallható, csak elgondolható értelmezést], tehát egy költemény taglalása helyett megpróbálok összemarkolni két-három-négy darabot, lehetőleg tőszomszédosakat, ebből a válogatottnál is válogatottabb versanyagot átnyújtó kötetből.)

(S milyen válogató! Székely Magda, aki most még nélkülözhetetlenebb, mint életében – de hát valóban nem élne? Amúgy pedig vajon hányan mondhatják el, hogy [egy] Székely Magda válogatta kötetbe verseiket?)

(De honnan a *Blanziflor?*[1] Mármint a név sajátos alakja egyik kiválasztott versünk címében, a könyv 69. oldalán. Most hol nézzek utána? Sorra-rendre hagynak cserben szerény otthonom büszkeségei: kitűnő lexikonjaim, enciklopédiáim, kézikönyveim. Pedig igazi pozitív adat volna!)

(A tőszomszédság előnyei: az egymást követő lírai darabok valamiként többrétegűen is egymásra következnek – hm, derekas egy képzavar. No de ezúttal valahogy nem zavartatom magam. Tehát: az első mintegy vonzza a másodikat, a második hajlandó folytatni az elsőt, s így tovább, mármint körbe-körbe. Csak hát kellemetlen mellékíz kíséri ezt az én egész kísérletemet. Mivel sajnos tudom, hogy törvényszerűen bekövetkezik majd az a véletlen, amely már a kiindulópontot is meghatározta.)

(Mert mégiscsak önkényesen ragadok ki egy ilyen kisebb, *rögtönzött* csoportot; afféle kisciklust vetítek bele a már kiformálódott, az olvasható ciklusba. „A csönd egy hely az oroszlán szemében" – no igen, kinn vagyok a vízből, Turczi István ciklusciméi ebben a kötetében bizony idézetek: az előbbi történetesen Gwendolyn MacEwentől. Ejnye, most már ennek a névnek is utána kellene nézni, ugyanis szégyenszemre nem ismerem. Folyamatosabban kellett volna figyelemmel kísérni a *Parnasszus* című folyóirat számait? Mindegy: szavam, hangom úgyis csak kísér, talán nem hallik ki belőle a tájékozatlanság.)

(Tehát az általam kialakítandó, mégoly testes és tetszetős szekvencia már úgyis eleve elkezdődött, s az általam megszabott határokkal [határaimmal] véget sem ér. Tudván tudom, hogy az irodalmi értelmezés – az olvasat – jól teszi, ha vállalja ilyetén önkényességét és véletlenszerűségét. Rendben van. Mégis: titkon egyre inkább zavar ez az örökös csúszkálás a lehető legbizonytalanabb, szinte már talajtalan talajon, a darabkák, a részletek, a motívumok ide-oda rakosgatásának magános kalandja és elmémessége, az örökös bizonyíthatatlanság. Vannak egyáltalán *kemény* tudományok? Mindegy, már elkéstem.)

[1] Carmina Burana, 24. tétel, a Blanchefleur név latin verziója – a szerk.

(S miért vonzhatják, miért választhatják ki egymást éppen ezek a versek? Mind a háromban meghatározó a férfi-nő kapcsolat, illetve az első-második személyű dialógusviszony: *Blanziflor, Utazás, A történet vége*. De mennyire lényegi ez a szempont? No hiszen, mintha válaszolna valaki. Vagyis én döntöm el: lényegi. Turczi költészete egészében s folyamatosságában is a *kapcsolatok* lírája; pontosabban, bár pontatlanul: *a kapcsolaté*. Pontatlanul, mivel ez nem egy-, hanem sokféle: hitbeli közösség, országos közösségtudat, nemzedéki összekapaszkodás, foglalkozásbeli egymást keresés – költő keresi, kedveli a költőt mint igazi kollégát – különféle és különböző alakzatai váltják egymást a lírai beszélő körül, mi több [csakugyan több], az itt olyannyira fontos szerelmi-szerelmes szólítás címzettje is versről versre cserélődni látszik. Mégis pontosabb az egyes számú elvont főnév. Mert a kapcsolatok sokasága végső fokon – az olvasás során? – egyetlen modellben ölt testet; ezt a modellt pedig hajlamosak volnánk a Martin Buber-i „Én és Te" viszonyfogalom igazságigényének megfeleltetni. Turczi erőteljes lírai hangja csak látszatra – csak első hallásra – rémlik a hódításra termett magabiztosság szólamának. Valójában kevés kíváncsibb költőt – no meg magánembert – ismerek nála; és mivel kíváncsisága a másik teljességére, teljes létkomplexitására irányul, bízvást nevezhető az alázat megjelenési formájának is.)

(Tessék, persze hogy kifelejtettem. Az előbb, a lírai én közösségi viszonylatai után még rá akartam térni az olvasóhoz való kapcsolódás fontosságára. Költőnk ugyanis sokat bíz az olvasóra: nem azért, hogy helyette végezze el a munkáját – találja ki azt, ami elmondható –, hanem azért, hogy együtt mormoljon, gondolkodjék, együtt *lírázzon* vele. Vö.: „…lírázó perceimből látod kiszakít a tudat" [*Utazás*]. Szóval: a legrosszabb, de lehet, hogy a vers számára legjobb esetben még mindig ott az olvasói, a hallgatói készség és készültség.)

(Blanziflor? Blanziflor?? Blanziflor???)

(Figyelnem kell, mire is figyelek. Például: milyen határozott kezdő és végpillanattal szigeteli el a *jelenetet:* „A lovagi torna véget ért… együtt ébredünk." *[Blanziflor];* „nézd mennyi baj van velem / még egy vacak vonatablakot sem tudok lenyitni… végre megcsillan a tengeröböl *[Utazás];* „Ne mondd nekem hogy mindennek vége / ha összetorlódtak pillantásaink… emlékeink leplén fekszem kiterítve / nyelvemen csak felboncolt szavak / történetünk kitakart tetemei" *[A történet vége].* Igen, kapóra jön a jelenet, az inszcenírozás a modern versben, hiszen valamiképpen mégis egybefogja a különben szerteszét iramodó jelentéseket. És ez a helyszínhez, pillanathoz kötés, ez a beszédben le- és eljátszott, kvázi-cselekmény nagyon is rávall Turczi István poétikájára. A vers egy időben jelenetez és analizál, szereplőket mozgat, és reflexiókban összegez.)

(Jó, jó, de azért be kell ismernem: a harmadik darabra mégsem illik tökéletesen – tökéletesen? – az iménti leírás. Itt inkább a testrésznevek sorozata dramatizálja a nyelvet, s a „cselekmény" vékonyabb, elfoszlóbb, utalásszerűbb.)

(Az ismétlődések, a motivika rendjében feltűnnek – az *önérzetesebb* szólamok mellett – az önkicsinyítés alakzatai: „… beérném kevéssel is… úgy képzelem: haj-

nalodó mosolyod hajlatában / én is meghúzódhatok?" *[Utazás];* „…engedj szívkamrád legkisebb zugában / engedelmesen meglapulni" *[A történet vége].* Nemcsak az fontos itt, hogy Turczi István, aki egyébként is hallatlanul széles körű, sokrétű irodalmi szövegrepertoárt mozgat verseiben s prózájában egyaránt, az imént felvillantott s hozzájuk hasonló részletekben meglehetős bátorsággal felújítja a trubadúrlíra, a lovagi szerelem hagyományát [persze, Blanziflor!], hanem az is, hogy az élesen megrajzolt képek szinte fedik s feledtetik a nyelvi anyag, a beszéd finom játékait: a „hajnalodó mosolyod hajlatán" nyilván a *h* meg a *j* hangok – talán alattomban ironikus – *összhang*járól is szól.)

(Leleményes, alaposan felkészült líra tehát a Turczi Istváné. Megköveteli, hogy az olvasó *munkája* közben folyamatosan résen legyen, hiszen a határozott körvonalú, éles egyértelműséggel szemléltető alakok, helyzetek és gesztusok beszéde általában többértelmű utalásrendszerrel egészül ki; ez a beszéd különböző emlékrétegekből szólal meg, s a befogadói tevékenységnek a múlt ilyen sokszorosan tagolt tudatát és tudatosságát is fel kell fognia, úgyszólván el kell sajátítania. – S ha már e sorok írója tulajdon értelmező mechanizmusaiból merészkedett kiindulni, a nyelviség iránti elkötelezettségében ugyan miért ne nyugtázná bizonyosfajta *otthonosság* érzetével azokat a jelzéseket, amelyek [szinte megoldásként], az *írás* műveletébe és létmódjába gyűjtik össze a pusztán lélektaninak látszó motívumokat és motivációkat: „… a szerelem miért is lenne más / mint két összeérő halánték öldöklő lüktetése / megíratlan test-legendák keserves sora – ". Emitt különösen figyelemre méltó az erősen, sőt szinte nyersen szuggesztív testi-fizikai, illetőleg fiziológiai kép felváltása egy olyan metaforával, amely a testiséget közvetlenül a nyelvi megnyilatkozáshoz, no meg az irodalmi műfajelmélethez köti. Vagy mindennek hiányához. Ámbár még a hiányban sem *állapodhatunk meg:* ami „megíratlan", az a „test-legendák sora", tehát valahol, valahogy mégiscsak léteznie kell ennek a „sornak", ha egyszer még műfaját is megtudjuk. – *A történet vége* című versnek éppen a *végére* kerül az írás- vagy beszédműként való meghatározás: „… nyelvemen csak felboncolt szavak / történetünk kitakart tetemei". Ezt a két sort aztán sokáig lehetne *boncolgatni* [ad analogiam…]. Mert ha jól meggondoljuk, bajosan dönthető el, hogy a *tetemei* szó értelmezőként követi-e az előző sor végén álló *szavak*at, vagy pedig társalanyként attól független, azzal egyenrangú, önálló mondattani funkciója van. A „szavak – történetünk – tetemei" sorozat [mi több: *kitakart*an] mindenképp befelé tessékel a szenvedély s a költői nyelv labirintusába. És még előrébb kell botorkálni, majd pedig visszatalálni a napvilágra, mégpedig mindenfajta fonal nélkül.)

(Turczi Istvánnak a költői mondás, a költői beszéd: életfunkció. A nyelvi közvetítettség írásaiban nem tompítja a testek és tárgyak üde színeit, éles körvonalait, hanem – összetéveszthetetlenül – még színezi, élezi is. Különben sem lehet tudni, mikor mit teszünk, illetőleg mikor melyikünk teszi azt, ami még nem is cselekvés, hanem annál több is, kevesebb is: érzéki tapasztalás. Íme egy rövidke részlet szipor-

kázó humorú, egyébként nagyon is komoly *…se nélküled* című „kiscsalád-regény”-éből [megjelent 1994-ben]. Futólag megjegyzem, hogy sietősebb, 20. század végi fejlődésregénynek is leírható ez a mű, mely különös virtuozitással mintegy tíz-tizenkét napba sűríti legfontosabb szereplőjének, Kürti Andrásnak keserves és mulatságos felnőtté válását. Egy szó, mint száz: amidőn az épp holtrészegen hazatérő (nem jellemző vonás) s az ágyon elterülő fiatal főalak nem gyönyörködhet ifjú felesége tisztálkodásában, akkor előlép valaki *más,* és hangja tökéletesen idomul a szereplőéhez [vagy visszamenőleg is – a fiatalemberé az *írójához*]:

> Érdemes utána menni: le fog vetkőzni. Zuhany, masszázs, lábápolás, hajpucc, kozmetikumok. Íróknak és kukkolóknak való csemege… A látvány elszakít jellemed eredendő bizonytalanságától, stimulálja elfekvő ösztöneidet, a beléd szuggerált civilizációs figyelmet [a kotnyeles filológus kérdése: nem sh. ehelyett: „*f*egyelmet”?] ily módon lerövidíti, s lerövidíti az impulzus és az azt követő cselekvés közti reakcióidőt, amitől komoly esélyed van rá hogy… hogy legalább vizuálisan magadévá tedd, bekebelezd, egyúttal megsemmisítsd a
>
> *vágy titokzatos tárgyát.*
>
> Attenzione: mindez csupán írókra és kukkolókra vonatkozik, bár e két kaszt a felszín mélyén, azaz a valóságban voltaképp egy és ugyanaz. [145–146]).

(Nos, eddig is erről volt szó. De arról is, amit a regény egyik mellbevágó paradoxona, ám persze egyúttal fölöttébb *összeszedett* mondata fogalmaz meg: „Vasárnap van, az ember végre szabadon érezheti magát a saját ketrecében.”)

Ui.: (Ej, Blanziflor! Miért nem vagy te Blanchefleur? Akkor bezzeg tudnálak hova tenni; akkor – pillanatnyilag épp elkallódott – babérkoszorúmat, Blanchefleur, magam is álomtól kipirult arcod mellé… fektetném. Akár egy albérleti szobában is.)

[Nincs adat megjelenésről.]

A FRANCIA–ANGOL PÉLDA

Az *A New History of French Literatur*e (Harvard) című könyv kérdései

[2007?]

Tulajdonképpen nem is a jelen könyvről beszélek, hanem néhány szóval bemutatnám azt az ennek részben mintául szolgáló művet, amely 1989-ben jelent meg először, majd 1997-ben (1994-ben, a szerk.) újabb kiadásban, és mint a magyar szintézis fő-

szerkesztőjétől tudjuk, franciára is lefordították. A főszerkesztő egyébként a bevezetőben eléggé részletesen foglalkozik ezzel a művel, természetesen mindenekelőtt az eltérések értelmével. Előbb azonban a hasonlóságokat említeném meg. Az angol nyelvű kötet, a Denis Hollier szerkesztette *Új francia irodalomtörténet* (Amerikában adták ki) próbálja ki először, hogy ezt a bizonyos *annales*-szerű, dátumokra bontott beosztást alkalmazza; vagyis minden egyes fejezet élén egy, az adott szerző szerint sokatmondó dátum áll, majd egy cím, amely kiterjeszti a puszta évszám hatókörét, és ezután következik maga a tanulmány, majd a végén egy bibliográfia. Ez a dátumszerű beosztás az eredeti szerkesztő szándéka szerint egyrészt meg akarja akadályozni, hogy teljes pályaképek szülessenek, tehát az eredeti műben sincsenek olyan fejezetek, amelyek akár Ronsard, akár Victor Hugo vagy éppen Jean-Paul Sartre pályáját ismertetnék. Mindig bizonyos kiemelkedő (vagy kezdeményező erejű) művek megjelenését vagy bizonyos, az irodalomhoz távolabbról, tágabb értelemben kapcsolódó eseményeket idéznek fel ezek a dátumok. Kapcsolódnak ezenfelül társadalomtörténeti, sőt politikatörténeti eseményekhez is, például az 1830-as, az 1848-as forradalmakhoz, a Dreyfus-ügyhöz és így tovább. Ez az a tendencia, amelyet – amint Szegedy-Maszák Mihály jelzi – kevésbé alkalmazott a magyar kiadás: ez utóbbi tehát intern irodalmi, irodalomtörténeti dátumozással él. A másik célja és egyúttal eredménye a szóban forgó eljárásnak az, hogy úgyszólván kiküszöböli a korszakolást, legalábbis a céhbelinek számítható, kategoriálisan kitüntetett korszakolást, és ilyen módon (legalábbis az idegen nyelvű könyvben) a tárgymutató segítségével – amely kitűnő – tájékozódhatunk csupán arról, hogy a klasszicizmus vagy a romantika, vagy mondjuk az egzisztencialista regény hol s miképpen fordul elő a műben. Az egyes szerzőktől pedig gyakran nem a leghíresebb, nem a legnevezetesebb művek szerepelnek, hanem bizony a „pillanatnyilag" legfontosabbak, azok, amelyek az illető tanulmány szerzőjének a legfontosabbak voltak. Egyébként óriási létszámú szerzői csapat állt a könyv rendelkezésére, nyilván sokkal nagyobb is, mint a magyaréra. A szerkesztő legfőbb szempontja az volt, hogy ne olyasmi legyen az irodalomtörténet, ami megkülönbözteti az irodalmat más dolgoktól, tehát az irodalom tartalmát az irodalom kontextusától, hanem mindenekelőtt *határokon* vezesse át egy-egy fejezet az irodalmi művet. Tehát az irodalomnak érintkeznie kell azzal, ami nem irodalom, az irodalmat nem önmagában kell keresni, ahogy mondjuk, Sartre feltette a kérdést, hogy „mi az irodalom?" – hanem minden efféle kérdés mögött annak a kérdésnek kell állnia, hogy milyen „nem-irodalmival" érintkezik vagy forr össze az, amit priméren irodalomnak fogadunk el. És ahogyan Hollier – talán egy kicsit végletesen – konkludál, végül ki fog derülni, hogy az irodalmat mindenütt megtaláljuk, mindenütt, ahol valamilyen más társadalmi, emberi szférával érintkezhet. Ebből következően a legkülönbözőbb irányzatok, elemző irányzatok találkoznak (néha nem találkoznak kellőképpen) a műben, ahogy majd egy nagyon rövid felsorolásban említem. Nem is felsorolás ez, hanem néhány fejezetnek a kiragadott rövid ismertetése. A legeslegelső fejezetnek,

aminek az a címe, hogy „a dátum, a keltezés megírása", mindjárt azt a jelzi az olvasó számára, hogy itt társadalom- és művelődéstörténet, szokástörténet, sőt technikatörténet, illetve irodalmiság határán mozgunk; azaz ezeken a határokon lépünk át, és nem annyira a műfajok genezise érdekli a tanulmány szerzőjét, mint inkább maga az eljárás, amely különböző megnyilatkozási módokat, csatornákat hoz kapcsolatba egymással. 1095-ből találunk egy olyan címet, amelyből a leghíresebb hősi ének, a *Roland-ének* fog kibontakozni majd, de nem úgy szól ám ez a cím, hogy ekkor vagy akkor találták meg az oxfordi kéziratot, hanem úgy, hogy ebben az évben hirdeti meg II. Orbán pápa az első keresztes hadjáratot. Nos, a fejezet jó része elsősorban *jongleur*-ökről szól, tehát azokról az énekesekről, akik társadalmilag mindig képviselték a *chanson* és a *geste* műfaját, majd pedig rátér a *Roland-ének* tárgyalására, amelyből egyetlen mozzanatot emelnék ki, és ez mindjárt fényt vet az egész könyvnek egy sajátos jegyére, amit meg is lehet csodálni, kicsit gyanakodni is lehet rá – én inkább az előbbit tettem, hogy tudniillik minden híres (kanonizált) művel kapcsolatban okvetlenül valami nagyon újat mond. A *Roland-ének*ről ezer dolgot leírtak, mint ahogy a többi nagy francia mű egy részéről is, de a jelen – egyébként amerikai – szerző azt vizsgálja meg, hogy vajon valóban unokaöccse-e Roland Sánta Károlynak, vagyis Nagy Károlynak, és arra a következtetésre jut, hogy egy rejtett megjegyzés szerint inkább a balkézről való fia lehet, és ilyen értelemben tulajdonképpen a fiú feláldozása ez az apáért, de Roland azonkívül az incesztusból született istenek és héroszok újraszületése, reinkarnálódása is a műben, tehát például Héraklészé, vagy mondjuk: Zeuszé. Ilyenformán pedig a *Roland-ének*et úgynevezett *foundation myth*-nek, tehát alapító mítosznak tartja. Azt hiszem, eléggé egyértelmű, hogy ebben a tárgyalási módban a *Roland-ének* szerencsés módon áldozatul esik egyfajta archetipikai-mítoszkritikai megközelítésnek, de alig hiszem, hogy vesztene rajta. 1456-ban egy nagyon kézenfekvő dátumot, illetőleg címet találunk: François Villon megírja a *Kis testamentum*ot, pontosabban a *Hagyaték*ot. Villonból – azt hiszem, ez nem lesz annyira meglepő – azt bontja ki a szerző, hogy itt egy fiktív auktoriális identitásról van szó, tehát Villon személyességéből és vallomásszerűségéből nem sok marad annak az olvasónak a fejében, akit meggyőzött ez a fejezet. Elannyira, hogy például a *Nagy testamentum*nak is azon passzusait (balladáit) emeli ki, amelyeknek vajmi kevés közük van a tulajdonképpeni önéletrajzhoz vagy hagyakozáshoz, illetőleg hosszan elemzi az utolsó versnek a rímelését, amelyben a „Villon" szó a legkülönbözőbb szavakkal rímel össze, például színnevekkel, a tanulmány tehát valamiképpen a név újraírásának analízise lesz. Megjegyzem egyébként, hogy a dolgozatok filológiailag – hát azt nem merem mondani, hogy – feddhetetlenek, mert ezt milyen jogon mondanám, de mindenesetre erősen dokumentáltak. Zárójelben még hozzátenném, hogy érdekes megoldása a könyvnek, amellyel minden egyes francia címet lefordít angolra. (Ezt a nyelvi kettősséget vagy nyelvek közötti kölcsönhatást a magyar irodalomtörténetnek persze nem kellett vállalnia.) A módszert oly következetesen alkal-

mazzák, hogy mondjuk akár a *Paul et Virginie* című regénynek akkurátusan feltüntetik a *Paul and Virginia* változatát is. Ez nyilván rengeteg helyet foglal el – különösen hosszú címek esetében – a könyvből, de igen érdekes következtetésekre ad alkalmat. A fordítások egyébként szabályszerűségükkel némelykor ellent is mondanak magának az elemzésnek. 1820-ról találunk egy érdekes fejezetet, ezt Barbara Johnson írta, akit persze sokfelől ismerünk, és talán nem meglepő, hogy cikke a dekonstrukciós iskola, illetőleg a feminista irodalomtudomány módszertanát is hasznosítja. Tárgya Lamartine-nak *A tó* című költeménye. Itt talán érdemes futólag megemlíteni, hogy a magyar, a háromkötetes kézikönyv nyilván sokkal kevesebb teret szentel a feminista szempont érvényesítésének, mint ez az amerikai-angol-francia nagykönyv, és hát ennek többféle oka van, ebbe most nem mennék bele; nyilván maga a matéria is kevesebb, mint a francia irodalomban, de feltehetőleg azért a magyar kiadásban több ilyen jellegű megközelítést lehetett volna olvasni. Lamartine-ról azt írja Barbara Johnson, hogy tulajdonképpen teljesen elavult költő, és még a Pléiade-sorozatban megjelent összes költői műveinek a szorgos sajtó alá rendezője is úgy mutatja be, hogy Lamartine-t ma már nem nagyon érdemes olvasni. Ahhoz képest, hogy verseinek ezer meg ezer oldalát gondozta… Viszont van egy költeménye, a mindenki által ismert *A tó*, a *Le lac*, amely Barbara Johnson szerint sokkal mélyebben járta át a francia kultúrát, gondolkodást és érzületmódot, mentalitástörténetet 1820 óta, mint azt gondolnánk, mint azt sejtenénk. Azt is hozzáteszi: olyannyira, hogy francia embernek, igazi francia hazafinak tulajdonképpen az minősülhet, aki a szemét az égre függesztve el tudja sóhajtani, hogy „Oh Temps! suspends ton vol" – azaz Idő, ó, állj meg; vagy Idő, függeszd fel röptödet –; a *Le lac*-nak köztudomásúan leghíresebb félsora ez. Eléggé érdekes dolgokat tár fel a *Le lac*-ról, ezeket én nem ismertetem, csupán megjegyzem, hogy a címe a cikkének az, hogy *The Lady in the Lake*. Ebben jelentős utalás rejlik egy bizonyos legendára, egy Walter Scott-költeményre *A tavi hölgy*ről, és a gondolatmenetének az a lényege, hogy Lamartine-nak és majd nyomában több követőjének egy halott nőre volt szüksége. Julie Charles ugyanis még nem halt meg akkor, amikor udvarlója megkomponálta ezt a jelenetet, és Julie Charlesnak, a nőnek a természethez intézett monológját Lamartine idézi vagy szituálja, de hogy igazi romantikus elégiát írjon, ezért tulajdonképpen megölte. Meg kellett hogy ölje, hogy költőileg mintegy holttá nyilvánítsa. Nagy hagyománya támadt ennek később: Victor Hugónál is előfordul. Johnson szerint nem akarták, hogy túlságosan erős női egyéniség álljon a férfi mellett. A tanulmánynak érdekes részlete az, amely a következő szavakat elemezgeti a vers nyomán: *lake* mint tó, *lack* mint hiány, *lac* mint (francia) tó; majd pedig az a bizonyos repülés is elváltozik, mert a „vol" szótárilag nemcsak *flight*-ot, azaz repülést, hanem lopást, csenést is jelent, amely utóbbinak jegyében a francia költők később nyugodtabban lophattak *A tó*ból vagy egyáltalán Lamartine költészetéből. Megjegyzem, hogy ezt a tanulmányt, amely meglehetősen szentségtörő módon bánik ezzel a valóban agyontisztelt antológiadarabbal, semmi-

képpen sem fogadta se Franciaországban, se Amerikában olyan pamflet, mint amilyet mondjuk egy nagy hagyományú magyar folyóirat a legutóbbi hónapokban megengedett magának, éppen *A magyar irodalom történetei* egyik legkitűnőbb fejezetének, Kerényi Ferenc Petőfi-fejezetének ürügyén, és amely pamflet lényegében politikai, azaz aktuális pártpolitikai megnyilatkozás, sőt akár denunciálásként is olvasható. A *Nanát* taglaló fejezet nagyon tanulságosan kapcsolja össze Zola művét Balzackal. (Még eszembe jut, hogy a műfaji határokat sem tartja oly nagyon tiszteletben ez a könyv, mint ahogyan esetleg elvárhatnánk egy – igaz, inkább régi vágású – poétikai-poetológiai alapú szintézistől.) Kiemelném még ebből a bizonyos *Nana*-fejezetből, hogy nemcsak a prostitúció, a prostituálódás társadalmi és mentalitástörténetéről olvashatunk benne, hanem orvosi, pszichológiai leírásokkal, valóságos esettanulmányokkal is megismertet. Amikor pedig *egy* mondatban hivatkozik az egymással szorosan összefüggő irodalmi és orvosi képzelőerőre avagy képzeletre, így: *„imaginations"*, vagyis többes számban, az, úgy gondolom, csakugyan ennek a műnek talán legjellemzőbb vonását tanúsítja: hogy a határokon valóban mindkét oldalról bátran átlépve a tudományos, a mindennapi és az irodalmi megnyilatkozásokban ugyanazt a képzelőerőt képes föltárni és szövegszerkezetileg elemezni.

[Kiadatlan, tördékes. B. L. *A magyar irodalom történetei* kapcsán kezdhetett el értekezni a mű egyik mintájául szolgáló, a címben megjelölt könyvről, 2007-után.]

BABITS ÉS A DRÁMA

Mozaikok
[2008]

A Sipos Lajos szerkesztette Babits kritikai kiadás *Drámák* című kötete (2003; sajtó alá rendezte Vilcsek Béla) a maga csaknem nyolcszáz oldalas terjedelmével jócskán meglephette az életműben mégoly járatos olvasót is. Igaz, a közölt anyagnak természetesen csak egy részét teszik ki az önálló művek, s ahogy ez ilyfajta kiadásoknál gyakorta előfordul, ezúttal kevesebb, mint a felét. Ám az apparátus jogosan öltött ekkora méreteket: Babits, különösen pályájának első évtizedében, kitartóan foglalkozott a drámai műnemmel. Négy eredeti színdarabja is ennek a korszaknak a termése. Az igazi küzdelem viszont – mondhatni – ezután következett, éspedig éppen nem a drámaíróként való érvényesülésért: sajátos módon Babits azért vetette latba tekintélyét, hogy darabjai *ne* lássák meg a napvilágot. Nemhogy színpadra, még nyomdába sem engedte őket.

Egy kivétellel. Jellemzően, a 20. századi színjátéktól legtávolabb eső, a görög tragédia szellemét és alkatát fölelevenítő *Laodameia* című darabot bocsátotta a nyilvánosság elé – ezt ráadásul nagyon szerette –, ám ezt a művet is egy verseskötetbe iktatta. A szerkesztő eljárása azonban tökéletesen igazolható, hiszen ízig-vérig *dráma,* illetőleg *tragédia* a mű – itt, azaz itt is meg kellett jelentetni.

A jelen vázlat a lehető legszerényebb igényekkel lép fel: egy tematikus idézetgyűjtemény korlátain legföljebb néhány kommentárszerű megjegyzéssel lépve túl, Babitsnak a drámához és a színházhoz fűződő megnyilatkozásai közül szeretnék fölidézni néhányat – megpróbálva kipuhatolni gondolati forrásaikat, meg a belőlük ki-kihangzó polemikus vonatkozásokat. Még ezt az alig kifejtő válogatást is jobbára két drámaköltő – Euripidész és Shakespeare – neve köré igyekszem csoportosítani.

Az időrend mellőzésével tekintsük először a Shakespeare művészetét érintő alapmeghatározásokat *Az európai irodalom történeté*ből. Némiképp önkényesen hivatkozom csupán erre a műre, hiszen Babits az 1900-as és 1910-es években már több ízben is megnyilatkozott a maga és ifjúkori barátai talán legfőbb kedvencéről. Ezenfelül az 1910-es évek közepén formálta és adta ki *Vihar*-fordítását is. Annyi bizonyos, hogy a kései szintézis érvanyaga és állásfoglalása már az irodalom humanisztikus értékeit a színházi élet köznapi gyakorlatával szemben is védelmező, korjelző tapasztalatokon edződött:

> Igazán bámulatos, hogy ezek a finom nüánszokra épített lírai és epikusan festő drámák valaha színpadon is hatottak, nagy tömegeket vonzottak… Igaz, hogy a témák egy része ismert és aktuális volt, magában is érdekes. Az is igaz, hogy a színpadi művészet még sokkal inkább a *szó* művészete volt, mint ma. A közönség a dikció hallgatására volt „beállítva", s figyelme talán még sokkal frissebb, éberebb és naivabb volt, mint a mai közönségé. Ha mindezt leszámítom, még mindig nem tudok hova lenni a csodálkozástól. Hisz Shakespeare nem ily friss és naiv közönség igényeihez mérte szavait. Mély kultúrájú, elfinomodott, szinte dekadens ízlés és érzőképesség kell, hogy egy-egy tudós célzását megértse, egy-egy váratlan asszociációjában gyönyörködjön, egy-egy verse lejtését szépnek és zenének érezze. Darabjai igazában csak olvasva érvényesülnek. Egy-egy során meg kell állni, kortyonkint ízlelni, mint a jó bort. És Shakespeare még csak arról sem gondoskodott, hogy darabjai helyes szöveggel nyomatásban megjelenjenek! […]
>
> […] Minden Shakespeare-problémánál nagyobb probléma például, hogy miféle értetlenség szülhette meg azt a dramaturgiai elméletet, amelyet 19. századbeli (főleg német) kritikusok Shakespeare-ből „levontak", s amely kritikánkban s színházi közvéleményünkben ma is kétségbevonhatatlan dogma gyanánt áll. Ezek Shakespeare-ben a tipikus színpadi és színpadra való írót látták […]
>
> […] A magyar Shakespeare-kultusz eleinte nagyon is jó úton indult el. Akik kezdték, lírikusok voltak és autodidakták: Vörösmarty s Arany és Petőfi. Őket nem elméletek vezették, hanem költői ösztönük. Shakespeare az ő kezükben az lett, ami igazá-

ban és eredetileg volt: költészet. […] Később azonban kifejlődött nálunk is egy shakespeare-i drámairodalom, amelyre inkább a rossz Shakespeare-elmélet hatott (s a hirtelenében-készült rossz Shakespeare-fordítások), mint maga Shakespeare.[1]

Szempontunkból itt dráma és színház el- (vagy ketté-)választása a döntő mozzanat. Ebben a rangsort is implikáló rendszerezésben a dráma – a nagy hagyományú és történeti hagyományt teremtő dráma – a korérdekeknek alá nem vethető irodalom, illetőleg *költészet* autonómiájának körébe lép.[2]

Íme, még egy kis részlet:

„Ez a mai Shakespeare-kultusz képe. Ekkor értettem meg Tolsztojt… Ha a színházi Shakespeare-re gondolt, igaza volt. És ő legalább őszinte volt."[3]

A hathatósabb meggyőzés kedvéért Babits egy anekdotikus mozzanattal készítette elő a fönti konklúziót: a *III. Richárd* esetével. Amikor egyszer végre színházba ment, a felvonásközi szünetben a színházi Shakespeare-ért lelkesedő ismerősök között egy sem akadt, aki követni tudta volna az éppen játszott darab cselekményét. Babits bizony ritkán folyamodott efféle eseti illusztrációkhoz, mint ahogy az is csak elvétve történt meg vele, hogy tekintélyérvként valamely *orosz* szerzőre hivatkozzon egy-egy gondolati vagy esztétikai kérdés tisztázásakor. (Magából irodalomtörténetéből is kiérezhető az általa lényegében keletinek tartott orosz szellemtől való idegenkedése, ha mindjárt Tolsztojról vagy Dosztojevszkijről esik is szó.)

Ennek a Shakespeare-felfogásnak *van* nálunk hagyománya. Füst Milán állásfoglalása talán nem annyira meglepő:

[1] Babits Mihály: *Az európai irodalom története,* Budapest, Szépirodalmi, 1979, 173–175.

[2] A magyar költő-gondolkodó aligha alaposabb irodalomtörténeti vizsgálódások nyomán jutott erre a következtetésre. Annak ellenére, hogy talán felfigyelünk a befogadó közönségre tett utalás egyszerre irodalomszociológiai és (különösképp előremutatónak ható) recepcióesztétikai szempontjaira, azért a feltevést – *Az európai irodalom történetét* manapság körüllengő elmarasztaló értékítélet hatására is – akár afféle megalapozatlan, „esszéisztikus" ötletként is olvashatjuk. Csakhogy Babits elgondolása a mai angol irodalom- (és nyelv-)történet-írásban váratlan támogatóra talál. Az Erzsébet-kori közönség valószínűleg fogékonyabb volt a színpadi nyelvnek – modern értelemben vett – költőiségére, mint a mai nézők – érvel N. F. Blake *The Language of Shakespeare* (Shakespeare nyelve) című könyvében. Blake úgy vélekedik, hogy ebben a (színpadi) nyelvben jóval nagyobb szerepe lehetett az eufóniának, a költői jó- (vagy szép-)hangzásnak, a mondatszövevények vagy akár egyes szóismétlések zenei effektusainak, mint azt ma feltételeznénk. Egy értelmetlennek látszó szöveghely újabb keletű javításaihoz fűzi következő megjegyzéseit: „… Shakespeare műveiben előfordul, hogy a szavak felszíni, grammatikai szinten értelmetlenek, mert gyakran csak egy tetszetős hanghatást akart elérni… Ez a választása természetesen megnehezítheti bizonyos szövegrészek megértését, legalábbis akkor, ha okvetlenül tökéletes felszíni grammatikai és logikai jelentést várunk el minden mondattól." (N. F. Blake: *The Language of Shakespeare,* London, Macmillan, 1989, 27.) Egy másik lényegbevágó megállapítás: „A retorikának épp az a célja, hogy mesterkélt *(»artificial«)* és irodalmias legyen: fontos ezt szem előtt tartanunk, ha olyan drámaíróval foglalkozunk, mint Shakespeare, akitől a mai olvasó hajlamos az egyéni karakterhez naturalisztikusan hozzáigazított nyelvhasználatot várni el. Az ő korában viszont épp a legmesterkéltebb nyelvezet állt a legnagyobb becsben – nem pedig az, amelyik a legközelebb férkőzik a valóságos élőbeszédhez." (Uo., 18.)

[3] Uo., 176.

> Itt azt a vallomást is kell tennem, hogy Shakespeare nekem nem színházba való, bármily paradoxul hangzik is a vallomás olyan íróról, aki egész életében a színpad számára dolgozott. […] Shakespeare-t ugyanis számomra szavainak csodája teszi, s mindenféle mellékkörülmény, zenebona, zaj, mozgalom, de még a sokféle szín is ártalmára van a szavaknak. […] S én lelkem színpadán megállítom erre a jelenetet, hogy valóban sírjak egy kicsit.[4]

Ennek az „irodalmi" Shakespeare-képnek mai ellenzői (pl. Mészöly Dezső, Eörsi István, Nádasdy Ádám) hajlamosak az Arany János, de még inkább Babits utáni magyar műfordítói hagyományt okolni az általuk félreértésnek tekintett megközelítésmód „hibáiért". Csakhogy az angol irodalomtörténeti gondolkodásban sem ismeretlen a nagy drámaíró bizonyosfajta leválasztása a színházról. Charles Lamb (aki mellesleg – Mary nővérével együtt – megírta a *Shakespeare-mesék*et az serdülőkorú ifjúság számára) meglepő módon szinte ugyanúgy kezdi egyik eszmefuttatását, mint az idézett magyar költők, különösen Füst Milán:

> Lehet, hogy paradoxonnak tetszik, de azt a véleményt kell vallanom, hogy Shakespeare kevésbé szánhatta színházi előadásra darabjait, mint szinte bármelyik más drámaíró. S éppen a darabok megkülönböztető kiválósága miatt van ez így. Nagyon sok olyasmi van bennük, ami nem tartozik a színjátszás birodalmába, amihez a szemnek, hangnak, gesztusnak semmi köze. […] [„Mr. Kean" Macbeth-alakításáról:] Mikor ezt a szerepet játszotta, akkor a tett miatti fájdalmas aggodalom, az a vágyunk, hogy megakadályozzuk a tettet, amikor még mintegy nincs elkövetve, a valóság nagyon is szoros és szorongató látszata olyan szenvedést és nyugtalanságot szerez, amely teljesen lerombolja a könyv szavai révén keltett gyönyörűséget. A könyvben az elkövetett tettek nem hatnak ránk a jelenvalóság fájdalmas erejével, inkább mintha a történelemhez tartoznának, valamihez, ami elmúlt és elháríthatatlan, ha egyáltalán van valami közük az időhöz. Olvasás közben csakis a költészet, a fennkölt képek jelenvalók elménk számára.[5]

[4] Füst Milán: Késői megjegyzések Shakespeare-ről [1962], in: *Emlékezések és tanulmányok,* Budapest, Magvető, 1967, 431.

[5] Füst Milán: Shakespeare tragédiái a színpadon, in Szenczi Miklós (szerk.): *Shakespeare az évszázadok tükrében,* ford. Kéry László, Budapest, Gondolat, 1965, 115–119. Hogy a 19. század eleji Shakespeare-kép és drámafelfogás némely mozzanatát ne ítéljük könnyedén idejétmúltnak (esetleg romantikusnak), idézzünk fel újabb példát is: olyant, amely – kivételesen – tényszerűségénél fogva eléggé meggyőzőnek tetszhet. Tudnivaló, hogy Shakespeare legnagyobb terjedelmű drámája történetesen épp a *Hamlet* – az életmű legismertebb, legkitüntetettebb darabja. (Az első kiadáshoz, a megbízhatatlan, ún. „rossz kvartó" szövegéhez kapcsolódó problémakör számunkra ezúttal érdektelen.) A darabnak több angol sajtó alá rendezője is egyetért abban, hogy ez a szövegterjedelem nemcsak újabban számít előadhatatlannak – rendszerint tetemes húzásokkal mutatják be a tragédiát –, hanem bizony Shakespeare korabeli színpadon sem hangozhatott el a „teljes" textus. A fontosabb kiadások a jelek szerint egy inkább olvasásra szánt *Hamlet*et tettek közzé, a társulatok pedig rövidebb (rövidített?) súgópéldányokból dolgoztak. Lukas Erne *Shakespeare, az irodalmi drámaszerző*

Fordulhatunk azonban Goethéhez is: az ő tanúságtételének érdekességét egyrészt lankadatlan Shakespeare-búvárkodása adja, másrészt az a tény, hogy – szemben akár Babitscsal, akár Füst Milánnal – közelről, sőt belülről ismerte a színház közegét, élete egy szakaszán akár „színházi embernek" is nevezhető.

> Shakespeare az eleven szó által hat, s a szó legjobb közvetítője az olvasás; nem tereli el figyelmünket az ügyes vagy ügyetlen előadás. […]
>
> Shakespeare neve s teljesítménye a költészet történetébe tartozik […] a színházban csak véletlenszerűen lép fel. […] [C]sak az színpadszerű, ami a szem számára egyszersmind szimbólumot hordoz: valamely fontos cselekmény, amely egy még fontosabbra utal […] Shakespeare ezt a csúcsot is elérte… Ám ezek csak ritka mozzanatok, szemelt ékszerek; s foglalatuk tömérdek színpadiatlanság. Shakespeare eljárásmódjának egésze ütközik állandóan a tulajdonképpeni színpad ellenállásába […] [É]pp érdeméül [állítjuk], hogy a színpad nem volt méltó tér az ő géniuszának.

Végül, ha ennyi szentencia kevés lett volna, Goethe – azon elmélkedve, hogyan lehet átdolgozni a nagy brit darabjait ahhoz, hogy előadásuk szövege ne legyen nyomasztóan terjedelmes – szinte csattanó módjára erősíti meg nézetét:

> [M]égis újra meg újra azt halljuk, bármennyire értelmetlen, hogy Shakespeare műveinek egyetlen szavát sem szabad elhagyni az előadásból. Mármost ha ennek a véleménynek a hívei győznek, Shakespeare pár éven belül eltűnik a német színpadokról, ami egyébként nem is volna olyan nagy szerencsétlenség, mert a magányos vagy társas olvasó annál tisztább örömmel élvezhetné e műveket.[6]

A kontraszthatás kedvéért állítsuk ide rögtön Móricz Zsigmond vélekedését Shakespeare-nek szentelt nevezetes tanulmánysorozatából (*Nyugat*, 1923):

> [A *Vízkereszt*ről:] Gyermekjáték gyermekeknek.
> Ez valóban színész munkája. Nem, mert jó szerepek vannak benne, hanem mert minden a színpadi tradíció, színpadi megszokottság, színpadi beidegzettség alapján áll.

(Shakespeare as Literary Dramatist) sokatmondó címet viselő könyvében, mely 2003-ban jelent meg, olyan hipotézist fejt ki, amely ellentmond a csakis színpadi alkalmazhatóságban és nézőtéri érthetőségben gondolkodó újabb hazai Shakespeare-recepciónak. Vélekedése szerint a két bőségesebb alapszöveg (1604–1605, ill. 1623) sajátosan „irodalmi logikának" enged, és „megfelel annak, amit egy törekvő drámaszerző az olvasók számára írt, igyekezve tekintélyt kivívni a színpadi művek szövegének". (Idézi: Ann Thompson – Neil Taylor (eds.): *Hamlet,* London, The Arden Shakespeare, 2007, 84.)

[6] Goethe: Shakespeare és se vége, se hossza!, in *Irodalmi és művészeti írások,* ford. Tandori Dezső, Budapest, Európa, 1985, 109–122.

[…] Nincs az akciónak egyetlen mozzanata, nincs az ábrázolásnak egyetlen motívuma, nincs a levegőnek egyetlen szippantása, ami ne színpad volna. […]

Az ős operett: ma is él ez a műfaj, csak több muzsikát kapott, bár itt is jelen van már a kísérlet… A közönség jól mulatott, a közönség gyermek. […]

[A *Lear király* előadásáról szólva:] Nála mind a három egyforma fontos tényező, az élet, a gondolat és a színpad.

Az élet mindenestől, ahogy ő maga meg bírta figyelni, de azt is mind sajátjának tekinti amit mások figyeltek meg rajta… A gondolat: ez az övé. Ahogy benne támad s benne él… És a színpad: készen kapta s nem nyúlt hozzá, hanem beledolgozta magát. Nem bírálta, elfogadta, s oly tökéletesen hozzá alkalmazkodott a gondolkodásmódja, hogy második természetévé lett, hogy ösztönné vált benne.[7]

Babits irodalom*történeti* koncepciójáról – ha tetszik, víziójáról, narratívájáról – sok mindent elárul az az idegenkedés, melyet amúgy oly kedves görög tragikusai közül *Euripidésszel* szemben tanúsít európai irodalomtörténetének lapjain:

[…] Euripidésznél általán kevesebb a líra, mint előzőinél… […] [Euripidész] problémái nem az emberi sors, erkölcs, igazság mélyeit fölrázó dilemmák, amelyekkel Szophoklész viaskodik. Érdekesség átalagérdekesség. Egy ki szerelem, házasságtörés, politikai és demokratikus tirádák: az a fajta dolog, ami mindig modern – a szó legrosszabb értelmében […].

Manap rám úgy hat ő, mint egy túl könnyű, túl termékeny író […] Mit szülhet egy kiváló szellemű író s a szedett-vedett közönség lelki frigye? Euripidész művei magas irodalmi kultúrából kihajtott virtuóz drámák, de micsoda barbár gikszerekkel! Micsoda sablonok! Míly logikátlanság! Mennyi durvaság az alakokban! […]

Ez valódi modern, színpadi barbárság.

De nem az a fajta modernség, amit Euripidész modern hívei keresnek bálványukban. Ezen inkább ők is megütköznek. Szeretnék is kimagyarázni és elmagyarázni, különös hipotézisektől sem riadva vissza. Van egy ismert angol könyv, mely azt akarja bebizonyítani, hogy Euripidész tragédiái voltaképp – vígjátékok, s akként olvasandók […].

Miért vígjátékok? Én elégnek tartom, hogy színpadi művek – mai értelemben vett színpadi művek –, és akként olvasandók.[8]

Igaza volt? A kérdés nem éppen célravezető, ha az itt kifejtett véleményben (mint jeleztük) egy *történet* alkotóelemét látjuk.

Úgy látszik, Babits ekkoriban például már nem gondolkodott el annak a Péterfy Jenőnek a „görög tanulmányain", közöttük Euripidész-értelmezésén, akit harmad-

[7] Móricz Zsigmond: *Tanulmányok I,* Budapest, Szépirodalmi, 446–447, 461–462.
[8] Babits: *Az európai irodalom története,* 45–48.

fél évtizeddel korábban elmélyült meggyőződéssel méltatott *Az irodalom halottjai* című tanulmányában (*Nyugat,* 1910). Hozzátehetjük: nemcsak e személyes kapcsolódás fényében feltűnő a nagy kritikuselőd „mellőzése" – hiszen ez önmagában csak külsőleges szempont –, hanem a szóban forgó értelmezés tárgyi értékhangsúlyai miatt is. Péterfy ugyanis a következőképp veti össze elődeivel a legfiatalabb tragikust:

> [Euripidésznek a kritika] vallási frivolitást vetett szemére, a tragédia lealacsonyítását, az eposz és monda alakjainak köznapivá süllyesztését, a forma megrontását stb. […] nem akarta észrevenni azt az érdekes problémát […], hogyan hajtják rá a megváltozott közviszonyok, hogy hősi, egyoldalú, erős, egyszerű szenvedélyek helyett *tudatosabb, elemzettebb, az élet valóságának megfelelőbb érzelmeket rajzoljon,* s hogyan változtatja meg mindez szükségképp az elődök szigorúbb formáját…[9] (Az én kiemelésem. B. L.)

Majd:

> Mint dramatikust a hagyomány, a költői tárgy szüksége még egészen a mondához s ennek hőseihez köti. De ugyanakkor a költő egyszersmind állást foglal ellene, kritikai szellemmel, *új pszichológiával* tekinti; képzelmével benne él, s ellene harcol, s nem egy tragédiája viseli magán a belső ellentét nyomát. Hogy lehet ezt Euripidész művészetének bűnéül fölróni? Hogy lehet Euripidészt kicsinyleni azért, mert nem oly naiv, mint Szophoklész, s a görög gondolkodás fejlődésében részt vett? […]
>
> De a filozófus és rétor csak töredéke Euripidésznek, a költőnek. Ha elég művészi fogékonyságunk van, s hajlékony elmével végigtekintünk művei során: az első pillanatban szinte zavarba jövünk, annyi új, annyi különböző hatást találunk bennök. Euripidész művészetében van valami *Próteusz-szerű*. Ha veszít is nála az antik tragédia Aiszkhülosz fönségéből s Szophoklész arányos szépségéből: e hiány fejében új alakokat teremt, leleményes, gazdagabb szálú mesét sző, s *lírai hevét, erős szenvedélyességét* veti latba. S ha gazdagon buggyanó, pillanatnyi lankadás után mindig szárnyat bontó költői erejét megéreztük: szinte hihetetlennek látszik, mennyi igazságtalan ítélet kering Euripidészről a filológusok között. […] Euripidész iránt csak akkor leszünk igazságosak, ha azt a *művészi fáradhatatlanságot* méltányoljuk, mellyel mindig új hatásokat keres, modort változtat, *reflexiót s érzelmet különbözőleg vegyít,* régi helyzetekben új fordulatokat teremt …[10] (Az én kiemeléseim. B. L.)

Azért volt érdemes egy kissé túl hosszúra nyújtani a fenti idézeteket, mert egyes kiragadott fogalmak, kifejezések még talán kevésnek is bizonyultak volna ahhoz, hogy meggyőzzék a gyanakvó olvasót; hiszen, mint ahogy ezekből a kiemelt részle-

[9] *Péterfy Jenő Válogatott művei,* 99.
[10] Uo., 111.

tekből különösképp kitűnhet, Péterfy rendre olyan értékszempontokat tulajdonít a tragikus triász harmadik tagjának, amelyek Babits szemében is éppen a legfontosabbak voltak. Hogyan lehetséges hát a konkrét művészi teljesítmény mérlegelésében ekkora „elcsúszás" a két éles szemű *és* méltányos elemző között?

S még egy utolsó részlet Péterfy tanulmányából: „Az ő költészetében már nyilatkozik az emberi szánalom, a *szélesebb körre terjedő emberbaráti érzésnek egy neme. Euripidész humánusabbnak látszik, mint elődei;* gyakran úgy adja vissza a fájdalmat, mintha neki is fájna, és szánalmat érezne a gyönge ember iránt."[11] Újfent az én kiemelésem. Ugye ismét a babitsi világkép egyik lényegi elemét „találta el" a 19. század utolsó harmadának nagy kritikusa?

És igen, még a műfaji kérdés fölvetése is mintha csak – öntudatlanul bár – a megbecsült elődnek volna címezve. Péterfy ugyanis részletesen kifejti „védőbeszédében", hogy tévúton jártak azon esztéták, akik a sémákban felfogott „görög tragédia" jegyeit kérték számon Euripidész egynémely darabján – minthogy ezek jobbára már csak a „dionüszoszi játék", nem pedig a (modern) tragikum értelmében nevezhetők tragédiáknak.

A *Nyugat* 1928-ban körkérdést intézett az írókhoz „a magyar drámaírás válságáról". Idézzünk Babits kivételesen elmélyült és tömören kifejezett gondolatmenetéből:

> A modern drámának semmi köze sincs a régi dráma nagyszerű, kollektív szelleméhez. Így a modern dráma természetesen társadalmi drámává fejlődött, egy-egy társadalmi réteg vagy probléma drámájává: ahelyett, hogy az ember drámája lett volna.
>
> Ámde a kultúra és színház demokratizálódásával ez a dráma mind nagyobb tömegek elé kényszerült állani, s kapkodva kezdte keresni e nagyobb tömegekkel való kapcsolatot. Csakhogy korunk tömege valóban ezerfejű, a végletekig differenciált; hol a közös érzés, amire e tömegekben hatni lehet? a közös alap, melyen az író dominálhatja közönségének minden rétegét? Ilyen nagy, közös, vallásos érzések nem hatják át a mai tömegeket. Érzések helyett a logikumokhoz kellett fordulni; ami annyit jelent, hogy a modern dráma kritikus és destruktív jelleget ölt: mert ha az érzés alkotó, a logika lényegében destruktív, kritizáló. Ez a Shaw-féle dráma; ez a Pirandellóé, mely már magát a drámai forma elvét kritizálja és destruálja.
>
> De ez a fejlődés szükségképpen a dráma nívóbeli lesüllyedéséhez visz. Az érzés, mennél egyszerűbb, mennél általánosabb, annál értékesebb és fenségesebb lehet; nem így van a logikumokkal. A logikumokra alapított dráma, mennél nagyobb és műveletlenebb tömegek elé kerül, annál szimplábbá és laposabbá kénytelen válni, hogy megértésre leljen. Az egyszerű érzés megkapó; a szimpla élc lapos. A legáltalánosabb emberi érzések örökújak, mindig érdekesek; de van-e unalmasabb az ismételt szellemességnél? Az oly dráma, melynek legfőbb elve a szellem és élc virtuóz játéka, könnyen

[11] Uo., 121.

az üres technika s az alacsony mulattatás játékává fajul. S valóban ez történt a modern drámával, mikor a háború után újabb, s ez eddiginél még alacsonyabb nívójú tömeg özönlött a színházakba.

[…] A mai író legdrámaibb mondanivalója is oly természetű, hogy a szabadabb regényformában teljesebben és természetesebben mondható el. A modern lélekábrázolás szűk Prokrusztész-ágynak érezte a drámát. Aki mégis ragaszkodott a drámai formához, mesterséges leegyszerűsítéshez, és a láthatatlan dolgok erőltetett megszemléletesítéséhez kellett fordulnia; ami a szimbolizmus eredete pl. Ibsennél vagy Maeterlincknél. [B. M. jegyzete: Ilyféle egyszerűsítéssel tesz kísérletet a modern expresszionista dráma is.] De e mesterkélt eljárással a vonalak elrajzolódtak, s a színek, mintegy bengáli fényben, elváltoztak. Azóta a modern irodalom igazi nagy szellemei – s éppen azok, kiknek életlátásuk a legdrámaibb – mindinkább idegenkedni látszanak a drámai formától, s ehhez inkább csak azok folyamodtak, kiknek mondanivalója nem az életábrázolást kívánta eszközül, hanem magát a dialektikus élőszót; mint az agitatív és logikai mondanivalók, amilyen a Shaw-ké és Pirandellóké. Ekként a modern dráma eltávolodik az Élettől s a Költészettől, mely csak az Életben gyökerezhetik, és a Színház, mely tömegeit végre is nem szolgálhatta ki tiszta dialektikus eszmékkel és paradoxonokkal, kényszerült a saját lábára állni és lehetőleg függetleníteni magát és hatását az irodalomtól, melynek azelőtt alázatos szolgája volt.

Szembeszökő a vitacikk fő szempontjainak történetisége: ez a megközelítés Babitsot végül egyik „legradikálisabb" hipotézisére sarkallja: „[…] A műfajok halandók, s biztos, hogy amit mi röviden *drámának* nevezünk, az sem egy, hanem több, egymás után következő külön műfaj: más a görög, a Shakespeare-é, Racine-é, a Dumas-é, Ibsené és így tovább. Értékben is, mint célban, különbözők."[12]

Az első részmondat némileg közhelyszerűen ismétel meg egy mind a pozitivizmusnak, mind a szellemtörténetnek kedves gondolatot – még a biológiai analógia jegyében tekintett kontinuitást hangsúlyozva. Az igazi *tovább* gondolkodás magának a műfaji *egységnek időbeli felbontásában* ragadható meg.

Ám Babits már mintegy másfél évtizeddel korábban, a Balázs Béla „misztériumaival" foglalkozó bírálatának elvi bevezető részében kétségbe vonta a drámának mint műfajnak klasszikus esztétikai folytonossághagyományát: „[…] nem a párbeszédes alak és színpadi külsőségek teszik drámákká [ti. Balázs misztériumjátékait], hanem az a belső forma, amely egy a tartalommal. Ez hajdan, a dráma fejlődésének kezdetén: összeesett, később, az irodalomnak a színpadtól s a színpadnak a vallástól való önállósulásával, mikor az emberiségnek az a mély és valóban vallásos szükséglete, mely a drámát megteremtette, más csatornákon is kiömölhetett, s viszont a színpad is, elvesztvén vallási jellegét, más profánabb célokra is használhatóvá lett,

[12] Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok II.,* Budapest, Szépirodalmi, 1978, 204–206.

a dráma voltaképp két nagyon különböző műfajjá differenciálódott." Már ekkor is hozzáteszi: „a *valódi dráma* […] nem feltételezi a színpadi formát".[13]

A drámaírás (ill. egy későbbi címadás szerint: a színpad) válságát nyomozva, értelmezve Babits az esztétikai szempontot összekapcsolta a társadalomtörténet, pontosabban: az irodalom (a műfajok) szociológiai funkciótörténetének vizsgálatával – olyas eljárás ez, amelyet az „esztétista" jelzővel elhamarkodottan bánó Babits-jellemzések alighanem nehezen illeszthetnének be némelykor sablonos gondolatmenetükbe.

Valami nagyon hasonló történeti felismerés fejeződik ki igen szellemesen József Attilának egy későbbi – szintén körkérdésre adott –, drámáról s színházról szóló nyilatkozatában, amely a *Független Színpad* 1937. évi I–II. számában jelent meg:

> Hogy miért nem járok színházba? Mert tapasztalataim szerint: 1. … az előadott *darabok* ötlettelenek, unalmasak… 2. … az *előadások* nem harmonikusak… 3. … mikor járnék színházba? III. Richárd ezt kiáltja: „Országomat egy lóért!" E mellett igen nevetségesen hangzanék, ha a mai szerző történetesen ezt adná egy hőse szájába, aki történetesen könyvelő: „Állásomat egy taxiért!" Nos, ha egy mai Shakespeare kitalálná, hogy egy ilyen felkiáltás hogyan ne váljék nevetségessé, de hogyan szorítsa el az ember szívét, örömmel áldoznék még az indokolatlanul magas árakat kérő ruhatárra is.[14]

• Nédli Balázs – Pienták Attila – Sipos Lajos (szerk.): *Közelítések… Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján,* Szombathely, Savaria University Press, 2008, 90–101.

EDWARD TAYLOR – VÁLASZOK EGY KÖLTEMÉNYÉRŐL

[2009]

(Aki kérdez: Joseph Novák baptista lelkész,
aki válaszol: Bárdos László irodalomtörténész)

A puritánokról azt tartja a közvélemény, hogy életidegen, fanatikus hívők voltak, akik az Új Világba érkezve teokratikus államforma felállításával vélték létrehozni a „modern" Isten Országát. Szigorral szabályozott közösségi életre és nyilvánvaló túlkapásokra (pl. a sálemi boszorkányperre) mutat a történész, de hogyan ismerteti őket az irodalmár? Melyek lennének a puritán irodalom gyöngyszemei?

[13] Uo., I., 345.
[14] József Attila *Összes művei, III.,* s. a. r. Szabolcsi Miklós, Budapest, Akadémiai, 1958, 186–187.

A puritanizmus (is) sokoldalú jelenség. Shakespeare korában sűrűn gúnyolták őket, maga a legnagyobb mester is: álszenteknek, szemforgatóknak ábrázolták őket. Ilyesféle vádakkal nézett vissza puritán őseire Nathaniel Hawthorne is, de ő már bonyolultabb eset: tovább is viszi a puritán tradíciókat. A modern, a korai modern költészet pedig kétségkívül sokat köszönhet nekik. Edward Taylor közvetlen elődjeként és példájaként ott van mindjárt Anne Bradstreet, az első és oly korán érkezett amerikai költőnő. De a puritanizmus megjelenik olyan poéták munkásságában, mint Michael Wigglesworth, H. W. Longfellow, vagy – a 20. században – akár O'Neill színpadán is, például a *Vágy a szilfák alatt*, illetve az *Amerikai Elektra* című darabjaiban.

Bizonyos, hogy a puritanizmus némely belső jellemvonása eleve segítette irodalmi érvényesülését: így többek közt a szinte kényszeressé váló, szakadatlan önvizsgálat; mint ahogy nem mellékes az sem, hogy a puritánok különösen nagy becsben tartották a tanulást, a betűt, a könyvet.

Egyébként meglehetős vakmerőség szükségeltetik ahhoz, hogy egy nem angolszász kultúrában nevelkedett irodalmár vagy eszmetörténész hozzá merjen szólni a puritanizmus kérdésköréhez. Nálunk például alig létezett hasonló vallási *és* közösség-, valamint kultúraszervező irányzat. Talán Arany János tépelődő és bűntudatot elemző lírai és elbeszélő költeményeiben láthatunk valami távoli analógiát.

Edward Taylor költészetét csak a múlt század közepén ismertük meg. Hol bújt meg addig? Ki volt Edward Taylor?

Edward Taylorról nem sokat tudunk. A személyéhez fűződő talányokért – ha mondhatjuk így – ő maga is felelős: végakaratában megtiltotta költői hagyatékának kiadását. Mintegy négyszáz lapnyi verskézirata csak 1937-ben került elő a Yale Egyetem könyvtárából, s „költői művei" 1939-ben jelenhettek meg első ízben.

Születési éve sem biztos: valószínűleg 1645-ben látta meg a napvilágot, Angliában. Puritán nézetei miatt különböző konfliktusai támadtak – pl. nem volt hajlandó évenkénti szentáldozással megerősíteni anglikán hitét –, ezért 1668-ban Amerikába, Bostonba hajózott. A Harvard Egyetem elvégzése után, 1671-ben, a nyugat-massachusettsi Westfield határvároska (*akkor* határvároska) lelkésze és orvosa lett. A település apraja-nagyja egyaránt szerette. Azt viszont már pontosan tudjuk, hogy 1729. június 24-én halt meg, aggastyán korában.

Ha annyira viszolygott az *irodalmi* nyilvánosságtól, egyáltalában miért írta meg két nagyszabású versciklusát, melyek közül most a *Sacramental Meditations* (Szentségi elmélkedések) foglalkoztat bennünket? A puritán lelkész kötelező szerénységének, szolgálatvállalásának meg kellett törnie ún. költői-írói ambícióit – erős költői tehetsége, nagyszerű kifejező ereje ezért éppen a napi vallásgyakorlat keretei között mutatkozott meg. „Meditációi" egytől egyig rövid bibliai idézetekhez kapcsolódtak, s teológiai fejtegetésnek is beillenének: későn kezdődő utóélete is-

mertette föl bennük az angol „metafizikus költészet" (John Donne s főként George Herbert) méltó folytatóit.

A „Ha egy mindenkiért meghalt" című verses elmélkedésében én azt tartom a legfeltűnőbbnek, hogy míg a meditáció alapjául szolgáló idézetben Pál apostol többes szám egyes személyben ír Krisztus szeretetének a hatásáról, Taylor személyes élményét osztja meg velünk. Miért fontos ez a másféle nézőpont?

A *112. elmélkedés* valóban első személyűvé teszi, ha úgy teszik, individualizálja a második korintusi levélbe foglalt megváltástant, a halál „kölcsönösségének" gondolatát Krisztus és a (bűnös) emberiség között. Ez az egyszemélyűség természetesen erősíti a költői szöveg személyességét, következésképpen a drámai természetű, vallomásos faggatózás feszültségét, szenvedélyességét. Ám legyünk körültekintőek. Ha a ciklus egészére nézünk, látni fogjuk, hogy az *én* valamelyest konvenció *is* Taylor költészetében: az „én" egyúttal az „akárki", az „Everyman" szerepét is betölti. Az *én* itt az ember, a teremtmény örök sorsának általános- egyetemes megtestesítője.

A magyar költők közül Babitsot jellemzi az, hogy mélyen a bibliai hittörténések mögé mutat. Kérem, árulja el, Professzor úr, mibe került Önnek az, hogy még Taylornál is tisztábban tudta bemutatni a szent Isten áldozatos szeretetét, például ebben a két sorban: „A fénylő Törvény íjáról eredt meg / A végtelen tüzes, ádáz nyila / Téged sújtott, fejét az embereknek…"? Gyönyörű verset írt; de Ön minek tartja: jó fordításnak, vagy a hitvallásának is?

Nehéz válaszolni erre a kérdésre. A versfordítás műveleteit – már csak sokaságuk miatt is és talán részben önvédelemből – nagyrészt törli az emlékezet. Ez a fordítás kis híján húsz éve készült, a Ferencz Győző szerkesztette kiváló gyűjteménybe, az *Amerikai költők antológiájá*ba, amely az Európa Könyvkiadónál jelent meg. Inkább csak valamiféle lázas ihletfélére emlékszem, amely ugyanakkor a pontosság szigorú követelményeinek engedelmeskedett. Végtelenül nehéz az ilyenféle rendkívül tömör és sűrű angol versnyelvet magyarul követni: tudjuk, hogy még lazább szerkezetű angol költeményt is alig-alig bírunk formában fordítani, mivel az angol szavak között sokkal több az egytagú, mint a magyarban. És a legeslegfontosabb szavak sem kivételek! Tessék: *love* egytagú; *szeretet* v. *szerelem* három szótag. Vagy: *greed* egytagú; *kapzsiság* vagy *mohóság* három, de mondjuk *pénzsóvárság* már négy szótag. No de hagyjuk, a fél nagyszótárt ide lehetne másolni. Hát még efféle sorokban (amelyek magyar változatát Ön az imént idézte):

Infinities fierce fiery arrow red
Shot from the splendid Bow of Justice bright
Did smite thee down, for thine. Thou art their head.

Könnyű észrevenni, hogy ez nem is a mai angol nyelv, mint ahogy írásmódja is sok helyütt megtévesztő. (Pl. a birtokos *s* előtt az aposztróf [’] hiánya: ma *Infinity’s* volna a helyes alak.) A shakespeare-i nyelvhasználattal rokonítható a Tayloré: még forrongásban, alakulásban van, még szabályozatlan, mai „ésszel” néhol alig követhető, de zsúfolt, mind jelentésekkel, mind stíluseffektusokkal csordultig telített. S hozzá még a metrum, a rímelés, amely viszont nagyon is gondos, általában tiszta és főleg: nehéz…

Elképzelhető, hogy ez a részlet azért önkéntelenül „modernizál” is, miközben pedig magyarul nem őrizheti meg az eredetiben teljességgel indokolt mondattani bonyodalmakat. Egy szó, mint száz: nekem magamnak is tetszik e részlet fordítása. Kimondhatom úgyszólván a dicsekvés árnyéka nélkül, mert már nagyon elidegenedett tőlem, nagyon objektívvé vált a szöveg.

Meggyőződésem, hogy a jó, sőt mégoly ihletett fordítás mögött sem áll mindig „nézetazonosság”. Ha csak Taylor magyar tolmácsainak teljesítményét nézem az említett antológiában: vitathatatlan, hogy Jánosy István (egyébként Milton *Elveszett paradicsom*ának fordítója) a maga mélyen megélt, felelősséggel vállalt és „dokumentálható” protestantizmusával *világkép* szempontjából közelebb került, kerülhetett E. Taylorhoz, mint jómagam, s még én is nyilván közelebb, mint Eörsi István. De azért Eörsi nyúlfarknyi magyarítása is pompás, feszes, hatásos. Hozzáteszem: *mai* énem (amely persze csak kevéssé hasonlít húsz évvel ezelőtti „alteregójához”) főként a halál tudatának drámaiságára, a halál fenyegetésének dinamikájára figyel Edward Taylor *Meditáció*jában.

• *Evangéliumi Hírnök,* 2009. április.

CSEKE ÁKOS ÉS TVERDOTA GYÖRGY *A TISZTASÁG KÖNYVE* CÍMŰ MŰVÉRŐL

[2009]

(*József Attila-tanulmányok,* Universitas, 2009)

Ez az oly találó című monográfia kivételes együttműködés eredménye. Manapság mintha különösen ritkán történne meg, hogy két kutató, két értekező társszerzőségben dolgozzon fel egy olyan fogalmat, amelynek megvilágításában mindkettőjük szűkebb tudományterülete egyaránt illetékes. Miközben rendszerint *egy* közös tudományág – nyugodtan példálózhatunk az irodalomtudománnyal – képviselői is legföljebb úgy és akkor képesek együttműködésre, ha gondosan dokumentálják ugyanazon irányzathoz vagy iskolához tartozásukat, a jelen mű a szerzők (egy filo-

zófia- és egy irodalomtörténész) kölcsönös *megértéséről* és egymás autonómiájának gondos tiszteletéről tanúskodik. Ezenfelül bár egyikük „beérkezett" tudós- és tanárszemélyiség, óriási szakmai teljesítménnyel a háta mögött, másikuk pedig ígéretes pályájának úgyszólván a kezdetén áll, eleve egyenrangúnak tekintve egymást sikerült két bízvást összemérhető tömbből megszerkeszteniük egy igencsak új utakra merészkedő nagytanulmányt, *A tisztaság könyvé*t.

A tisztaság – és a hozzá kapcsolódó fogalomrendszer – a természetesnek vett, azaz problémátlan, valójában csak problémátlanított emberi alapfogalmak (archetípusok) egyike. Olyan egzisztenciálé ez, amely a tudatos létezés minden oldalával és összetevőjével érintkezik, érintkezhet. A ható ige képzőjében ott lappangó potenciálból a szerzők főként a metafizikai, az ontológiai, a vallás- és etikatörténeti, valamint a 20. századi líratipológiában és líraelméletben mutatkozó lehetőségekre összpontosítják figyelmüket. Habár nyilvánvaló a köztük érvényesülő munkamegosztás, a szöveg *egésszé* szerveződik, mivel a két nagy rész számos ponton kérdez egymástól és felel egymásnak, izgalmas és – szerencsére – lezáratlan belső dialógust teremtve.

Világos, hogy nem lesz könnyű dolguk e reménybeli kötet recenzenseinek. Hatalmas tárgyi tudás és szinte sohasem lankadó elemző-értelmező készség (sőt szenvedély) járja át az egész könyvet, amelyhez elvileg mégiscsak (legalább) kettős tudású, filozófiában s irodalomtudományban egyaránt otthonos olvasó kellene. A szöveg azonban mindvégig úgyszólván vezeti, kalauzolja *is* befogadóját: mindkét szerző természetesen a maga sajátos stílusában ír, de Cseke Ákos és Tverdota György fejezetei egyaránt a téma általi *érintettségről* tanúskodnak, előadásmódjuk olykor a megindultság, máskor a szellemesség felhangjaival gazdagodik.

A magam szűkebb kompetenciáját nem tagadva és nem szégyellve megjegyezhetem, hogy Tverdota Györgynek egyszerre koncepciózus és részletgazdag elemzéseit és fejtegetéseit a József Attila-i költészetben lépten-nyomon felbukkanó tisztaságeszményről, illetőleg az ezt részben – kisebb részben – inspiráló francia *poésie pure* fogalomról és kultuszról nagyon találékonynak s egyszersmind elmélyültnek, fölfedező erejűnek és végső soron teljességgel meggyőzőnek tartom. A szóban forgó részek ugyan polemikus indíttatásból nőttek ki (a szürrealizmusnak a korai József Attilára gyakorolt hatását agyonhangsúlyozó nézet ellenében), az értelmező gondosan elkerüli a más irányú túlzás-felnagyítás veszélyét.

Fontos erénye ennek a *rendszerezésnek,* hogy nem akar mindenáron *rendet rakni*. Elolvasása után akár az alapkérdések is újra föltehetők. Megfogalmazható az az óvatos kétely, amely valószínűleg minden ontikus (létvonatkozású) emberi, *tehát* nyelvi, *tehát* óhatatlanul esetleges fogalmunk magyarázatairól felötlik bennünk. Nevezetesen: amikor a *szó* hangoztatásáról, újra meg újra ismétléséről és interpretatív, rendszerekbe foglalható kölcsönvonatkozásairól, illetőleg amikor a *fogalomról* mint jelenségről, megnyilvánulásról, tulajdonsággá (a „tisztaság" tulajdonságává) válásának önvonatkozásáról beszélünk – nos, akkor ugyanarról beszélünk?

Annyi bizonyos, hogy magam régen olvastam a jelen munkához foghatóan informatív és gondolatébresztő, irányzattól függetlenül valóban *szellemtudományi* könyvet. Mindannyiunk érdeke, hogy igazán könyv legyen belőle – kiadását melegen javaslom.

[2009. március 1., lektori vélemény]

MONUMENTUM ÉS MONUMENTALITÁS

Babits Mihály levelezésének kritikai kiadásáról
[2010]

Egy sok műfajú szerző életműkiadása, kivált kritikai összkiadása számos nehézséggel jár. Minél hosszabbra nyúlik az előkészítő és kivitelező munka, annál több és változatosabb akadály léphet fel, s ami még fontosabb: a zavarok a legapróbb – ámde következményeikben jelentős – technikai részletkérdésektől a legátfogóbb koncepcionális problémákig terjedhetnek.

A magyar klasszikus modernség egyik legfontosabb, legszélesebb műfaji spektrumú és legnagyobb hatású alakjának, Babits Mihálynak napjainkban is folyó életműkiadása már az ötödik nekirugaszkodás a kétségtelenül roppant feladatnak. Az első sorozatot az 1930-as években még maga a költő ellenőrizte: úgy állította össze anyagát, és aszerint mellőzte bizonyos (típusú) műveit, ahogyan és amilyennek láttatni akarta magát az utókor szemében. Önkanonizációjába nem férhetett bele példának okáért két korai színdarabja, *A Simóné háza* meg *A második ének*, a század eleji magyar drámaírás e két merőben különböző dramaturgiai kísérlete, melyeknek, mondhatni, épp a most szóban forgó kritikai összkiadás *Drámák* című gyűjteménye szolgáltatott igazságot. – A második kísérlet csupán egyetlen kötetnyi torzó maradt: ez az 1945-ös Franklin-kiadvány azonban, amely a *Babits Mihály Összes művei* címet viselte fedelén, a lírai életmű, valamint az *Írás és olvasás* című tanulmánygyűjtemény szöveggondozásával – amely jórészt Török Sophie gondosságát dicséri – maradandó értéke lett a Babits-filológiának. A „Babits Mihály Művei" sorozatcímmel 1957 és 1961 között megjelent hat kötet kevés újdonsággal szolgált – kiváltképp szembeötlő ez a negatív egyenleg, ha arra a csaknem évtizedes kényszerszünetre gondolunk, amelyben a *Nyugat* egyik vezéralakját és vezető elméjét a művelődéspolitika úgyszólván kiszorította a könyvkiadásból. A recepció folyamatosságát – rendületlen filológiai búvárkodással is – csupán két-három irodalomtörténész tartotta fenn: közülük a leglelkiismeretesebb munkát sokáig Keresztury Dezső végezte.

Ez a kissé bátortalan kezdeményezés tehát viszonylag csekély eredménnyel zárult. Újabb évtizedeknek kellett elmúlniuk ahhoz, hogy a fiatalabb kutatónemzedék egyik legfelkészültebb alakja, Belia György 1977-ben megindítsa és a 80-as évek közepére ki is teljesítse a *Babits Mihály Összegyűjtött Művei* című könyvsorozatot, amely már méltónak bizonyult az életműhöz. Ennek a kollekciónak mindenképp az 1978-as kétkötetes *Esszék, tanulmányok* a legtöbb „újdonsággal" szolgáló s legemlékezetesebb tagja: végre azt a babitsi műfajt reprezentálhatta, melyet az addigi ideológiai irányítás a legmakacsabbul zárt el az újabb olvasóközönség elől.

A nyolcvanas évek eleje táján azután megkezdődött a Babits-kutatás és -kiadás máig tartó virágkora. Gál István, Éder Zoltán, Téglás János és mások – nem mellékesen: fiatal, alkalmi kutatói közösségek – garmadával adták ki az életmű kevésbé kanonizált szövegcsoportjait is: levelekből, nyilatkozatokból, feljegyzésekből, családi vagy épp bírósági dokumentumokból összeállított gyűjtemények sorjáztak egymás után. Most példázzuk mégis két idősebb kutató munkájával azokat a gyűjteményeket, amelyek még bizonyos zsurnalisztikai „szenzáció" egyszerre jótékony és ártalmas bélyegét is magukon viselték: Belia szerkesztésében, 1980-ban a Szépirodalmi közzétette a *Beszélgetőfüzetek* két vaskos kötetét (némi ízlésbicsaklással a *Műhely* című sorozat tagjaként), az évtized legközepén pedig a Magvető másfélszáz lapon csupa kiadatlan verset foglalt össze, *Aki a kékes égbe néz* címmel: ezt a gyűjteményt Melczer Tibor gondozta. – Az aktuális, illetőleg a kritikai, irodalomtörténeti figyelem bántó fáziskülönbségét mutatja, hogy e két összegezés egyike sem ébresztette föl eléggé a szélesebb körű „szakma" értelmezői figyelmét; az úgynevezett „Babits-kutatás" bennfentesebb körein kívül nemigen vertek nagyobb hullámokat.

A recepciótörténet mégoly hevenyészett fölidézésében is utalnunk kell azonban két könyvnyi arányú, a babitsi líra alakulástörténetének egészére reflektáló, elemző monográfiára: Nemes Nagy Ágnes könyvére, *A hegyi költő*re, valamint Rába György terjedelmesebb és „tudományosabb" igényű munkájára, a *Babits Mihály költészeté*re. Az utóbbinak az alcíme, *(1903-1920)* ugyan csak a lírai pálya első felének monografikus feldolgozását ígéri, sokrétű, sokirányú vizsgálódásmódja és roppant anyagismeretre támaszkodó nyitott távlattechnikája azonban az egész *életmű* mint irodalomtörténeti egység meggondolt képzetét tárja fel. Bár a szakmai-szakszerű másodrecepcióban Rába György műve egy időre maga mögé utasította *A hegyi költő* vállaltan „esszéisztikusabb" fejtegetéseit, harmadfél évtized elteltével különös mód Nemes Nagy Ágnes munkája látszik elevenebbnek, megszólítóbbnak és megszólíthatóbbnak. Rábának valóban rendkívüli teljesítménye zártabbnak és zárkózottabbnak rémlik: ennek alighanem az az oka, hogy elemzéseinek elmélyült alaposságával rácáfolt ugyan az évtizedekig uralgó ideológiai önkényeskedésekre, ám a lírai beszéd nyelvi autonómiáját ezúttal a filozófiának, elsősorban némely ismeretelméleti-logikai koncepciónak rendelte alá: a versek kétségtelenül csodálatraméltó és mintegy *szuggesztív meghallásának* eseményeit nemritkán Carlyle, Scho-

penhauer, William James vagy Bergson mindenkor készenlétben tartott, mögöttes rend- vagy módszeréből származtatta. Az *eredet* és az *eredeztetés* ezen nyomatéka, ma legalábbis úgy rémlik, nemigen segítheti akár csak a lírai *œuvre* újraértelmezését sem. – Ilyesfajta ösztönzésekre pedig szükség mutatkozik, minthogy az 1990-es évek elejétől a Babits-értés, illetve -értelmezés igényei és eljárásmódjai megkoptak, kimerültek; a babitsi költészet inkább csak klasszifikáló műveletek tárgyává lett, mígnem klasszikus és kései modernség közös határvidékén valamiféle senkiföldjére jutott. A legutóbbi néhány évben viszont – nem függetlenül a *Nyugat* szellemi horizontjára irányuló újfajta és ígéretes vizsgálódásoktól – újraéledni látszik az értelmezés igénye, egyelőre talán inkább a korai líra még jócskán homályban rekedt, föl nem mért nyelvi potenciálja iránt.

A kutatásnak ezek a végső soron egymást erősítő impulzusai és folyamatai a múlt század utolsó évtizedében a lehető legtermészetesebben torkolltak egy kritikai kiadás megteremtésének modellállításába, illetőleg megvalósításának praktikus előkészítésébe. A Babits kritikai kiadás azonban már a kezdet kezdetén két ágra tagolódott, azaz két, egymástól mindinkább elszakadó és mostanra már végképp függetlenedett (és elszigetelődött) intézményi háttér szerint mintegy kettévált. Ebből a valószínűleg kényszerszülte meghasonlásból még irodalomtörténeti haszon is származhatott volna – hiszen úgy rémlik, végképp bealkonyult a tömbösített, egycentrumú, egységes elgondolású és ilyenformán zártságra, véglegességre számot tartó tudományos szövegkiadásoknak –, ám egyelőre csak az egyik „ág" működését tapasztaljuk; a versanyagból még egyetlen kötet sem jutott el a nyilvánossághoz.

A most szóban forgó („prózai") kutatócsoport, illetve -műhely viszont jelentékenyen előrehaladt a munkájában. Közzétették a regények, valamint a drámák kritikai kiadását, valamint 1998-tól 2009-ig megjelentettek hat levelezéskötetet, másként számítva: ezernyolcszáztizenkét Babits által, illetőleg Babitsnak írt levelet. Ebbe a mennyiségbe – helyesen és az újabb nemzetközi gyakorlattal is összhangban – belefoglalták az elveszett, ámde valamely fennmaradt válasz, esetleg harmadik forrás alapján bizonyíthatóan létezett iratokat is; s magától értődik, hogy a „levél" fogalmába itt beletartozik mindenfajta írásos és a postára (vagy küldöncre) bízott üzenet, az elbeszélés vagy tanulmány terjedelmű episztolától a háromszavas táviratig vagy emlékeztető följegyzésig.

„Babits Mihály levelezése mintegy 10 000 tételt jelent" – közli a teljes sorozat szerkesztője, Sipos Lajos, az alsorozat első kötetének jegyzetapparátusát bevezető igényes tanulmányában.[1]

A babitsi próza kritikai kiadásának nálunk szokatlanul gyors ütemű haladása – szinte évenként egy kötet – javarészt sorozatszerkesztőjének köszönhető. Sipos Lajos ritka szervességgel építi kutatói, kritikai életművét, ezt a „szerény" életművet,

[1] *Babits Mihály Levelezése 1890–1906*, Budapest, Historia Litteraria Alapítvány – Korona, 1998, 320.

amelyben nem a saját dolgozatok, könyvek dominálnak – bár ez utóbbiak mindegyike fölfedező erejű, önálló kutatásokon alapuló munka –, hanem a szerkesztői, sőt szervezői tevékenység: ennek folyamatában immár a második, sőt hovatovább a harmadik nemzedék filológiai-szövegkutatói tehetségeit készíti föl erre a kevés dicsőséget, még kevesebb, pénzre váltható babérlevelet hozó, de sajátos örömökkel, „sikerélményekkel" kecsegtető munkálkodásra. És úgy rémlik, a fiatal kutatók jóval kevesebb csalódást okoznak neki, főként pedig jóval kevesebb akadályt gördítenek útjába, mint a „külső körülmények" kifejezésben összefoglalható anyagi, szervezésbeli, bürokratikus, technikai és taktikai bonyodalmak és viszontagságok, melyekre a kötetek olvasói pusztán a kiadó cégek változékonyságából következtethetnek: a hat kötetet négy kiadó gondozta, némelyik egy-két kötetnyi kihagyás után folytatta misszióját. Nem túlzás, nem is fedezettelen retorikai fordulat, hogy a Babits-sorozat Sipos Lajos tántoríthatatlan elszántsága és szorgalma nélkül egyszerűen nem létezne – valószínűleg még összesen két kötete sem.

Nemhogy a sorozat valamennyi kötetéről, de a máris hatalmasra növekedett levelezés-anyagról sem lehetséges számot adni egy akár még terjedelmesebb recenzió, beszámoló keretei között sem. Ezúttal tehát valóban mindössze néhány jelzésre kell szorítkoznom, fölvetve egy-két problémát, amely nem megoldásra, hanem inkább többoldalú megközelítésre és tapasztalatcserére vár.

Az írásbeli üzenetek közlésmódja az eredeti szövegek külső alakját követi (keltezés, megszólítás, elköszönés, aláírás elrendezése), s így vizuális sugallata is van, „látható nyelvként" is olvasható. A bizonyos korlátok között érvényesíthető „betűszerintiség", azaz betűhív, központozást, helyesírást őrző nyomtatás, „szemlére bocsátás" (mondaná Ingarden) mind korra, mind társadalmi rétegre-körre, mind egyénre jellemző, igen értékes kísérő információkat nyújt (valamelyest az élő metakommunikatív tevékenységgel rokonítható). Többé-kevésbé egyezményes, javarészt kettős jelek utalnak az egyes kézírási műveletekre. Egyetlen ilyen szimbólum akad, amelynek megfejtésében kissé elbizonytalanodhatunk. A « » jelek funkcióját az első kötet így magyarázza: „Az áthúzáson belül külön is áthúzott, de olvasható vagy kikövetkeztethető rész." (304) A további kötetek megismétlődő kódfejtései azonban már rendre így fogalmaznak: « » – „A kézirat olyan betűtévesztései állnak e jelek között, amelyeket az írója nem áthúzással javított, hanem másik betűt írt helyette." A második magyarázat talán még elődjénél is ködösebb és számos konkrét szöveghelyen okoz bizonytalanságot. Legföljebb a kötetekhez mellékelt képanyagban látható eredeti írások egyik-másik helye segíthet hozzá a megfejtéshez.

Sem a sorozat szöveggondozása, sem magyarázó jegyzetanyaga nem függetleníthető bizonyos előzményektől, melyek sokrétűen, több irányból olvasható kontextust formálnak köréje. Jó néhány levél már megjelent különböző kiadványokban: a Belia szerkesztette *Babits – Juhász – Kosztolányi Levelezésé*ben (1959), a *Móricz-levelezés* két kötetében (sajtó alá rendezte F. Csanak Dóra, 1963), a Juhász Gyula

kritikai edíció levelezéskötetében (Péter László – Belia György munkája, 1981), valamint a Réz Pál által összeállított, kevésbé tudományos igényű Kosztolányi-kötetben, a *Levelek – Naplók* gyűjteményében (1996). Ezen szövegforrásokon kívül még számos „tematikus" válogatás jelent meg, egy részük nem mellékesen már a Babits kritikai kiadás előzményeként: például *A Babits család levelezése*, mely 1996-ban látott napvilágot, Buda Attila gondozásában. Még régebbről ismerheti a szakmai közönség Babits Mihály és Szilasi Vilmos levelezését, nem olyan régről pedig (és talán nem is csak a szakmai közönség) a Csinszkával váltott üzeneteket.

Ha összevetjük egy-egy levélnek különböző kiadásokban közölt szövegét, itt-ott persze (akár meglepő) eltérésekre bukkanhatunk. Juhász Gyulától Babitsnak szól az a levél, amelyben a szakolcai tanár „szeretettel gondol … Dante hatalmas nachdichterére". A jegyzet utal a korábbi edíciók „nagydichter" változatára, és jogosan javítja az „utánköltő, fordító" jelentésű német szóra.[2] Az ilyenféle, elkerülhetetlen hibáknál, elvétéseknél fontosabb azonban a *levélmű* olvasásának többféle lehetséges kontextualizációja. Miként nem mindegy, hogy Baudelaire valamely versét *A romlás virágai* című magyar nyelvű kötetből olvassuk, vagy pl. éppen Babits „kisebb műfordításainak" egyik vagy másik gyűjteményéből, úgy a levelek is másmás jelentőségre, sőt jelentésre tesznek szert, aszerint, hogy melyik (kinek szentelt) sorozat darabjaként tanulmányozzuk őket. Az irodalmi (határ)műfajok közül is talán a levél teszi legnyilvánvalóbbá, hogy minden nyelvi s irodalmi jelentés viszonyjelentés és viszonylagos szignifikáns.

Más (és közvetlen szinten kényesebb) kérdés, hogy a rendkívül gondos közlés- és jelölésrendszer miképp fér meg a helyenként megsűrűsödő sajtóhibákkal. Néhol egyszerűen eldönthetetlen, hogy a levélíró idioszinkráziáját olvassuk-e, vagy közönséges nyomdai betűcserével állunk szemben. Ha pedig már szóba kerültek a sajtóhibák, kénytelen vagyok megemlíteni az életműkiadás egyik izgalmas és fölfedező érvényű kötetének, a *Drámák*nak bántó anomáliáit: ennek a kiadványnak épp a főszövegét számos sajtóhiba terheli.

Föl kell még hívnunk a figyelmet a sorozat jegyzetanyagának néhány gyakorlati, azaz a sajtó alá rendezők szövegét terhelő furcsaságára – ha nem mindig könyvelhetők is el „hibákként" a kiemelt példák. Az alább szóvá tett jelenségek azonban egytől egyig típusszerűek, azaz hozzájuk hasonló esetek seregestül fordulnak elő.

Kosztolányinak 1911. február 18-án kelt ama leveléhez, mely röviden, de nyomatékosan utal barátságuk „romlandó" voltára, a „magyarázatok" jegyzetrész a következő kommentárt fűzi:

> Babits és Kosztolányi egyetemi éveik alatt és után gyakran váltottak levelet, de barátságukat egyszerre jellemezte a másik követése és a különbözni akarás. Irodalomról,

[2] *Babits Mihály levelezése 1911–1912*, szerk. Sáli Erika–Sipos Lajos, Budapest, Magyar könyvklub, 2003, 398.

> művészetről vallott felfogásuk fokozatosan távolodott egymástól. Míg Babits alkotás és alkotó összefüggését, a művek filozófiai megközelítését vallotta, addig Kosztolányi nézőpontja tisztán esztétikai volt. (Babits 1998, 349.)

Ez utóbbi, zárójeles utalással az a baj, hogy a *Levelezés* első kötetét, amelyre hivatkozik, az apparátushoz tartozó rövidítésjegyzék emígy tünteti fel: „BML 1890–1906". Tehát a „Babits 1998" jelölés feloldását hiába is keresnénk. – Tartalmi szempontból (persze kritikai kiadásban a jelölő kódok használata is *tartalom*) azon akadhatunk fenn, hogy kinek szól egyáltalán az eléggé elhasznált elemekből összerótt, túl sommás tájékoztatás.

A kiadványsorozatnak, mint jeleztük, volt néhány előzménye: pl. a Négyesy-szemináriumon megismerkedő három költő levelezésgyűjteménye, illetve külön-külön – nem is szükségképpen szövegkritikai igényű – levelezéskötetek. A Babits-sorozat első kötetbeli, nagy közös jegyzetbevezetője közli, hogy „[a] *megjelenés*re vonatkozó információk között szerepeltetjük a levelek korábbi közléseit, feltüntetve külön az esetleg részleges vagy téves (hibás) publikálás tényét is. Mivel a korábbi közlések […] nem mindig tartották be a közreadás előírásait, ezért kerülhet sor helyesbítésre, hibák kijavítására." (*BML 1890–1906* [1998], 339.) – Nos, valójában eléggé gyakran előfordul, hogy a sajtó alá rendező még általános megjegyzést sem fűz egy-egy dokumentum új szövegű közléséhez. Juhász Gyula 1911. szeptember 8-i, Szakolcáról küldött levelét először a jelen Babits-kiadásból idézzük:

> Hogy élek, gondolhatod. Távol az élő élettől, de lélekben oly közel hozzád és a kevesekhez, akik szerettek és a nagy halottakhoz, akik „többen vannak, mint az élők" és velük vannak éltető hatalommal. A régi Juhász nincs többé, a halálvágyó barát helyett egy élni, élnivágyó ember van, aki e nem valami „splendid" isolatioban lelki fényeket gyújt maga körül és vár. (*BML 1911–1912* [2003], 26.)

Ugyanez a két mondat a Juhász-gyűjteményben:

> Hogy élek, gondolhatod. Távol az élő élettől, de lélekben oly közel hozzád és a kevesekhez, akik szerettek és a nagy halottakhoz, akik „többen vannak, mint az élők" és velünk vannak éltető hatalommal. A régi Juhász nincs többé, a halálvágyó barát helyett egy lemondó, de élnivágyó ember van, aki nem valami „splendid" isolation lelki fényeket gyújt maga körül és vár. [sic!][3]

A korábban megjelent tudományos kiadás „ismeretlen" eredetiről beszél, alapszövegként másolatot jelöl meg; a Babits-edíció viszont (már) eredeti kéziratra hivatkozik. A fentebb idézett szövegek között azonban jelentős különbségek mutatkoznak, ennélfogva annyi bizonyos, hogy a tervezet, az elvi alapvetés szellemében a jegyzetnek itt el kellene igazítania az olvasót.

[3] Juhász Gyula: *Levelezés I., 1900–1922,* Budapest, Akadémiai, 1981, 241.

Néhol hibás az idegen nyelvű szövegrészek fordítása: Ignotus az *une façon de parler* francia kifejezést használja. „Itt: közhely" (*BML 1911–1912,* 281.) – próbál segíteni a jegyzet. De nem: olyasmit jelent ez a frazéma itt, hogy „üres, szófia beszéd". Némelykor pedig abba a hibába esnek a jegyzetírók, amelyet „túlinformálásnak" nevezhetnénk. Babits szigorú kritikát írt egy adathalmozó Reviczky Gyula-monográfiáról, Paulovics István munkájáról. A szerző levélben tiltakozott, indulatosan védelmezve könyvét és könyvének hősét. De vajon mi szükség van arra a jegyzetre, amely megmagyarázza a „Reviczkyt" szóalak levélbeli előfordulását, ekképp: „Reviczky Gyula"? (*BML 1909–1911* [2005], 378.) Talán bizony több lehetséges Reviczky közül kell kiválasztani, hogy az olvasó melyikre gondoljon? – Ezeken a pontokon már-már az az érzésünk támadhat, hogy a túladagolt szakszerűség, illetőleg precizitás önnön ellentétébe csap át, és szorgos dilettantizmust sejtet.

A Babits-sorozat sajtó alá rendezői tehát nem azt az utat választották, amelyen az Arany-levelezés kritikai kiadását több mint két évtizedes szünet után folytató szerkesztők járnak, szakítva a kitűnő Sáfrán Györgyi régebbi, „tiszteletreméltó" törekvésével, aki „egy Arany-enciklopédia alapjait kívánta megvalósítani a levelezés kritikai kiadásában."[4]

*

Hogy Babitsnak (és változó környezetének) életmódjáról, mentalitásáról, gondolkodásáról, társas érintkezési formáiról, művelődésszerkezetéről milyen információkat és mennyi új tapasztalatot szerezhetünk e kötetekből, az – mindenfajta túlzás nélkül – fölmérhetetlen. Szerencsére a folytatás – hála mindenekelőtt a főszerkesztő ügybuzgalmának – csakugyan *következik*. Itt és most csupán címszavakban mutatnék még rá az egész sorozatból leszűrhető néhány „újdonságra", amelyek egytől egyig új kérdések alakját öltik.

Valóban oly életidegen volt Babits, amilyennek a legendák és rágalmak – a profán világban mennyire összeér a kettő! – elhitetni igyekeztek róla? Édesanyja, húga folyton féltette az olvasás, tudóskodás túlzásaitól. A tanítás éveiben kelt, küldött és kapott levelek egy része nemcsak a babitsi alkat „társaslélektani" karakterét mutatja összetettebbnek a gátlásos, félrehúzódó személyiség sémájánál, mely annyira mélyen belegyökerezett a köztudatba, hanem műveltségeszményét is segít kevésbé egyoldalúnak láttatni az „arisztokratikus" vagy épp „aszketikus" tudásban meghúzódó, ún. *poeta doctus*ról formált, szintén eléggé mereven körülrajzolt képnél. A szegedi tanárkodás egyik első emberi és szellemi élménye a Hegedűs Pállal kötött barátság volt: a személyes kapcsolat időtartama – kedvelt kollégájának halála miatt – szinte csak napokban, legföljebb egy-két hétben mérhető. Hegedűs azonban, noha személyes jelenlétével nem erősíthette ifjú társát még a szegedi „helyettes tanári" tevékenység későbbi, mind sanyarúbbra forduló hónapjaiban sem, mélyen és tartó-

[4] Arany János: *Levelezés 1857–1861,* Budapest, Universitas, 2004, 651.

san hatott Babits tudás- és nevelési eszményére. Hatásának lényege éppen e két tényező összekapcsolódásában ragadható meg. „láttuk a tanárt, a jó tanárt, aki tanítványait szereti, s tanítványai szeretetét igazán megnyerte (ez a tanítás egyetlen titka és nehézsége)" – írta róla az érett alkotó, évtizedekkel később. „Minden tudásnak csak annyiban volt előtte becse, amennyiben az emberre vonatkozott" – fűzte hozzá, alapjában magáévá téve a leírt ideát.[5]

Ez az „utilitarista-pozitivista" álláspont s viselkedésmód okvetlenül továbbél a Tanácsköztársaság idején vállalt, újabb és rövid életű oktatói munkájában, de némely későbbi, többnyire immár négyszemközti mester–tanítvány típusú elköteleződésében – vagy akár *Az európai irodalom története* megírásában is.

Az iménti gondolatmenetből természetesen nem volna ésszerű egy másik végletre, nevezetesen Babits „utilitarista" tudás- és művelődéskoncepciójára következtetni. Anyja alighanem jó okkal intette rá (épp a Szegeden teljesített tanév elején, 1906 novemberében), hogy „ne akarj[on] a négy fal közt élő könyvei[…]be temetkező szobatudóssá válni", valamint arra, hogy „a tudományt mint valami birtokot kívánd élvezni melyet az életben és az élet céljaira használd!" [sic] (*BML 1890–1906,* 312.)

És egy ún. száraz szobatudós vajon megírta volna-e a *Magántudósok* kiérlelt és gunyoros kollektív jellemrajzát?

Hogy pedig mennyire szeretett és tudott barátkozni, azt elsősorban a hozzá írott levelek bizonyítják. Az elfeledettségbe süllyedt szegedi Kún József éppúgy tanúként idézhető, mint akár Ignotus vagy Móricz Zsigmond. Az 1910-es évek elejének levélanyagából meglepő elevenséggel válik ki e két író, akik egymástól is, Babitstól is olyannyira különböztek. Ignotus – ekkor még – valóban atyai vagy inkább testvérbátyi kedvességgel, segítőkészséggel (és tisztelettel) szólongatja nagy tehetségű fiatal barátját.

Móriczcal pedig szinte a megilletődés hangnemében ismerkednek egymással, ismerik meg egymást újra meg újra… Ennek a mély barátságnak voltaképp félreértés, -ismerés az egyik forrása (lásd Móricznak azt a levelét, amelyben egyik novellája olvastán az epikust ünnepli barátjában, és lebeszéli a versírásról), de hiszen a *félre*értelmezés, a „misreading" éppoly teljes jogú motivációja lehet még az intellektuális színezetű férfibarátságnak is (a barátnőkkel, szerelmi társakkal összefűző vonzalmakról már nem is beszélve), mint a divinatorikus, „lényeglátó" szövetségkeresés. Annyi bizonyos, hogy Móricz ekkoriban még sokkal értőbben fordul Babits felé, mint a „Garda-tóra" emlékező, ideologikus és önigazoló motivációjú kései esszében.

Kétségtelen tehát, hogy a magyar filológiai irodalomkutatás egyik jelentős teljesítménye alakul előttünk – alakul, immár megkerülhetetlen eredményekkel segítve kutatót és elmélyedni kívánó olvasót egyaránt.

A jelzett fonákságok ellenére a Babits-sorozat irodalmi esszencialitásának s relevanciájának fokmérője az is, hogy – mintegy konklúzió gyanánt – némely végletesnek, vagy inkább paradoxnak tetsző gondolattársításra ösztönözheti figyelmes olvasóját.

[5] Idézi Éder Zoltán: *Babits a katedrán,* Budapest, Szépirodalmi, 1966, 24–25.

Egyfelől: ez a sorozat éppen attól oly informatív, hogy *teljességet* akar nyújtani, summáját valamely irodalmi, történeti egység bel- és kültartományainak, immanenciájának és transzcendenciájának. Be vagy inkább *fel* akarja mutatni Babitsot. Csakhogy a „főszereplő", a centrum, a fókusz: kitöltetlen, egyszerre pontszerű és végtelen marad. Megdöbbentő, hogy mennyire nem „adják ki" Babitsot a levelei, s nem csak azért, mert időben egyre több üzenetet kapott, ő maga viszont egyre kevesebbet írt. Babits levelezésében – talán a három egyetemista jó barát nagy és már sokat taglalt korszakát leszámítva – annyi és olyan önfeltárást sem találunk, mint a hozzá alkatban talán legközelebb álló Arany episztoláris életművében. Annyit sem, mint Baudelaire-ében, Mallarméében. Az egész sorozatot átható *monumentalizmus* így voltaképp végső elhallgatásával lesz beszédessé.

Másfelől: ha a levelekből egybeépülő *monumentum* valaki hiányzónak, valami hiánynak állít emlékművet, mennyivel inkább ezt teszi a kritikai kiadást kísérő „Babits-könyvtár" dokumentumköteteinek egyike-másika. Ezek egytől egyig nélkülözhetetlen olvasmányok. A *„… kínok és álmok közt…"* című közös tanulmánykötet (2004) is, amelyben kitűnő pszichiáterek iparkodnak végére járni valamiféle Babits-rejtélynek – jórészt éppen megerősítve a költő személyéhez tapadó, immár évszázados negatív legendákat. Félreértéseik nem mindig a termékeny fajtából valók. A kötet 232. lapján néhány kutató többek közt az *Anyám nevére* című versből igyekszik Kelemen Auróra (végső soron Babits Mihály) patográfiáját összeállítani.

Hajnalka volt az édesanyám:
Kedélybeteg, árva nő ma;
Mióta meghalt édesapám,
Házunk oly szomoru, néma…

„Ha ezt a verset a költő élettörténeti adataiból kiemelve, mintegy izoláltan elemezzük – írják –, úgy tűnhet, mintha Babits Mihály édesanyjának kedélybetegsége a költő édesapjának halála után kezdődött volna; de … ez nem így van. A vers 2. sorában található »ma« szócska tehát csak az »árva« jelzőhöz tartozik, arra utalva, hogy a régóta kedélybeteg édesanya most már »árva« is."

Nem a Babits család pszichopatológiája tévesztette meg a tudósokat, hanem a költészet nyelvi játékterének szabad mozgástörvényei. A „ma" szó ugyanis csak a „nő ma" ≈ „néma" rímének – egyfajta kancsal rímnek – tudomásulvételével fogható meg. Csak e funkcióban érzékelhető. Minden egyéb pontosítás inkább csak pontatlanításnak bizonyul.

A „Babits Könyvtár" egyik nagyszabású antológiájának ez a címe: *Engem nem látott senki még.* Ezt Babits Mihály írta. De versben írta. Az „engem" tehát nem (valamiféle) „őt" jelöl, hanem engem, téged, őt – azaz senkit, a lírai műalkotás valódi hősét.

• *Irodalomtörténet*, 41/91. évf., 2010/2, 279–288.

A KÉT BOLYAI-DRÁMA

Németh László Bolyai-drámáiról
[2010]

Életműsorozatában Németh László a *Kísérleti dramaturgia* gyűjtőcím alá foglalta kései drámáit. Ezek a művek az 1960-as években keletkeztek, és láttak napvilágot, mégpedig szintén saját gyűjtőcímmel ellátott kötetekben. A Bolyai Farkasnak és Jánosnak szentelt darabokat például a *Változatok egy témára* című kötet tartalmazza. Ez a könyv különböző típusú és műfajú munkákat foglalt magába: törzsanyagát két színmű, az *Apai dicsőség* s *A két Bolyai* adta; az olvasó azonban a közös előszó után egy részletes, alapos műhelytanulmányt követhet végig (*A Bolyaiak drámája* címmel). Ezután ér el a darabok szövegéhez. A két dráma közé még egy viszonylag rövid naplószöveg ékelődik – ez *A két Bolyai* megformálásáról tájékoztat; majd a kétszeres drámai kicsengés, katarzisfolyamat után – mondjuk így: váratlanul – további kompozíciók számítanak kitartó figyelmére. Mégpedig: egy újabb színdarabszöveg, a *Képzelt beszélgetés* című egyfelvonásos. Ez afféle irodalomelméleti, dramaturgiát fejtegető színjáték, a szerző, rendező, öreg és fiatal színész részvételével. Ritka kísérlet a 20. század második felében, inkább klasszicista példák hagyományaira látszik támaszkodni: a molière-i *Versailles-i rögtönzés*re vagy a goethei *Faust* színházban lezajló prológusára. A téma persze továbbra is *A két Bolyai*, immár az azonos című, sorrendben második darabot értve ezen a címen – hisz csak ez lépett színpadra, minthogy az *Apai dicsőség* – főként óriási terjedelme miatt – előadhatatlan. De a kötet még ezzel a különös, öntükröző színpadi művel sem ér véget, mivel emezt két filmforgatókönyv követi.

Egészen újfajta könyv került ki ilyenformán Németh László keze alól. Két dráma van benne, de ez a kettő is ugyanarról a „témáról" szól, ezenfölül a második valójában az elsőből kimetszett részletként, önállósított jelenetsorként is felfogható. A megszokás jegyében ugyan állíthatunk olyasmit, hogy a könyv két színművet, valamint járulékos anyagot, mellékletet, vagy hogy még stílusosabbak legyünk: „appendixeket" tartalmaz – tehát (az elsőbbség jogán) úgymond „szépirodalmat", s annak alárendelten reflexiókat, tanulmányokat. Ez a rangsor azonban önkényes; s kiváltképpen a dekonstrukció bölcseleti – és poétikai – főfogalmainak, a *„supplément"*, illetőleg a *„supplement"* jelenségnek ismeretében vagy legalább sejtelmében aligha vállalható. A művet ugyanis bízvást olvashatjuk az értekező prózaanyag hangsúlyozásával is. A „változatok egy témára" főcím felhatalmaz egy efféle recepciós elv követésére. Eszerint például *A Bolyaiak drámája* című testes tanulmány már megismertet a szerzői koncepció főbb elemeivel, motívumaival – azaz nem csak a forráskutatás háttér- vagy előtörténetszerű folyamatával. Németh László, miközben

tudnivalókat közöl a két nagy matematikusról, már itt is szinte drámailag, helyenként epikusan, de mindenképp *irodalmi eljárások* alkalmazásával (gócolással, feszültségalkotással, előre- és visszautalással) bontja ki anyagát. Az *Apai dicsőség* akár a tanulmány bővített ismétlésének is tekinthető – melyben például apa és fia korábban indirekt módon idézett levelezése drámai-személyes-direkt közlésként, hangosan szólal meg –, amiképp a második színmű az elsőnek újraírása, a *Képzelt beszélgetés* megint csak új megvilágításba helyezi ugyanazt a matériát… és így tovább.

Talán sikerült, legalább részben, igazolnom a „kísérleti" jelzőt, amely a reprezentatívnak szánt életmű-sorozatbeli kötet fedelén áll. Igaz ugyan, hogy Németh László korábbi színműtermésében is bőven találni példát hasonló alkotásmodellre: egyik legdrámaibb drámája, a könyv alakban 1946-ban közzétett *Széchenyi*, a négy évvel korábban kiadott, kötetnyi *Széchenyi*-tanulmány egyfajta következménye, elágazása. Az 1960-as években viszont nyíltabb és nyilvánvalóbb a (nyugati) drámaírás újfajta modelljeire irányuló törekvés: ennek pedig a Bolyaiakról szóló két színdarab, illetve e két mű kötetbeli kontextualizációja bizonnyal legmerészebb és föltehetőleg legizgalmasabb példája.

Ha most csupán a két darabra figyelünk, akkor is vitathatatlanul új, a szerzőnél eddig nem tapasztalt közegbe lépünk. A *Mathiász panzió*, a *Cseresnyés*, a *VII. Gergely*, a *II. József, Az áruló* mindmegannyi külön álló színmű – még akkor is, ha egyébként sokszorosan összefüggenek, s problematikájukban egymásra épülnek, folytatják egymást. Az *Apai dicsőség* meg *A két Bolyai* szorosabban nőtt össze, az olvasó mégis kénytelen radikálisabban elválasztani őket. A felsorolt korábbi darabok terjedelmükre, felépítésükre, jellemábrázolásukra nézve jórészt egybevethetők, összehasonlíthatók, közös kritériumrendszer alapján tárgyalhatók. A két Bolyai-dráma az azonos gyökérzet, matéria ellenére két különnemű, sőt két különböző műfajú színi alkotás.

Maga a szerző, szokása szerint, bőségesen kommentálja tulajdon művét, műveit. Már régóta szerette volna, vallja meg tanulmányában, kétféleképpen megírni ugyanazt a drámai hőst vagy konfliktust: egy szélesebb medrű, nagyobb ívű, részletezőbb és korrajzhoz hasonlatosabb változatban, illetőleg egy csomópontra vagy csomópontokra szűkített, tömörebb és célratörőbb szerkezetű, nem utolsósorban pedig színpadi megvalósításra alkalmasabb kidolgozásban. Egyik legnevezetesebb darabját, a *Galilei*t kettőzte volna meg így, ám ebből a tervből csak a „kamaradráma" valósult meg. Most, mint leírja, *először* fogalmazta meg a nagy léptékű, évtizedeken átívelő *Apai dicsőség*et, s csak utána fogott hozzá az 1833-as „sűrűsödési pontra" időzített és egyébként még a *hely* egységét is tiszteletben tartó „kamarajáték", *A két Bolyai* megírásához. Az olvasó, hacsak valamilyen különös ok nem motiválja másképp, először bizonyára lineáris rendben ismerkedik a kötet tartalmával, tehát a két darabbal is: először *Apai dicsőség*, utána *A két Bolyai*. Ez a, mondjuk, természetes recepciós módszer és sorrend azonban nemcsak kirajzolja és letisztázza, hanem össze is zavarja a képet. *A két Bolyai* ekként, szinte elkerülhetetlenül, a nagyszabá-

sú *Apai dicsőség* rövidebb változatának, majdnem kivonatának rémlik. A második darab az első színmű középső harmadának szabad idézete, az átfogalmazások ellenére is folyvást az előzmény mondataira emlékeztetve. Valószínű, hogy ez a nehezen hárítható *másodlagosság* árt amaz esztétikai tény fölismerésének, hogy *A két Bolyai* kivételesen feszült, szorosan strukturált, izgalmas darabja Németh Lászlónak. Kár, hogy nem tudunk eléggé izgulni, mert túlságos közelségből olvasunk újra. (Ez a módszer persze önmagában, sajátlagosan nagyon is érdekes és tanulságos lehet.) Alighanem célszerű hosszabb idő elteltével újraolvasni a szorosabb szerkezetű darabot, akár környezetéből kiszakítva is.

Az *Apai dicsőség*et három részre, illetve tizenöt képre tagolja az író. Ez a beosztás – a felvonások mellőzésével – külön úton járó műfaji törekvést jelez. Az író „drámai költeménynek" is nevezi; nem éppen a verses forma miatt, noha a végül prózában megírt darab a *Sámson*hoz hasonlóan verses (is) lehetett volna, hanem bölcseleti és komplex korfestő igénye miatt – valamint azon okból, melynek dilemmája úgyszólván mindvégig kíséri Németh drámai *œuvre*jét; hogy tudniillik nem annyira színpadra termett, mint inkább olvasásra való („papírszínházba", amint az író emlegette). Meggyőzőbbnek tetszik azonban a másik műfaji felvetés, az *Apai dicsőség* „regényszerűségére" tett utalás. A darab több szempontból csakugyan a történelmi-életrajzi regények legjobbjait juttatja az olvasó eszébe. Ez az epikus jelleg, magától értődik, nemigen segíti elő a színpad sajátos poétikájának kibontakozását; de azért akadnak ebben a műben élénk, erőteljes szcenikus megoldások is. Ilyen például az a jelenetrész, az utolsó előtti kép fináléja, amelyben János egy virrasztásra kirendelt deákkal jár körbe-körbe az apai ház körül; s míg Bolyai Farkas odabenn haldoklik, ő egyre gyorsabb léptekkel tűnik el, majd jön elő ismét, hogy mindvégig önigazoló és vádaskodó beszédet zúdítson az érzéketlenségén megrökönyödött deákra (s a közönségre).

(Mellesleg: Benedek András, a kitűnő dramaturg szerint, mint a napló idézte szavait, az *Apai dicsőség* vége felé Németh László egyre ellenszenvesebbnek láttatja a Bolyai fiú viselkedését. A második drámában sokkal inkább szót ad és igazságot szolgáltat Jánosnak is.)

A két ikerdarabot még több eljárás is mintegy egymásra-egymásba nyitja, vagy éppen feloldja egyedi határaikat. Az utóbbira példa lehet az a – szerzőnknél egyedülálló – kötetbeli formaszerkezet, amelynek jegyében *A két Bolyai* című darabnak mind „eredeti", mind pedig a színház igényére átírt második befejezését is közli – természetesen egymás után. – Az előbbihez fölidézhetjük az *Apai dicsőség*nek egy hosszú dialógusát, melyben János kifakad a nagy Gauss ellen, majd Farkas még felháborodásában is önkéntelen csodálattal adózik vulkán-fia kitöréseinek; ez a szekvencia *A két Bolyai*-ban összefoglaló, summázó, harmadik személyű tudósításokba tömörül.

A „történeti drámá"-ban oly otthonos, immár hatvanéves Németh László hatalmas feladatra vállalkozott, amikor a két marosvásárhelyi géniuszt, apát és fiát

igyekezett megszólaltatni. Bevezető tanulmánya a tárgyias-tárgyilagos hódolattevés, a megigézett tudás és ismeret mesterműve. Legközvetlenebb akadályként a geometriai fölfedezés/fölfedezések drámai kifejezhetetlensége tornyosult elébe. *A két Bolyai* második felvonásában János tulajdonképpen az Orbán Rózával folytatott szerelmi-udvarló beszélgetésben ejti módját annak, hogy dióhéjban közölje gondolatát:

„S megmutatta[m] nekik, hogy van másféle téralakzat: gömb, kúp, henger, cikloid… Így én, hogy nemcsak az a tér van, amit Euklidész mutatott, a mi lapos földön ért szemünknek." De amint szó szót követ, mégpedig csupán egy-két rövid mondatnyi szó, hirtelen kiütközik a tudományos (vagy akár irodalmi) textusok drámai-színpadi felhasználásának veszedelmessége. János ugyanis ekképp folytatja: *„(Föllobbanva.)* A semmiből egy világot teremtettem. Akarod-e, hogy mint az Euklidész terét, a bennünket fogó börtönt is széthordjam?" (Uo.) Értsd: apám s a jó társaság tilalma ellenére elvegyelek feleségül. Csakhogy a híres mondatnak ez a beillesztése önkényes, erőltetett, főként pedig melodramatikus: olyan hatásvadász színpadi effektus, amely – s amilyen – Németh Lászlótól rendesen nagyon távol áll.

Egy kissé ötletszerűen élve az alkalommal, most ejtenék szót romantika és antiromantizmus ellentétéről. A tanulmányok is, a darabok is erősen hangsúlyozzák az apa-fiú konfliktus egyik megalapozó rétegét: a százfelé villanó tehetségű, az irodalomban-költészetben is jeleskedő Bolyai Farkas s a céltudatosabb munkára berendezkedő, s mindenekfölött: az 1849-es bukás után már költészetellenes, hidegebb, ridegebb János összecsapásainak ily eszme- s irányzattörténeti szükségszerűségét. Ez a konstrukció azonban esendő. Nemcsak azért, mert János csodálatosan hegedül, pompásan vív s párbajozik, valamint még tudományos fölfedezéseiben is van valami villámszerű; hanem azért, mert maguk a darabok is lényének romantikus vonásai iránt keltenek érdeklődést: sebzett fölényessége, pózként magára erőltetett hidegsége ugyanis eminens romantikus tulajdonságok, ráadásul abból a byroni fajtából, amelyre épp a magyar reformkor költészete kínál megannyi példát. Még néha dermesztő iróniája is a német vagy angol romantika levegőjét bocsátja a színpadra (vagy épp a kései Vörösmartyét). A drámai stílus akkor igazolja, hitelesíti ezt a hajlamot, amidőn – díszeiről lemondva – az önkicsinyítés, az „alulfogalmazás" szó- és nyelvalkotó leleményével mer élni:

Dósa (Elek): Hegedülsz még?
János: Hegedülgetek.
Dósa: Farkas bátyám most beszélte el, szolgálatod mellett milyen szép előmenetelt tettél a matézisben.
János: Matematikázgatok.

Németh László vonzódott a görög mitológia nagy ősképzeteihez. Ezeket a vonásokat mindenekelőtt regényeiben mutatták ki az értelmezők: főként nagy nőalakjaiban

(lásd pl. a Kárász Nelli – Diana-Artemisz párhuzamot). Nem véletlenül történhetett így; drámái túlságosan is történetbölcseleti díszletek közt játszódnak, vagy épp társadalmi típusokra mintázódnak – nemigen engednek kilátást a (mítoszi) szimbolikára. A két Bolyai-dráma viszont eléggé következetesen visz végig néhány nagy jelképi motívumot. Ilyen lehet Héraklész alakja, illetve fogalma; az ő hősi, félisteni lénye – egyébként valódi levéldokumentum nyomán – vissza-visszatér Bolyai Farkas szólamában, amikor fiáról jellemzőt akar mondani. Az *Apai dicsőség* 14. (kettős) képben így beszél: „Látja, nemhiába féltettem és őt a paralleláktól. Ha annak az én sárkányomnak ifjú erejében csodás szerencsével, mondhatjuk, le is vágta a fejét, az az első siker még lehetetlenebb heraklesi munkára bíztatta." A sárkány legyőzésével kapcsolatos inkább népmesei vagy általánosabb mítoszi képzet mellett fontosnak látszik a héraklészi „munkák" fogalma – amely a roppant arányú s erejű hősiesség mellett az alávetettség és a hiábavalóság jelentésmezejét is fölidézi. Héraklész-Herkules egyébként – mint tudvalevő – a sztoikusok szemében az állhatatosságot, a hősies erőfeszítést testesítette meg. Csakhogy itt figyelemre méltó ellentmondás rémlik fel előttünk. Bolyai Farkast, Németh László a sztoicizmus több tulajdonságával is felruházza: ama szokásával is a sztoikus bölcs magatartását példázza, hogy maga faragta koporsót tartogat a szobájában. Igen ám, de a görög hőst ezzel az erénnyel épp ellenkező irányból, a meggondolatlan kockázatvállalás jegyében avatja fia jelképévé, metaforájává.

Még egyetlen szimbolikus utalássort emelek ki a két darab jelentésszerkezetéből. Emezt azonban csak futólag említik, inkább rejtett életet él. A tékozló fiú példázata sejlik föl apa és fia szóváltásaiban, csakhogy kétszeresen is a visszájáról. Először is, itt nemcsak a fiút éri, érheti vád, hanem a fiú is felrója az apának „tékozlásait": főként azt, hogy szétszórta roppant tehetségét. Másodszor: a Bolyaik egyike sem bocsát meg igazán és tartósan a másiknak. Innen a két darabon, de különösképp a másodikon átsejlő tragikum.

Az életmű értekező részében, regény- és drámatermésében egyaránt szinte mindvégig jelen van a nevelés, a tanítói-tanítványi viszonyra átváltott szülő-gyermek kapcsolat problematikája, tartalmassága és veszélyeztetettsége. (Csak két példa, különböző műfajokból: a *Cseresnyés*, illetve a *Lányaim*.) Eléggé szembeötlő, hogy a most szóban forgó két színmű ennek a szerepkonfliktusnak egyik legkiérleltebb, egyúttal legkésőbbi példája. (Igaz, még az ugyanekkor formálódó, de később megjelenő *Irgalom* című regény is nagyrészt ebből az emberi jelenségből építkezik.) E két, illetve kettős dráma azonban tágabb körbe néz, és mélyebbre mutat. A „neveléstani" – egyébként felvilágosodáskori eredetű – kérdésfeltevés itt egzisztenciális, sőt antropológiai dimenzióval bővül. Érdemes volna – a bővülés-mélyülés nyelvi indexeként – megvizsgálni a „dicsőség", „apai dicsőség" szó, illetve szószerkezet metamorfózisait mindkét darab szövegében. Az apai „dicsőség" a helyzetek, cselekvési stádiumok, dialóguskompozíciók helyi- és időértéke szerint hol betű szerin-

ti, hol ironikus érvényre tesz szert. Állítás is, tagadás is; beiktatás és megfosztás, az apa megdicsőülése és trónfosztása egyszerre vagy gyors egymásutánban. Az „apai dicsőség" valójában „fiúi" is: mindketten szüntelenül, azaz újra meg újra megadják, egymásnak, illetve elperelik egymástól. Csakugyan, *ők ketten* a kettejük közt lebegő dicsőség hordozói és adományozói, hiszen – az irónia további forrásaként – életében egyikük sem részesül (a fogalom igazi tartalmaként) a tágabb közösségből vagy társadalomból visszasugárzó dicsőségben.

Frank Kermode, az amerikai irodalomtörténész és bibliatudós Platón bölcselete és a János-evangélium nyomán különbséget tesz „égi" és „földi" dicsőség (azaz *doxa*) között. A *doxa* akkor égi jelenség, ha összeforr az *alétheia*, az „igazság" lényegével. A kér Bolyai, *mindkét* Bolyai dicsősége részesül az *alétheia* segítségében és igazolásában, de közegükben, s leginkább – egyre inkább – egymás között elszakad magas és magasztos eredetétől.

A *Képzelt beszélgetés* szerző-figurája ezzel a kérdéssel fordul a színésznőhöz: „Gondolkodtak már azon, milyen örvény két ember viszonya?" (Uo., 272.) Rendezője valamivel később így válaszol neki: „Úgy van, itt már kezd fölnyílani az a fekete tér, amelyben, mint mondtad, az egymás felé tartók is elkerülik egymást."

Megkockáztatnám, hogy a két dráma legerőteljesebb részleteiben (mondjuk *A két Bolyai* második felvonását záró nagy párbeszédben) a két, olyannyira különleges ember immár közös társas és társadalmi antropológiai tragikumra döbbent és döbben rá. Mert – mint a nagy görög drámákban – ők maguk is tudják, meg kell halniuk. Meg kell halniuk, mert akit szeretetben és az eredet tudatában *ismerünk meg*, arra a szembeszállás és elszakadás kényszerében *ismerünk rá*.

[Nincs adat megjelenésről, elkészült: 2010. május 13.]

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES-RÓL

[2010]

Nevében a „Pieyre" a Pierre keresztnév régiesített írásváltozata. Családja Nîmes-ből származott. Gyermekkorát Normandiában töltötte. Felnőttként Európán kívül főként a Földközi-tenger keleti partvidékén utazgatott. A német megszállás idején Monacóban élt. Közel került a szürrealistákhoz; jól ismerte a festészetet és korának nagy festőit. Már a harmincas években bő termésű költőnek mondható, de eléggé későn – 1943-ban – jelent meg első kötete. Szélesebb körű ismertségre regényeivel tett szert: a *La Marge* 1967-ben elnyerte a Goncourt-díjat. Magyarul ez az egyetlen

műve látott napvilágot önálló kötetben: az Európa adta ki Tellér Gyula fordításában és utószavával, *A legkülső körön* címmel (Modern Könyvtár, 177).

Még két novellája került bele magyar nyelvű gyűjteményekbe; versei és – hazájában szintén megbecsült – esszéi közül (tudomásunk szerint) egyetlenegy sem jutott el a magyar olvasókhoz. Mandiargues költészete két ágon kapcsolódik a szürrealizmushoz, anélkül, hogy bármikor is tételesen követte volna Breton tanait (egyébként is a háború utáni ún. második nemzedékhez tartozott, amelynek képviselőit – közülük még Julien Gracq nevét érdemes kiemelnünk – egymással is, mesterükkel-mestereikkel is jóval lazább szálak kötötték össze, mint a húszas években indult „nagy nemzedék"-et). Egyrészt kedveli a nyelvvel, kivált a szavak hangalakjával űzött játszadozások minden formáját (e tekintetben Prévert-rel is rokonítható). Másrészt a csoda, a fantasztikum tematikus és kifejezésbeli lehetőségei vonzzák – e nemben hol a (klasszikus) mítoszokból merít (lásd például *Asztüanax* című kötetét [1957]), amelyhez, igaz, ő maga a következő kommentárt csatolja: „Ez a név, Asztüanax, valójában nem Hektor jellegtelen fiára utal, hanem a sirályok és a halászcsérek hangját idézi, amint ott rikoltoznak a tengerparton, a krétakőből emelkedő s fészkekkel telelyuggatott sziklafalak előtt, amelyek gyermek-korom legszebb napjait szegélyezték."

Első kötetében (*Dans les années sordides;* „A mocskos évek alatt") prózaversek sorakoznak. Egy-egy darab jobbára valamely köznapinak tetsző tárgy, jelenség személytelen tónusú leírásával indul, s csakhamar magára ölti a különösség, a nyugtalanító véletlenszerűség – többnyire erősen érzéki, erotikus színezetű és morbiditással telített – jegyeit. A dikció nagyrészt választékos, emelkedett hangú, s bizonyos klasszicizáló eszményekhez a barokkos pompa, cizelláltság stilisztikai jegyeit társítja. Mandiargues szereti meghökkenteni az olvasót, nemritkán tisztán ésszerűnek látszó mozzanatokkal készítve elő a fantasztikum, a „csodás elem" betörését a szöveg jelentésszerkezetébe.

Életművében – az ismertetett jellemvonások alapján is – könnyen fölismerhetők bizonyos irodalmi hatások. Ezek általában a 19. századi francia irodalomnak kevésbé előtérben álló – magyar fordításban pedig alig ismert – „különc" szerzőihez vezetnek: Charles Nodier, Aloysius Bertrand, Villiers de L'Isle-Adam munkásságához. De talán még szembetűnőbb a német romantika bizonyos alkotóinak, Achim von Arnimnak, E. T. A. Hoffmann-nak az ihletése.

Költőnk epikusként is lírai látásmódot érvényesít. Novellái prózaverseiből ágaznak ki, regényei pedig virtuózan bővített novellák. A fantasztikum mind erősebb bennük, és a tematikai, motivikai repertoár új műfajváltozatot is megérlel munkásságában: a meseszerűség gyakran mesei kompozícióval épül egybe. Történetei azonban továbbra is mindinkább „sötét" mesék: bennük s általuk a botrányos véletlen nyomul be hőseinek rendezett életébe. Az író, bár nem mond le kedvelt témáiról (és olykor egzotikus színhelyeiről), a rövidre fogott elbeszélő formákról a re-

gényre való áttérése közben átalakítja elbeszélői magatartását. A „novellamesék" tünékeny, körvonaltalan alakjai után megjeleníti a szerzői én egy-egy alakmását: „Ezúttal nem az emlékezethez folyamodom, hanem egy tanút keltek életre." Példa: Rebecca Nul, „A motorkerékpár" *(La motocyclette)* hősnője – bár neve senkit, illetve semmit jelent – már érzékein és saját, személyes emlékezetén szűri át a történetet az olvasó számára. *A legkülső körön* Sigismond-ja Barcelona mulatói közt őgyelegve annál is megrendítőbb példázatot nyújt a halálnak kiszolgáltatott, gyorsan múló örömökbe feledkezésről, mivel mintegy az ő lépteinek ritmusára vesszük birtokba történetét. Kétségtelen, hogy ez a regény közelít egyfajta „realista" epikai hagyományhoz, de erejét is nagyrészt ennek a vegyítettségnek köszönheti.

A *Krétakor* című, 1961-ben megjelent kötet, amelyből két verset fordítottunk, valójában az életmű belső időrendjével is játszik; ugyanis javarészben még az 1930-as évekből való, korábban ki nem adott verseket tartalmaz. Az itt olvasható két vers tehát, ha úgy tetszik, a francia költészet két korszakához is hozzákapcsolható.

• *Híd*, 74. évf., 2010/11, 94–95.

HANGHULLÁMOK A LABIRINTUSBAN

Nemes Nagy Ágnes: A visszajáró
[2010]

Kulcsár Szabó Ernőnek

„Ce comme n'est pas un comme comme les autres."
(Ez a *mint* nem olyan *mint,* mint a többi *mint.*)
Paul de Man: *Anthropomorphism and Trope in Lyric.*
[Baudelaire *Correspondances* című szonettjének 13. soráról. Franciául az angol nyelvű tanulmányban.]

A modern nyelvészet, a modernség nyelvtudománya s nyelvi tudatossága, mint ismeretes, a szavak – a nyelvi jelek vagy akár elemek – egymáshoz viszonyított *pozíciójából* magyarázza jelentésüket. A jelentés pedig mindenekelőtt használati mód, érték, funkció – amely nem annyira az úgynevezett valóság (esetleg: világ) jelenségeihez kalauzol el, hanem sokkal inkább térközökhöz, fáziseltolódásokhoz. Olyan üres pontokra, olyan fehér foltokra irányul – és ez mind „csak" metafora –, amelyek nem azonosak vele, mondhatni, idegenek tőle, ám visszavezetnek hozzá, a kiejtett

vagy leírt nyelvi jelhez; azaz visszavezetnének, ha ő maga, a jel *idő*közben – a megértés lehetne ez az *idő* – nem mozdult volna el, s nem mozogna folyton *tovább*.

A költői nyelvhasználatban alighanem az a jeltípus kívánja a megértéstől a legnagyobb mozgékonyságot és rugalmasságot, amelyet *deiktikusnak* szokás nevezni. A jelen vázlatos és elnagyolt gondolatmenet céljaira beérhetjük a deixis egyszerűsítő meghatározásával, lényegében a nyelvtani, ezen belül szófajtani azonosítással: a névmások bizonyos osztályaira, kivált a személyes és a mutató névmásra gondolunk.

Tanulságos lehet megfigyelni, egyáltalán észrevenni, hogy a legtágabb értelemben vett modernség költői nyelvhasználata nem hagyja érintetlenül ennek az oly egyértelmű szóosztálynak a státusát sem. Ez azt jelenti, hogy – esetünkben majd főképp – a *közelre* mutató névmás sem kerüli, kerülheti el a nyelv szüntelenül érvényesülő, mégis oly gyakran váratlanul ható figuratív, tehát átalakító műveleteit. „Ez", „ebből" – ugyan ki gyanakodna épp ezekre a mindenes szavakra, amelyeknek csupán egy (a) vonatkozás, vonatkoztatás lehet a céljuk? Ha, úgymond, nincsenek a helyükön, ha nincs velük rendben valami, az használati diszfunkciót kell hogy jelezzen: például a névmásról nem vagy nemigen lehet megállapítani, mely nyelvi elemre, elemekre utal (többnyire vissza). Az antecedens névszói szerkezet azonosításával rendszerint tisztázódhat is a helyzet, eloszlatható a félreértés.

S ha és ahol mégsem?

*

Nemes Nagy Ágnes egyik versében valami más „történik" a közelre mutató deixis eljárásaival. Ezt a művet, *A visszajáró*t (kötetben először: *Napforduló*, 1967),[1] igyekszünk a jelen interpretációkísérlet során újra meg újra „elolvasni", mégpedig mintegy megtapadva a megértés lineáris folyamatában. Az első négy sor a többszöri percepció folyamatában is valószínűleg a szituációteremtő deixis szinte kényszerítő erejű példájaként mutatkozik meg előttünk:

Ez volt az asztal. Lapja, lába.
Ez volt a drót. Ez volt a lámpa.
Pohár is volt mellette. Itt van.
Ez volt a víz. És ebből ittam.

A *bemutató* célzatú mondatok kopársága, az (érzelmi) modulációkról való teljes lemondás beteljesíti az irodalom-, azaz irányzattörténeti besorolás ismeretében ébredt igényeinket, mégpedig minden várakozáson felül: a tárgyias, (esetleg) objektív líra eszköztárának, módszertanának iskolapéldájaként szól ez a nyolc kurta

[1] A verseket a következő kiadásból idézzük: Nemes Nagy Ágnes: *A Föld emlékei. Összegyűjtött versek,* Budapest, Magvető, 1986. Valamennyi idézetünk ebből a kiadásból való. (A versszövegekben minden dőlt betűs részlet a mi kiemelésünk. B. L.)

mondat. Igazán jelentős költészetben azonban egy-egy efféle iskolapélda inkább csak epizodikus jelenség lehet, pontosabban: eleve fölkészülhetünk a több- vagy épp sokrétű metamorfózisra, amelynek a kontextus aláveti majd – a kontextus persze az olvasásban képződik meg, hogy minden újraolvasásban mintegy megszűnjön és újra- (újjá-) létesüljön.

A következő, ezúttal hatsoros egység (strófákról nem beszélhetünk) egyébként fel is függeszti az „ez" névmással kezdődő mondatok sorát, és hirtelen-váratlan bevezeti az ént – eddig csak maga a közelre mutató deixis, illetőleg a „víz"-nek úgyszólván csak bővítményeként megemlített grammatikai én árulkodott a *hang* forrásáról: „És ebből ittam".

És kinéztem az ablakon.
És láttam: […]

Ez a másfél sor mintha új sorozatot indítana el: az „és" kötőszók egymásutánjának rendjét. Az „és" még az „ez"-nél is kevésbé tartalmas, de eme – relatív – tartalomhiány csak onnan ered, hogy a mutató névmásnál is távolabb kerül a referencialitás lehetőségeitől, tehát lényegében a deixistől. Az „és" immár beszédszervező elem, ha szabad így mondanunk: csupán a beszédről *ejt szót*. Mégsem állítható, hogy a második egység poliszindetonja (öt „és") segít a dikciót folyamatosabbá tenni. Éppen ellenkezőleg: az „és" minduntalan lefékez, megakaszt beszédet (írást) és utánképzést (olvasást) egyaránt. Igaz, elkövetkezik itt egy harmadfél sorból álló, eléggé nyomatékos tagoló jelekkel (kettőspont) elkülönített részlet:

[És láttam:] ferdén hull a pára,
nagy, égi fűz lógatja ágát
az esti rét sötét tavába,
és […]

Váratlan és következménytelen ez a „leírás", mondhatni, epizód marad az egész versben. Látványrészlete, metaforizációja a „tavába" szóval megszakad; noha például a harmadik egység – ugyancsak valamelyest eloldott – indítása:

Most széklábak körül lakom.
Minden tárgynak térdéig érek […],

valamint az utolsó, négysoros (ismét négysoros) egység másfél sornyi mondata:

… A padlólapot
ujjal érintgetném, ha tudnám […],

jól követhetően hozzákapcsolódik a verskezdés tárgyi környezetéhez, azaz folytatja a *bútorozott szoba* képévé kiegészíthető szignifikáns nyelvi, főként névszói elemek sorozatát.

Mi lehet ennek a hagyományosabb lírai futamnak a funkciója? „Hagyományoson" itt azt értjük, hogy ebben a szépséges esti fűzfa-képzetben, amely a pusztaságra (rétre) aláereszkedő páracsíkokat, ködsávokat vizualizálja, egy versbeli pillanatra a késői szimbolista (esetleg még: impresszionista) lírai költészet tónusára és képteremtésére ismerhetünk. De hogyan kerül ebbe a számára oly idegen közegbe?

Azonkívül, hogy e részletben a *másfajta* vers engedni látszik a költő oly pontos és oly találékony képalkotó képzeletének – és kedvének –, csak ez teszi lehetővé az eltérés-visszazökkenés kétfázisú egy-pillanatát, ezt a mégis tagolatlan momentumot:

és kinéztem az ablakon,
és volt szemem. És volt karom.

Az ismétlések sora itt a deixis automatizmusába zökken vissza. Különös dolog: az „égi fűz" vizuális valorizációja mintha nagy hirtelen odaveszne, hogy egyszerűen csak próbaművelete, bizonyítása-bizonyítéka legyen a létezés, a meglét csupasz tényállításainak *(kinéztem; volt szemem).* (Nyugtalanító retorikai esemény ez; nem is illik a versről formált, esetleg csak pillanatnyi képünkbe.)

A következő, még hosszabb egység – tizenegy, tehát ezúttal páratlan számú sor – ismét csak egy nagy, sőt még nagyobb ívű „képleírást" keretez a be-, meg- és körülmutatás tömörebb, puritánabb mondataival. Nem tartozik szűkre szabott témánkhoz, de megjegyezzük: a vers metrikai és grammatikai-szintaktikai rétegének együttmozdulásai és elcsúszásai is külön interpretációt igényelnének; itt például négy sor is („Most széklábak körül lakom. […] Mennyi tér.") verssor és versmondat kivételes egyszólamúságát, mondjuk, békés együttélését mutatja. Három ízben is egy sor = egy mondat; a negyedik két mondatra oszlik, de a szintakszis még tiszteli a metrikai egység határait. A következő sor azonban már úgy intonálja a szóban forgó újabb „kép-" vagy „látomás-"jelenetet, hogy legott egy éles *enjambement* törje meg ezt a strukturális békességet:

Mint egy szélfújta lángfüzér
szirmai […]

A visszajáró harmadik egységének első négy sora különben új viszonylatot létesít: az időbeliség dimenziójában „most" és „akkor" szembesül egymással:

Most széklábak körül lakom.
[…]
Akkor vállal vágtam a térnek.

A térbeliség alakzatai után – amelyeket a szigorú deixis retorikája teremtett meg – most az ún. időszembesítés motivikája bukkan fel; a térszerkezet mégsem tűnik el a versből, mi több, önálló jogon tematizálódik, mégpedig egy nyomatékosító mondat-ikerítés paralelizmusával: „S mennyi madár volt. Mennyi tér."

Ha innen pillantunk vissza a harmadik egység elejére, még feltűnőbbnek és még megrendítőbbnek érezhetjük a „széklábak" köré, a pusztán a „tárgyak térdéig" érő eltörpülés, zsugorodás egzisztenciális metaforikáját. Micsoda élet utáni élet ez? A kicsinyítő perspektíva átható képi sugallatai azonban retorikai szempontból meg is tévesztenek; épp azzal, hogy – ha a groteszkség irányába mozdulva is – oly igen szemléletesek. Holott ez a leírónak vélhető részlet valójában éppoly távol áll mindenfajta deskripciótól, mint az utána következő „látomásos" imagináció. Érdemes megfigyelni, hogy az azonos nyelvi modul mennyire más – ezúttal csakugyan deskriptív – szerepet töltött be egy korábbi műben, a *Város, télen* című terjedelmesebb, ciklikus felépítésű költeményben:

A hó, a hó.

Az öt háznak térdéig ér.
Fekete a függőleges,
és minden vízszintes fehér.

Mert ebben az egész szövegben leíró, megjelenítő hajlandóság munkál. Nem úgy *A visszajáró*ban, amely már mindenféle fenomenalizáló impulzusnak ellenáll.

És íme, most, amikor a szóban forgó költemény legsűrűbb, legdinamikusabb és – aligha túlzás – legbonyolultabb részletéhez értünk, egy olyan szekvenciához, amely ezenfölül a mondattant s a dikciót, a képalkotást is pátosszal telíti, sőt (a legmaradandóbb) romantikus színekkel vonja be, akkor – akkor már múlhatatlanul ideje visszakanyarodnunk a jelen gondolatmenet kiindulópontjához, a tulajdonképpeni kérdésfeltevéshez. Mégis érintenünk kell a következő részletet – akár csupán egy-két rövid és nem is éppen ideillő megjegyzés erejéig.

Mint egy szélfújta lángfüzér
szirmai, tépve és lobogva
szálltak, rajokban sustorogva,
egy dobbanással szerterántva,
mintha egy szív madár-szilánkra
pattanna szét, repülne szét –

Mindezt – emlékszünk – a „mennyi madár", illetve a „mennyi tér" (múlt időbe tett) kettős tárgymegjelölése, propozíciója indította el. Igen, ez az egyszerre koncentrált és expanzív beszédszakasz valójában nem más, mint a *tér* s a *madár* dinamikus

definíciója – egyszerre csupa mozgalmasság, csupa ige és ideg, megannyi mozdulat. Sodrásának engedve könnyedén továbblendülünk olyan logikai zökkenőn, hogy a főmondat igei állítmánya, a „szálltak", a tágabb szövegszerkezet összefüggésében csakis a (mennyi) madár/tér alanyhoz/alanyokhoz kapcsolódhat, noha (mondjuk így) simább, logikusabb volna az egyébként is közelibb „szirmai" szót érteni alanynak. A részletező, mégis előre hajszoló nagymondat pedig újra csak paralelisztikus, ikerítő ismétlésekbe torkoll: egy sajátos, ebben a költészetben meglehetősen ritka, retorikai természete szerint talán korrektívnek nevezhető szerkezetbe:

pattanna szét, repülne szét –

(amely kettős persze a [természetes] időrend logikájával is magyarázható), és a vers egyetlen gondolatjele után, amely roppant hirtelenségű megtorpanást jelez, egyúttal pedig a fojtogató, kifullasztó beszédintenzitás és beszédiram utáni levegővételt:

ez volt a tűz. Ez volt az ég.

Így tér vissza az elemi alapszerkezet, a deixis, a rá- és bemutatás tárgyilagos, tárgyszerű mondattípusa szerint.

*

Csakhogy: mire mutat rá, mit mutat be az utóbbi két állítás? Elérkeztünk hát alapkérdésünkhöz: megmarad-e az analóg vagy akár azonos mondatstruktúrák, illetőleg verbális gesztusok eredeti célja és funkciója, az, hogy deiktikus jelek útján megnyissák a verset (az irodalmi szöveget) valamilyen külvilág, szituáció, tárgyvalóság számára? Hogy tehát valamiféle referenciális jelentésre tegyenek szert?

Az „ez volt" formula két fogalmat vezet be, amelyek a megnevezés aktusa révén – visszaható érvénnyel – meghatározásoknak is beillenek: a *tűz* meg az *ég* ez a kettő. S csakugyan: az előző nagylélegzetű versmondat a láng(olás) és a madár (madarak) kettős alapjára építi metaforikáját. A „madár" mint gyűjtőnév („mennyi madár") s a „tér" a hasonnemű szerkezet révén már úgyis szinonim lényegiségekké váltak, a szekvenciát bevégző „ég" pedig kétségtelenül a „tér" s a „madár" folytatása, kiegészítése, léthierarchikus pozicionálása. Mindez így mégsem áll össze, nem rögzíthető és nem absztrahálható: mert szeretjük ugyan kiemelni az efféle fogalomszavakat, szeretnők kulcsszavakká is tenni őket – de az idézett hatsornyi szekvencia képiségét legalább ennyire meghatározza a mozgás, mégpedig az örvénylő mozgás dinamikája. Nemcsak a látvány- (a látomás-)sor kavarog előttünk; hasonlító és hasonlított, szimbolizáló és szimbolizált, *tenor* és *vehicle* is folyton elmozdul, sőt helyet cserél. A figuratív oda- és visszautalások iránytalan szédületében elborul osztályozó, rangsorokat konstruáló és sorrendekbe igazító elménk, logikánk.

Pedig ami a képsor *megírását* illeti, az egy pillanatra sem homályosul el. Ez a szövegrész nem más, mint tisztának ható, az evidencia erejét közvetítő *víziója* (ez a szó is pontatlan) valamely hatalmas szenvedélyű, elemi kitörést, terjedést figuráló fizikai, biológiai, természeti és pszichikai állapotnak, mely nem is állapot, hanem csupa mozgás. Eddig még nem mondtuk: a Nemes Nagy Ágnes-i költészet egyik legfőbb mozgástörvénye, a törés, a szakadás, a hasadás történése hatol be az élőlények, illetve az élet rohamosan táguló genezisébe:

[…] egy dobbanással szerterántva, […]

A „dobbanás" már a „szív" prefigurációja: a figuratív szerkezetek láncolata olyan *természetes* működéssel jellemzi a (nemcsak emberi) szívet, amelynek minden egyes létfenntartó mozdulása egyúttal törés, hasadás, szakadás is a létben. A szívverés teljességgel *nem természetes* passiódramaturgiája másutt is megszólal ebben a lírában – idézzük az egyik legerőteljesebb, legmegdöbbentőbb trópust (tévesen vélnénk egyszerű metonímiának), amelyben megnyilatkozik *(Ház a hegyoldalon)*:

[…] a szíve szenvedett, dobogott a ruhája […]

S ha mondjuk, Izolda szólamában, a szenvedély „áriájában" *(Trisztán és Izolda)* egy különleges metamorfózis élteti tovább, zuhanása után, az áldozati szerepben feltűnő egyszerű madárkát, a verebet:

Nem pusztult el, ereje szálltán.
Fölborzolt, tollas szív, a párkány
szélén lüktetett, verdesett […]

– akkor *A visszajáró*, mondhatni, egyszerre tartja meg és bontja le az azonosítást:

mintha egy szív madár-szilánkra
pattanna szét, repülne szét –

De az „egy szív" mint névtelen, személytelen *eredet,* mint a keletkezés centruma csak a képsor végén jelenik meg: s ez a szerkesztésmód is gátolja, hogy az imént részletezett vízió nagymondata organikus egésszé, különösen pedig *antropomorf totalitássá* rendeződjön.

*

Mire vonatkozik tehát az „ez volt a tűz. Ez volt az ég" deiktikus mozdulata-gesztusa? Nem tárgyvalóságra, nem elképzelhető vagy elgondolható konstellációra, szituációra. Nem enged meg közvetlen (érzékleti) asszociációt, mint az „asztal", a „drót"

vagy a „lámpa" szavak. A strukturális analógia, a kompozícióba kódolt folyamatosság semmiféle (olvasói) reményt sem vált be. És még csak ellentétet, kontraszthatást sem hoz létre a szövegben – sem képileg vagy fogalmilag, sem pedig funkcionálisan: hiszen az sem igaz, hogy a kettős névmási rámutatással kijelölt „tűz" vagy „ég" – lemondva a külső referencialitásról – legalább magában a szövegben bizonyulna visszautaló (anaforikus) elemnek. Avagy talán lezárhatja, megdermesztheti valamilyen névvel, netán meghatározással *ez* a sor az őt megelőző sorok *szélfújta* kavargását?

(Nincs meggyőzőbb a tagadás érvényű kérdéseknél, ennélfogva az elemző most már nem is merészel a parafrázis bűnébe esni; a parafráziséba, amely akár ötletnek, akár belemagyarázásnak is felfogható. Még akkor sem, ha – úgy véli – a szűkösségnek s a tágasságnak mégiscsak földerengő *kontraszthatása* mellett a vers eme harmadik egysége a fiatalságról, vagy mondjuk: a kezdés mindenkori bátorságáról is beszél.)

*

A lírai költemény bizonyos nyelvi eljárásai – mintha csak „maguktól" tennék – megtévesztik a versolvasót. Aki midőn csalódott várakozásában, az élményről számot adva mindenekfölött ama megtévesztő nyelvi elem funkcióváltásaira figyelmeztet. Az ilyen fordulópontok, ha egyszer mégis szembetűnnek, a szöveg többi részét valamilyen semlegesség, jelöletlenség szürkébb színébe vonják. Beszűkítik a látómezőt.

Pedig itt, gondolatmenetünk végén, érdemes visszafordulnunk a már elhagyott szövegrészletekhez, s ha váratlan szerencsével még sikerül is elfelejtenünk eddigi okoskodásunk irányát, félig-meddig akaratlanul meg is fordíthatjuk – s kezdhetjük elölről.

A tiszta deixis visszavonására figyeltünk föl a versnek valamivel túl a felén; ezt a dezorganizáló, detotalizáló mozgalmasságot az első két egység organikus, totalizált rámutatásaival, meghatározásaival állítottuk szembe. Ám lehet, hogy egy újabb újraolvasás – talán lappangva már az első – a fordítottjára is figyelmeztethetne. A kimondás evidenciája ugyanis – úgy látszik, csak egy időre – elfedte előlünk amaz első egység deixiseinek merő képtelenségét, amelyet kép-nélküliségnek is érthetünk. A totalizáció kudarca vagy épp tagadása – úgy tetszik – valójában egyértelműbb a vers elején és végén, mint a madarat, szívet és teret akár töredékesen is összehangoló képsorban. Nem lehet ugyanis reáliákat úgy megidézni vagy megnevezni, hogy az „ez *volt* x" szerkezetre hagyatkozunk. Némely deixisteória szerint az (ige)idő is ebbe a nyelvi típusba tartozik: márpedig a közelre mutatás *(ez)* és a múlt idejű létigében megvalósuló távolság *(volt)* nem egyeztethető össze. Ha „ez" az asztal, akkor éppen nem „volt"; ha „volt" az asztal, akkor éppen nem „ez".

Csupán két látszólagos kivételben nem veszíti el „realitáshabitusát" (Ingarden) a szóban forgó propozíció – mindkettővel bőven él a költészet, a költői nyelv. Az egyik az, hogy képre, képmásra, másolatra, ábrázolatra (de mindenesetre valamely *másikra*) értjük a közeliség-távoliság eme szintézisét. Ez volt az asztal – jelentjük ki egy fényképre mutatva. Vagy pedig *viszont*látva egy tárgyat, helyszínt, többnyire annak lerontott, leromlott, romba dőlt (és így tovább) *maradványát*, ismét csak összezárunk két idősíkot a síkokra nem osztható, visszafordíthatatlan időben. Fontos képlete ez számos elégiának, de például a romantikus emlékező lírának is (két francia példa: Lamartine: *A tó,* Hugo: *Olympio bánata*).

Nemes Nagy Ágnes *tárgyias* költészete alig ismeri az effajta kompromisszumokat. Végigvitt, radikális tárgyiasság az övé: egyetlen gesztusban megteremti és megsemmisíti a tárgyakat.

Az értelmezés e második fázisának heurisztikájában már észrevesszük – azaz bevalljuk, hogy észrevettük – az eddig (az ügy érdekében) elhanyagolt mozzanatokat is. Részünkről a legsúlyosabb mulasztás a vers negyedik, utolsó egységének semmibevétele volt. Ez a szemlátomást keretező, illetve keretet bezáró funkciójú négy sor a visszahúzódás (kivonulás) fájdalmas iróniával is telítődő rögzítése, és ekképp zárja az egészet:

Elmegyek. A padlólapot
ujjal érintgetném, ha tudnám.
Alacsony léghuzat, az utcán
húzódom. Nem vagyok.

„Nem vagyok." Íme a *képtelen* múlt idő még nyilvánvalóbban képtelen jelenbeli párja. Ez az a szókapcsolat, amelyet élőlény (élő lény) nem mondhat ki jogosan vagy értelmesen. Csak egy se eleven, se holt *hangforrás,* amelynek nyelv a neve.

A nyelv nem az eleveneké, s nem a holtaké, mert nem birtokolható. Azaz: versünk rájött, s végül is megérteti velünk, hogy éppen a „visszajáró" sajátja: csupán azé lehet, aki (vagy ami) halála után beszél és mutogat.

- *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő hatvanadik születésnapjára,* Budapest, Ráció, 2010.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről,* Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 83–92.

CSAK ÉRTHETŐEN, TERMÉSZETESEN?

A Shakespeare-fordítás mai dilemmái
(egy hosszabb áttekintés bevezetőjéből)
[2011]

Szabó B. Istvánnak

Munkánk első fejezete a *Téli rege* újabb magyar fordításaival foglalkozik. A dráma fordítói (Szász Károly, Kosztolányi, Mészöly Dezső, Jánosházy György, Várady Szabolcs) közül ketten – Mészöly Dezső és Várady Szabolcs – az élő, beszélt nyelv természetességével, a színpadi beszéd érdekeit szem előtt tartva (nincs-e a két alapelv közt némi ellentét?) szólaltatják meg a dráma szereplőit. Az előbbi számos műhelytanulmányban, az utóbbi csak egy rövid jegyzet erejéig indokolta módszerét („Az új fordítás legfőbb értelme, ha élő nyelven szólal meg" – Várady Szabolcs). Jánosházy György a marosvásárhelyi Mentor Kiadónál jelenteti meg kötetszámra Shakespeare-dráma-, sőt szonettfordításait.

Épp Jánosházy neve figyelmeztet arra, hogy a műfordítás, kivált a színházak számára is „nyersanyagul" szolgáló drámafordítás, s még különösebben a mifelénk jelentékeny hagyományú Shakespeare-fordítás is alkotóeleme az irodalmi, a szellemi nyilvánosság szerkezetének; sorsa, azaz fogadtatása a primer, „alkotói" műfajoknál erősebb specifikussága ellenére nem függetleníthető az irodalmi nyilvánosság, az irodalmi élet mozgástörvényeitől.

Miben, hogyan becsülhető meg egy új Shakespeare-fordítás sikere? Napjainkban mindenekelőtt a színházi bemutatók száma és fogadtatása révén; azután abban, hogy mennyi idő elteltével és – esetleg – hányszor lát napvilágot könyv alakban is; végül a fordító önreprezentálásának nyomai alapján. Ez utóbbin azokat az alkalmakat értjük, amikor a magyar változat készítője cikkben vagy nyilatkozatban külön is, tehát színpadon és köteten kívül más fórumokon is kommentálja tevékenységét; amikor módot talál, illetőleg lehetőséget kap sajátosan nyelvi-irodalmi munkálkodásának szélesebb körű és így mindjárt valamelyest normatív érvényű, hatású ismertetésére. A felsorolt szempontok figyelembevételével nyugodtan mondhatjuk, hogy a *Téli rege* fordítói közül eleddig Mészöly Dezső fordítói elvei és módszerei válhattak viszonylag közismertté; *egyéb* darabokkal és különösen az utóbbi nyolc-tíz évben pedig Nádasdy Ádáméi. Mindkettőjük tevékenysége áttört a legszűkebb szakmai határokon. Tanulságos lesz esetükkel összehasonlítani a Jánosházyét, aki már mintegy fél tucat kötetben adta ki Shakespeare-jeit: már kb. tizenhat-tizennyolc darabot – többek között kétes hitelűeket is – és hetvenhét szonettet adott közre. Magam nem tudok róla, hogy bármelyik fordítását előadták volna, de könyveit sem

fogadta kritikai érdeklődés; noha teljesítménye aligha marad el szerencsésebb pályatársaiétól.

Persze az ilyenfajta szerencse is forgandó. Mészöly Dezső újrafordításai (kivált *A viharé*) annak idején egy szívós küzdelem megnyilvánulásaiként is hatottak: a darabok új átültetője Babitscsal (ill. másokkal) szemben határozta meg célját, ha úgy tetszik, műfordítói ars poeticáját. Mészöly a mondhatóságot tartotta legfontosabbnak, azaz a színpadi beszéd úgynevezett természetessége mellett tört lándzsát. Mit is jelent ez? Hatáselvről van szó, tehát a cél az, hogy a nem olvasói *befogadó közönség* már első hallásra felfogja a szöveget, ezért a szó- és kifejezéskészlet élő nyelvi jellegének érvényesítésén kívül a fordító tartózkodik a bonyolultabb, főként a közbevetésekben bővelkedő mondatszerkesztéstől. Mészöly Dezső azért még a könyvolvasókra is számít: fordításait irodalmi, költői műként (is) kidolgozza, művessé formálja, újra meg újra kötetekbe foglalja.

Csakhogy míg Mészöly valóban egy ellentétes természetű Shakespeare-képpel szállt szembe (amelyet nálunk Babits képviselt leghangsúlyosabban, és amely az angol drámaíró művében éppen a költőiséget tartotta a legmaradandóbb értéknek), Nádasdy Ádám fordítói módszertana ugyanazokon az elveken nyugszik, mint az idősebb pályatársé, Mészölyé. Elsősorban *mondható* színpadi nyelv, az élő nyelvihez egészen közelítő, korszerű, akár divatos kifejezések, fordulatok – az újdonság annyi, hogy Nádasdy mindezt, ha szabad így fogalmazni, még „lezserebbül" gyakorolja, mint Mészöly Dezső (pedig köztudomásúlag épp Nádasdy áll közelebb ahhoz, hogy akár az úgynevezett „korai modern" angol nyelv, sőt hangtan szakértőjeként tudós módjára is elmélyedjen a drámák sajátos nyelviségében). Annyi azért bizonyos, hogy Mészöly Dezső „beszélt nyelve" húsz-negyven év alatt nem avult, nem avulhatott el – már csak azért sem, mert a sokat emlegetett „beszélt nyelv" maga is fikció, nem pedig objektív tény vagy állapot. Arról már nem is beszélve, hogy a legnaturalisztikusabb színpadi beszéd sem valódi „élőbeszéd". Bár nem tudok s nem is óhajtok az idősebbik fordító szószólója lenni, azt a fonákságot nem állom meg szó nélkül, hogy az ő két-három évtizede még szinte egyeduralkodó fordításain ma már nem kapnak a színházak; a társulatok majd minden Shakespeare-színművet újrafordíttatnak – nyilván, hogy az a bizonyos élő nyelv még és még élőbb legyen.

Ha már színpadi hatásról beszéltem, ki kell egészítenem a *jelenségek* gyorsfelvételét egy meghatározó elméleti mozzanattal, mely az új (és újra-) fordításoknak egyfajta „ideológiáját" adja. Ez az okadó magyarázat hermeneutikai jellegű. Mészöly és Nádasdy kiindulópontja megegyezik. Mindketten megállapítják, hogy a shakespeare-i nyelv ma régiesen hat: a szóalakokon kívül a mondat- és jelentéstan sokszoros változásai miatt a mai angol néző és persze különösen az olvasó okvetlenül magyarázatokra, eligazításokra szorul. Aki mai angoltudására hagyatkozva olvassa a *Macbeth*et vagy a *Vízkereszt*et, körülbelül úgy jár, mint az az anyanyelvi magyar olvasó, aki Bessenyei György *Ágis*ával, Katona *Bánk bán*jával vagy akár Vörösmar-

ty *Csongor és Tündé*jével jegyzetek nélküli, népszerű kiadásokból ismerkedik: mérhetetlen számú apróbb-nagyobb nyelvi félreértés idegeníti el a műtől. Nos, két mai Shakespeare-fordítónk *látszólag* történeti érveléssel oldja fel a dilemmát: Shakespeare nyelve az *akkori* néző-hallgató számára élő nyelv volt, ezenkívül színházának állóhelyeit közrendű, jobbadán igen egyszerű emberek töltötték meg – ez is arra utal, hogy a drámai szövegnek első hallásra is érthetőnek kellett lennie. Következésképpen a mai fordítás az *egykorú* befogadó élményéhez igazodjon: legyen friss és közvetlenül érthető.

Most, ezen a helyen csak sommás rövidséggel vitatnám az ismertetett vélekedést. Eme nézet történetisége azért látszólagos, mert a 16-17. század fordulójának nyelvi, kommunikációs viszonyait egy – különben erősen retusált – mai értésmód analógiájára képzeli el. Csakhogy az Erzsébet-kori angol közönség megértési folyamatai bajosan férhetők hozzá a mai kutatók számára. (Természetesen más országokra s korszakokra is érvényes ez a hermeneutikai akadályozottság.) Mi több, a szóban forgó teória, éppen – az egyezéseknél általában fontosabb – eltérésekből adódó termékeny és izgalmas távolságról, idegenségről nem vesz tudomást. Ez utóbbiról egyébként akár bizonyos tárgyi ismereteink is lehetnek.

Shakespeare és kortársai másképp fogalmaztak és másképp értettek vagy nem értettek drámai szövegeket, mint ahogyan a magunk mai tapasztalata nyomán véljük. Ami például a „természetességet" illeti, érdemes odafigyelni egy jeles nyelv- és stílustörténész megállapításaira:

> A retorika mívességre és irodalmiságra törekszik, s ezt nagyon is szem előtt kell tartanunk, amikor egy olyan drámaíróról beszélünk, mint Shakespeare, éppen azért, mert a mai olvasó egyéni karakterekhez szabott, naturalisztikusan felhasznált nyelvet keres műveiben. Ám ebben a korszakban a legmesterségesebb nyelvet szerették legjobban, nem pedig azt a típust, amelyik legközelebb került a beszéd realizmusához vagy a bizalmas, mindennapi nyelvhasználathoz *(colloquialism)*.[1]

Ha pedig arra a mai módira gondolunk, amely a többszörös jelentésmozzanatok esetleges homályának átültetése helyett a könnyebb érthetőség jegyében fordít (lásd Nádasdy Ádám összevetését Arany János és a maga *Hamlet*je között), akkor legalábbis meggondoltathat egy másik kutató elemzése:

> Mit is jelent az, hogy egy színdarab érthetetlenül beszél hozzánk? Mi következik egy ilyenféleképp működő szövegből a drámára nézve? Mert a *Téli rege* [ezt a darabot taglalja a szerző] vitathatatlanul ezen a módon hat; már ha nem úgy gondolunk rá mint szöveggondozók és olvasók, hanem mint színészek és nézők között lezajló folya-

[1] N. F. Blake: *The Language of Shakespeare,* London, Macmillan, 1989, 18.

matokra; ugyanis hiába győződünk meg arról, hogy sikerült megvilágítanunk a darab valamennyi homályos pontját, a színész akkor sem jelentéseket, hanem szavakat mond ki, és nincs az a közönség, legkevésbé éppen 1611-ben Shakespeare-é, amely a szükséges magyarázatokkal fölszerelkezve érkezik a színházba. Persze úgy gondoljuk, hogy szövegtisztázásaink révén *visszaállítjuk* az értelmet, nem pedig belemagyarázzuk a szövegbe – de vajon igazolható-e az ilyen vélekedés? Ugyan honnét tudjuk, hogy a szöveg nem éppen homályosságát közölte a reneszánsz hallgatósággal?[1]

Nagyjából ezeket a kérdéseket érdemes feltennünk a mai magyar Shakespeare-recepció fő alakítóinak, újabb fordítóinknak.

[Nincs adat megjelenésről.]

ANGYALOSI GERGELY: *IGNOTUS-TANULMÁNYOK*

Közelítések az „impresszionista" kritika problémájához

[2011]

A klasszikus modernség 20. század eleji – illetőleg már egy-másfél évtizeddel korábbi – jelentkezéséről, irodalmi s kivált költői szemléletformáiról, műalakzatairól, de még az esztétikum körein kívül eső, lélek-, gondolkodás- sőt divattörténeti orientációs törekvéseiről is nagyszámú könyv: egyéni és kollektív tanulmánygyűjtemény, monográfia, pályarajz született. Mi több, ez az érdeklődés – mind produktív, mind receptív oldalon – úgyszólván megszakíthatatlannak bizonyult-bizonyulhat: átível egymástól politikai, intellektuális, művészetelméleti szempontból egyaránt gyökeresen eltérő korszakokon és berendezkedéseken egyaránt. Amiképp azonban megvoltak – s esetleg megvannak – e lankadatlan kíváncsiság, értelmezési és újraértelmezési vágy sűrűsödési pontjai, úgy a hiányok, a homályos zónák, a (viszonylagos) érdektelenségbe vesző arcélek, alkotói pályák és mű- vagy gondolkodástípusok is szívósan túlélik a múlt iránti érdeklődés alakzatait is újra meg újra átrendező korszakokat s korszakváltásokat. Nem állíthatunk persze olyasmit, hogy akár többszöri átértékelési hullámot is túlélő, akár a fél vagy háromnegyed évszázad óta alig bolygatott alkotók vagy alkotói csoportok, műfajok, jelenséghalmazok mintegy beledermedtek saját recepciós kategóriájukba, kultuszukba vagy elfeledettségükbe, s nem is tagadhatjuk, hogy néhány izgalmas és nagy hatású átlépésre – átléptetésre – akár

[1] Stephen Orgel*: Introduction. The Winter's Tale*, Oxford, The Oxford Shakespeare, 1996, 10.

a legutóbbi két évtizedben is fölfigyelhettünk már. Bizonyos szerzőkről azonban makacsul hallgat a kor mind gyarapodó szakirodalma; s talán még rosszabb, ha csupán a nevükhöz tapadó sémákat, sztereotípiákat elevenítgeti föl, mellőzve műveik érdemi újraolvasását.

Ilyen szerzők akadnak még a legtöbbet tárgyalt szellemi, irodalmi fórum, a *Nyugat* körében is – méghozzá az időben immár a legnagyobb távlatba került „első nemzedék" képviselői közt. Különösen értekezőket hanyagolt el az utókor: jó néhány kritikust, esszéistát, az irodalmi „közírás"-nak némelykor nem is alacsony rangú, a maga idejében pedig kiváltképp hasznos szerepet vállaló, jelentékeny művelőjét. Egyikük-másikuk „szépíró" is volt, és olykor bizony nehéz rangsorolni műfajaikat.

Közülük való Ignotus. (De Hatvanyt és Fenyő Miksát is érdemes volna újraolvasni.) Pedig – ami Ignotust illeti, különösen igaz ez – igazán nem a feledés mélyeiből kell előbányászni a nevét. Az Ady fogadtatástörténetével foglalkozó írások, könyvek, csakúgy, mint a (korai) *Nyugat* esztétikai elveiben, kritikai gyakorlatában elmélyedő tanulmányok, már bő egy évszázada szívesen emlegetik. Ám van ennek a recepciónak (s utóéletének) valamely ambivalens, sőt kimondhatjuk: kelletlen és egyúttal kellemetlen mellékíze, amely néha a homlokegyenest ellenkező oldalon, párton, világnézeten lévő bírálók munkáiban is közös. Érdemes fölidézni mindjárt a *Nyugat* első főszerkesztőjéről szóló írások vissza-visszatérő idézeteit: néhány kiélezett, aforisztikus, rendszerint valaminő paradoxont is magába foglaló mondat – no meg az „akasszanak fel, ha értem", melynek páratlan és kártékony sikerét már maga Ignotus is többször kommentálta. (Angyalosi Gergely fölidézi, hogy Lukács György még öregkorában is azt az embert látta a *Nyugat* főszerkesztőjében, aki „nem osztotta a saját véleményét". Ez is afféle hatásos formula volt, tálcán kínálva a leegyszerűsítés lehetőségét. Maga Ignotus egyébként így fogalmazott: „Azonban olyan ember lévén, aki nem osztozik a saját meggyőződéseiben…"[2] Annyi bizonyos, hogy az ilyesfajta *bon mot*-k szinte elfödik gondolkodásának komplexebb tartományait; s ha most már emlékeztetünk eszme- és társadalomtörténeti helyzetének (amely maga is nemegyszer változott) erős átmenetiségére, valamint munkásságának egy időben olyannyira előtérben álló, polemikus karakterére, akkor könnyebben megérthetjük, hogy miképpen démonizálhatta egyfelől a Pintér Jenő- vagy Farkas Gyula-féle irodalomtörténet-írás, másfelől a Révai József-i irodalmi ideológia, mégpedig egyenlő vehemenciával. De meglepő mértékű ellenérzést keltett oly különböző gondolkodói személyiségekben is, mint Babits vagy Lukács György.

Ezen elfogultságok és személyeskedő indulatok mellett munkásságához is jónéhány leegyszerűsítő nézet tapadt hozzá. Az előbb említett, inkább zsurnálkritikai megrögzöttség nyelvi, retorikai jellemzéssé bővült: már a *Nyugat*-korszak elején megszilárdult az a vélemény, mely az aforizmát, sőt az újságcikkbe illő élcet tartja

[2] Ignotus: *Feljegyzések,* Budapest, Grill Károly, 1909, 166.

legsajátosabb kifejezésmódjának. Egyáltalán nem meglepő, hogy ezeken a stilisztikai, strukturális rögeszméken kényelmesen berendezkedett a felületesség vádja.

Nos, Angyalosi Gergely fölfedező erejű tanulmánykötete alapos át- és újraértékeléshez segít hozzá. Az írások java része szövegértelmezés: ezeknek is többsége a könyv címszereplőjének egyik-másik esszéjét, kritikáját vizsgálja meg, mégpedig épp a mondatokon túlnyúló gondolatkifejtések megértetése és viszonyítása céljából. Eljárásmódja meggyőző. Ignotus valóban beillesztett egynémely kötetébe aforizmasorozatokat, mégsem itt találhatók legszínvonalasabb közlendői. „Bűn az, miről más is tud."[3] Ez a mondata például még akkor is egy kissé igénytelennek, ötletszerűnek hat, ha „elméleti" sémája meglepő erővel él tovább egy jelentős versben: „… Bűn? Nekik, / s ha kiderül!" (Szabó Lőrinc: *Az Egy álmai*)

Az *Ignotus-tanulmányok* szerzője nem is efféle gondolatszikrákra ügyel. Fejezetenként más-más tárgykör igényei szerint választ az értekezői életműből, de következetes abban, hogy érveléssorozatokhoz, gondolatmenetekhez kapcsolja mondanivalóit; különösebb bizonygatás nélkül is megerősítve így az akár csupán a Komlós Aladár válogatta gyűjteményes kötet olvasóját abban az érzésében, hogy *A Hét*, majd a *Nyugat* jellegadó kritikusa valójában nagyon is az érvet, példát, belsővé tett vitát részletezve előadó, fejtegető, diszkurzív beszédtípust érezhette saját elemének. Világos, hogy ez a hajlam két-három oldalas könyv- vagy színikritikában éppúgy kibontakozhat, mint hosszabb, „elvi" igényű tanulmányaiban.

Ignotus fejtegetései ezenfölül eléggé sajátságos nyelven szólalnak meg – stilisztikája éppen nem igazolja a felületességéről vagy ötletkedveléséről elterjedt képzeteket. Valójában nagyon is bonyodalmas az előadásmódja: egyszer-másszor akár nyakatekertnek is érezhetjük. Persze nem olyasféle „homályosság" ez, amilyet Babits rótt fel Lukács Györgynek; nem is olyan, mint magának Babitsnak némelyik – főképp korai – tanulmányáé.

A kritikai – elmélkedő – nyelvezet sajátlagos karakterisztikájával a jelen tanulmánykötet sem foglalkozik. Érthető ez, mégis megkockáztatnám: egy kissé hiányzik az effajta elemzés. Ha *A Hét*, majd különösen a *Nyugat* indulásától az újabb kritika maga is némiképp irodalmi alkotásként – illetőleg ilyen alkotófolyamat eredményeként – mutatkozik be, akkor nyelviségének megvilágítása legalább annyi figyelmet érdemelne, mint amennyit például irányzatosságának szentelünk. A könyv zárófejezete, tengelyében Babits izgalmasan elemzett kétélű bírálatával (*Ignotus versei*, 1917), esetleg alkalmat kínálhatott volna az ignotusi esszé- vagy értekező próza kétségtelenül meglévő – vagy legalábbis száz-egynéhány év múltán is szembeötlő – nyelvi *problematikusságának* (újabb) fölvetésére, (újra)tárgyalására. Az újdonság itt akár épp a megértés szándékából fakadna – amely szakít a korábbi, a korabeli negatív vagy egyenesen vádaskodó sztereotípiákkal. Mindenképp tanulságos lenne például, ha

[3] Uo., 163.

fölmérnénk kedvelt stílusvegyületeit: gyakran terel egyazon mondatba régiesítést (nemcsak archaizálást, de olykor azt is), valamint szokatlan szófaji „síkváltásokat" – tulajdonképp grammatikai metaforákat –, valamint néha szinte hökkentő, ám retrospektíven (újraolvasva) mégis igazolódó szó-, illetve főleg mondatrend-áthelyezéseket… és így tovább. A stílusnak ezen egyénítése, individualizálása mintha még a *Nyugat* első nemzedékéhez tartozó kritikustársaitól is megkülönböztetné Ignotust: Fenyőre, Schöpflinre, Hatvanyra és – természetesen – Osvátra sem jellemző a köznyelv efféle egyéni modulációja.

Meglehet, ezt a sajátosságot akár meg is feleltethetjük az impresszionizmus, szűkebben az impresszionista kritika tudatos vállalásának. Ennek a művészeti, szűkebben irodalmi, még szűkebben és erősen applikatív értelmezésben: kritikatörténeti irányzatnak egyik fontos ismérvéül is szokás megjelölni azt a törekvést, mely a műbírálatot vallomássá vagy legalábbis énközléssé, önkifejezéssé avatná. Ez a hajlam – magától értődik – idegenkedik a tárgyias beszédmódok semlegességétől, (értekező) alany és (művészi) tárgy megkülönböztetésétől; inkább artisztikussá teszi, átesztétizálja – (majdnem) műalkotássá lényegíti át a kritikai diszkurzust.

Angyalosi Gergely könyve józan mértéktartással veti s méri fel a hőséhez túlontúl hozzátapadt, évszázados, bár alig-alig kifejtett vagy megindokolt definíciók érvényességét. Köztük az „impresszionista kritikus" címkéjét (bélyegét) is. Nagyjából ezen a terepen tájékozódik a könyv első három fejezete – a magvas bevezető után, mely az Ignotus-értékelés csekély számú értékesebb dokumentumával, elsősorban Komlós Aladár és Németh G. Béla pályaképeivel vet számot. A negyedik – néhány úti beszámoló (esszé) nyomán – egy „impresszionista" kritikus utazásairól beszél: s a jelző a fejezetcímben éppúgy idézőjeles, mint a könyv alcímében. *Az esszé mint kritikai attitűd* a fiatal Lukács és Ignotus esszé- (és persze művészet-) képét, -felfogását szembesíti. Az *Egy hamvába holt vita* (szójátékot rejtő fejezetcím!) Horváth Jánosnak s a *Nyugat* főszerkesztőjének elhúzódó szellemi párbajára összpontosít. Az *Ignotus és a politika* nagyon érdekes és fontos kitérő, mely – hogyan is lehetne másképp? – némely tanulságában visszamutat az irodalmibb, esztétikaibb gondolatsorokra; már csak azért is, hiszen az *Egy kényelmetlen túlélő* című zárófejezet, tengelyében az 1930-ban bekövetkező, de már 1919-1920 óta érlelődő nagy szakítással-szakításokkal, voltaképpen a műkritikus (és művész) Ignotus társadalmi, társadalompolitikai szerepével s legfőképpen e szerep megváltozásával foglalkozik. Gondosan felépített könyvet olvashatunk tehát, amely rendre kisiklik a jól beidegződött műfaji sémák közül: monográfia, tanulmánygyűjtemény, szembesítő célzatú portrésorozat, eszme- vagy problématörténeti korrajz? Mindegyik és egyik sem. Talán olyasféle tanulmányciklusnak nevezném, mely koncentrikus köröket ír le irodalomtörténeti tárgya – hőse – körül, ám az alapos olvasás gondolati anyagának, kifejtésmódjának előrehaladó mozgására is fölfigyelhet.

Az „impresszionista kritika" terminusán túl a könyv első fejezetei magát az impresszionizmust is igyekeznek földeríteni, azaz újraértelmezni – joggal, hiszen az irányzatfogalomra az irodalomtörténet-írásban megszokottnál is nagyobb mértékben rakódtak rá különböző tévhitek és elnagyolt magyarázatok. Nemcsak a „benyomásos" kritika előzményeit tekintik át az első fejezetek, Renantól, sőt Montaigne-től Lemaître-ig és tovább – az angolszász és német vonulat, röviden jelölve: Wilde és Kerr, igaz, homályban marad –, hanem a társművészetek, elsősorban a képzőművészet analóg jelenségvilágát is behatóan tárgyalják. Bármennyire átformálják is azonban az itteni fejtegetések az irányzatról alkotott képzeteinket, bármilyen fontosak, sőt felfedezés értékűek a Hevesy Iván vagy éppen a Bernard Vouilloux fogalomértelmezéseit taglaló szövegrészek, éppen arról a kapcsolódásról nem győznek meg eléggé, mely Ignotus bírálói munkásságát ehhez a kiemelt irányzathoz rendeli. Az első három-négy fejezet (illetőleg tanulmány) után vissza is szorul az egész problematika – úgy tetszik, addigra jócskán veszített funkcionalitásából.

Ennek a – persze lehet, hogy csupán általam vélt – hiányosságnak több magyarázó oka is lehet. Egészen rövidre fogva: Ignotusnak a *Nyugat* előtti kritikai munkásságát is figyelembe véve feltűnik, hogy törekvései és módszerei nemritkán nagyon is folytatnak bizonyos hagyományokat. Ez a kontinuitás olykor meglepheti a nagy szakításokhoz szokott kései értelmezőt. Ha például jobban megvizsgáljuk a Jakab Ödön *Árgirus királyfi*ján élcelődő bírálatot (1894), amely a népiesnek hírlelt költeményből csupa tudálékos, nyakatekert vagy éppen idegen divatszavakkal ékeskedő szövegrészletet emel ki, akkor valójában a (legmagasabb szinten) Arany Jánostól képviselt kritikai elv folytatódását látjuk: a „tárgy és előadás" összhangjának, „az alany (szüzsé)" megkívánta „előadásnak" igényét, a két réteg közötti „disszonancia" bírálatát, amint – többek között – a *Bulcsú Károly Költeményeiről* szóló értekezésében megnyilvánul (1861). *A Hét* recenzensének persze karcosabb a modora, de elvi, lényegi különbség alig érzékelhető. (A közös módszert később Oláh Gábor ugyanannak a szerzőnek, Jakab Ödönnek másik, a korban nevezetes elbeszélő költeményén, a *Szilágyi és Hajmási*n is kipróbálta *[Az epigon költő]*).

Az idézett példa előzményeit vizsgálva tehát nem az „impresszionista kritika" eredetvidékére jutunk. Ignotus gyakran hangoztatott és későbbi korszakaiból származó kritikusi elveinek is föllelhetők azonban az előkészületei az ő fellépésénél korábbi törekvésekben – még ha elakadtak vagy közvetlen folytatás nélkül maradtak is ezek a prospektív irányjelölések. Komjáthy Jenő elméleti összegzése, a *Kritikai szempontok* (1887) például sajnálatosan kiesett a magyar kritikatörténeti emlékezetből. A többszörösen tagolt értekezésnek *Esztétikai szempont* című alfejezete a következőképpen indul: „Kétséget nem szenved, hogy szellemi termékre morális mértéket alkalmazni nem lehet…" Majd: „Hogy egy mű erkölcsi tartalma nem dönthet annak értéke fölött…, és hogy ennélfogva etikai kiinduló pontot sem szabad választanunk, onnan van, mert az irodalmi alkotásoknál nem a *mi*, hanem a *miként*

határoz." A „politikai szempont" taglalásakor a költői nyelvet és formát mondja meghatározónak, „a nemzeties és népies" sajátságok megállapításához is, és hozzáteszi: „Tévednek és haszontalan munkát végeznek, akik ennél többet akarnak, és a költő szárnyalatát politikai konfessziókkal akarják megkötni, és nem csupán a formában, hanem a tartalomban, tárgyban és irányban is a »nemzeti« szűk medrébe szeretnék szorítani."[4]

Látnivaló, hogy Ignotus sokszor, túl sokszor idézett alapelveinek, még apodiktikusan fogalmazott fő tételeinek is legalább egy fontos része itt már készen áll. Némi egyszerűsítéssel azt mondhatnánk tehát, hogy korábbi, „spontán" kritikai gyakorlatában az Arany János-i értékelő szempontokat, későbbi, „tudatosabb" és valamelyest elméleti, esztétikai irányba forduló értekező írásaiban az egyébként Arannyal szembehelyezkedő Komjáthyt *is* követte. Az „is" persze lényeges – a két névvel nem valamilyen *bizonyítható* filológiai kapcsolatot, csak egy meglévő (igaz, részben lappangó) hagyomány folyamatosságát kívántam jelölni.

Hozzá kell tennem a fentiekhez, hogy Komjáthy Jenő a továbbiakban a „kritikai szellemet" a „*receptivitás, reproduktivitás* és *produktivitás*" [a szerző kiemelései!] egyenrangú, hármas képességére vezeti vissza; valamint részletesen méltatja – „a jó kritikus egyik fő kelléke" gyanánt – a „fogékonyságot", amely szerinte lényegében szellemi rokonságon, „homogeneitáson" alapul.[5] De jóllehet ezek a fogalmak akár az impresszionista kritikai irány előlegezésének is mutatkozhatnak, az okfejtés előbb és utóbb erőteljesen korlátozza érvényességük hatókörét. Vagyis ugyanoda jutunk: a kiemelt kategória ködösnek és valamelyest perspektívátlannak rémlik.

Ha utoljára az impresszionizmusból levezetett kritikai szemlélet s gyakorlat nevezetes szubjektivitására irányítjuk figyelmünket (vö.: „… magamról fogok beszélni Shakespeare alkalmából, Racine vagy Pascal vagy Goethe alkalmából" – Anatole France), akkor sem találunk lényegbevágó egyezéseket a magyar író-kritikus módszertanával. Ignotus valóban sokszor eloldja az írói alkotást szerzőjétől, és sokszor emlegeti a mű érzékelésének-értésének folyamatszerűségét, az időben mindegyre módosuló feltételrendszerét – de mindez csak látszatra „szubjektív". Valójában a mű nyelvi potenciálja, lehetőségeinek – mindig csak részleges – realizálódása foglalkoztatja. Ez a karaktervonás ráadásul progresszívnak is leírható, mivel bővülni látszik pályája fejlődéstörténetében – legalábbis *Nyugat*-beli működésének végéig. Amikor pedig *Költés és való* című első „neovojtinájá"-ban így ír: „Lehetetlen, hogy véges ember, az ő egyetlen agyvelejével s huszonnégy órás napjával csak tízet is tudatosan végiggondolhasson az ezer okozatosság közül, mit a legkisebb jó vers egyetlen kötőszaváról kimutathatni"[6], akkor különösen jól látható, miképp pozicionálja a

[4] Komjáthy Jenő: *Vers és próza*, Budapest, Szépirodalmi, 1989, 476, 478.
[5] Uo., 487–488.
[6] Komlós Aladár (szerk.): *Ignotus Válogatott írásai*, Budapest, Szépirodalmi, 1969, 544. (Nyugat, 1926.)

mű nyelvi végtelenjét és lezárhatatlanságát a szerzői és befogadói individualitástényezők *közé,* azaz valamilyen lokalizálhatatlan helyre – valójában inkább időbe.

Ez utóbbi szemponthoz érdekes adalékkal szolgál az a bírálat, amelyet Hatvany kötetéről, az *Én és a Könyvek* című gyűjteményről írt a *Nyugat*ba – már 1910-ben. Különös, töprengő, szinte aggódó írás ez: a szöveg előrehaladtával egyre erősebben szólal meg benne az ellenérzés a kritika „énközpontúság"-ával szemben: „A függetlenség s az egoizmus közepett, melybe Hatvany a kritikát belelírizálja…" – ez a mondatkezdés sokat fölfed ebből a kicsit váratlan, de szimptomatikus távolságtartásból.[7] Váratlan? Nem is egészen az: már egy 1907-ből származó esszében *(A költők hajnala)* eléggé nyíltan – és az irodalomértés történeti meghatározottságát szem előtt tartva – fogalmazta meg fenntartásait magával az impresszionista kritikával szemben. Ekképp:

> Az a fajta kritika, mely, mint a gyerek a bábut, apróra szedte a műremekeket, hogy jól vannak-e megcsinálva, ma már végképp idejét múlta. *De csakhamar idejét múlja majd a művészibb fajta, amely a művészi munka keltette benyomásokat fogja össze új egészbe, tehát mintegy újra megteremti azt, ami már egyszer meg van teremtve. … Nemsokára rájönnek majd [az emberek], hogy ez éppúgy pleonazmus és tautológia, mint valamely versnek megillusztrálása vagy megzenésítése.*[8]

Ennélfogva magam a mégoly árnyaltan, körültekintően kidolgozott impresszionizmus-fejezetek tanulságainál is találóbbnak érzem azt az utalást, amely a bevezetésben búvik meg. Angyalosi ezen a ponton az Ignotus-féle „csiki-csuki érvelés"-ről (ti. a művészi szándék és megvalósult mű közötti kritikusi ide-oda helyezkedésről) megállapítja: „Igenis, paradox módon »elvi« állásfoglalásról van szó, voksolásról a »szöveg öröme« mellett, amint azt egy kései szellemi rokona, Roland Barthes kifejtette." (13) Igaz, bizonyára más nevek is eszünkbe juthatnak – nem kevesebb joggal.

A pozitív, megerősítő személyes *és* szellemi kapcsolatok közül a szerző a Pikler Gyulával bő másfél évtizeden át folytatott „párbeszédet" tárja fel részletesebben. Ignotus tőle szokatlan figyelemmel követte az előbb jogbölcselettel, majd mindinkább a pszichológia és ismeretelmélet határterületeivel foglalkozó filozófus munkásságát; Angyalosi mind egyetértésük, mind nézetkülönbségeik dokumentumaiból kiválaszt néhányat, hogy alapos vizsgálatnak, mintegy kommentált szövegelemzésnek vesse alá őket. A szóban forgó fejezet művének egyik leginformatívabb része: elvégre Ignotus bölcseleti *igényéről* – ha nem is szakmabéli *igényességéről* – s magáról Piklerről alig lehet tudomása nemcsak a közolvasónak, de még az irodalomtörténészeknek is. A tudósnak az érzékelés aktív, dinamikus, formáló és átalakító

[7] Uo., 247.
[8] Uo., 490. (Kiemelés: B. L.)

erejéről fokozatosan kikristályosodó nézetei – Angyalosi szavaival – „kapóra jöttek" Ignotusnak; Pikler Gyula pedig szinte valamiféle példázatszerűségre érzett rá irodalmár barátjában, amint erről – s ezt magam teszem hozzá – a *Nyugat* 1924. évi 23. számában, az „Ignotus-számban" közzétett *Néhány szó* című írása szépen, meggyőzően tanúskodik. – Ám nem kevésbé lényegbevágó kettőjük vitájának boncolgatása sem: a *Költés és való*-cikkre válaszul Pikler 1926-ban egyfajta monizmust hirdet meg, helytelenítve a *Nyugat* főszerkesztőjének a *mű* létezésmódját („valóságát") a *valósággal* szembesítő, ütköztető gondolatmenetét. „Kettejük vitája azt mutatja, hogy a húszas évek közepére Ignotus igénye a művészet öntörvényűségének és autonómiájának esztétikai megalapozására csak tovább mélyült…" – hősére nézve ezt a következtetést vonja le Angyalosi Gergely. Megállapítása bőségesen igazolható. – Azt az esetleges föltevésünket viszont, hogy a magyar gondolkodó „filozófiai" pszichológiája bizonyos megfelelést mutathat a husserli fenomenológia megismerés-elméletével, megváltoztatott (feloldott) alany-tárgy viszonyképével, csak alaposabb vizsgálódás igazolhatná vagy cáfolhatná.

Az úti beszámolókról, amelyek 1909-ben, a *Feljegyzések* című gyűjtemény darabjaiként kerültek kötetbe, rövidebb fejezet szól; ez némiképp kitérőnek látszik. Annál fontosabb a következő, *Az esszé mint kritikusi attitűd* – a szerző itt (hangsúlyosabban) Csáth Géza, majd Lukács néhány bírálatát elemzi; utóbbitól a *Levél a „kísérlet"-ről*, *Az utak elváltak* s az *Esztétikai kultúra* című szövegeket, persze az *Ignotus-problémával* érintkező aspektusaikra figyelve mindenekelőtt. A fejezet első azok sorában, amelyek explicit módon tesznek témájukká polemikus írásokat, akár két-, akár egyoldalú a vita, vagyis az egyszerre elméleti általánosságú, illetőleg empirikus részletkérdésekbe elágazó kontroverzia. Ezt a vonulatot, ezt a belső, szűkebb „ciklust" tartom a könyv fő hozadékának, legnagyobb értékének. Irodalomtörténet-írásunk még aligha aknázza ki eléggé a polemikus (s ezáltal óhatatlanul dialogikus) értekezői megnyilvánulások nyelvi, strukturális jegyeinek föltárásában, akár: előrehaladó értelmezésében rejlő lehetőségeket. Magyarán szólva: Angyalosi Gergely irodalmi művekként, azaz retorikai s retorizált kifejezésformákként *is* végigköveti ezeket a szövegeket, s nem elégszik meg a szokásosabb módszerrel, azzal, hogy ún. álláspontokat, vitatéziseket lajstromozzon. – A jelen fejezet tengelyében álló Lukács-tanulmányok gondolati és retorikai végigkövetése persze differenciált tanulságokkal jár: az egybehangzó elemek felmutatásán kívül Angyalosi értelmezése határozottan elkülöníti társaitól *Az utak elváltak*at, „az impresszionista pofozóbábu elleni nagy kirohanás"-t, „ezt a kifejezetten brutális programtanulmányt, amely még a *Nyugat*ban jelent meg…" (95) Lukács „kísérleteinek" kritikai ismertetése után a szerző rátér az ignotusi esszéisztika – olykor szintén programosabb, ars poetica-szerű – jellemzésére; ez utóbbi szakasz azonban helyenként egy kissé elnagyoltnak rémlik („Ignotus érvelésének kétségtelenül az a gyengéje, hogy szubjektivizmus és szubjektivizmus között nem tesz különbséget", 107 – vö. a Hatvany-kritikával; igaz, itt a Gyulai-emlékbeszédet taglalja); még

aggályosabbnak vélem Ignotus és a fiatal Lukács György gondolatvilágának párhuzamos, mellérendelő bemutatását. Ez utóbbi, úgy lehet, még bizonyos analógiák kimutatása ellenére is kockázatosabb, mint amennyi előnnyel jár.

Voltaképpen ez után a fejezet után is következhetne a könyvnek az Ignotus politikai publicisztikájában vizsgálódó egysége. A kapcsolódás így is erős, hiszen a (Lukáccsal szembesített) kritikus szemléletmódját, sőt világképét is érintve az értekező „a liberális szabadságfogalom örököse"-ként (103) határozza meg könyve főszereplőjét, s többek között eme szabadságfogalomból eredezteti a befogadó „jogainak" hangsúlyozását – minden írói szabadság ellenére. S valóban, egy annyira sokoldalú – és hadd tegyem hozzá: tüntető modernsége mellett is olykor szinte 19. század *előttinek* ható – író-elmélkedő-publicista munkásságában, mint Ignotus, szükségszerűen össze is érnek a mégoly különböző témák és alkalmak. Megesik persze, hogy az efféle érintkezések új meg új belső feszültséget gerjesztenek.

A fejezet természetesen ennek az óriási ívű publicisztikai pályának csupán egy kis szakaszáról szól, de ez a szakasz nyilván a legtöményebb, a legmeghatározóbb: javarészt az 1912 utáni, s különösen az első világháború alatti termésről. Az ignotusi gondolkodásmód, mint az elemzés kifejti, ellentmondásaival együtt is eredeti, egyúttal azonban jellemző a korszak polgári liberális nézetrendszerére – s annak ingadozásaira, következetlenségeire. Tanulságosak és messzire mutatnak azok az elemzések, amelyek a háborúellenesség s az – időleges – háborúpártiság, a nemzetiségi, valamint a választójoggal összefüggő problémák keltette vívódásokról adnak számot, kerülve mind az apologetikus, mind a stigmatizáló történészi beszédmód szélsőségeit.

Nem okvetlenül illik irodalomtörténeti szakmunka bírálatába az „érdekfeszítő" jelző, mégis bátran használhatjuk a könyv további két tömbjének ismertetésekor. A „politikai" fejezetet megelőzi a Horváth Jánossal folytatott, legszűkebben mérve: nyelvhelyességi vita, mely természetesen többről is, másról is szólt, mint pusztán *A Nyugat magyartalanságairól* – Horváth *Magyar Nyelv*beli, 1911-es írásának címe szerint. Angyalosi érdeme, hogy ezt a vitát – Ignotus válaszcikkével, valamint Horváth viszontválaszát is hozzászámítva – kiszabadítja a nyelvi, stilisztikai dimenzióból, s esztétikai, illetve politika- vagy inkább ideológiatörténeti összefüggéseit is kibontja. Részletesebben szól Horváth, mint Ignotus gondolatmenetéről, s ez a tárgyalásmód több ponton is eredményesnek bizonyul. Fontos felismerése például, hogy Horváth Jánosnak egy alig észrevehető mondatából a „kanti zseniesztétika" bennrejlő hatására következtethetünk; úgyszintén meggyőző a szerves fejlődésbe vetett erős hit kimutatása, amely hit végighúzódik a fiatal konzervatív irodalomtörténész éles bírálatán s a *Nyugat* számaiból vett hibajegyzékén.

Kiderül továbbá ezeken a lapokon, hogy Horváth János ezúttal magabiztosabban és következetesebben érvelt, mint Ignotus, aki többször is melléfogott polemikus cikkében (eredetileg: előadásában). A „hamvába holt" kifejezés megfejtésében sem

remekelt a *Nyugat* oly gyakorlott debattere: a fáján összetöpörödő gyümölcsre vélte, ily módon hozzásegítve vitapartnerét a visszavágáshoz. Félreértette Horváth francia irodalomtörténeti hivatkozásait is. Csupán két ponton találta fején a szöget, s ezek közül az első, az elvi a fontosabbik. Abban volt igaza, hogy „a nyelv nemcsak anyaga, hanem terméke is az íróművészetnek."[9] Persze olyan módon volt igaza, hogy ez az „igaz" nem valamiféle adottság (volt, mondjuk, 1911 végén), hanem temporálisan magát kibontva és újra meg újra megnyilvánítva, az irodalom nyelvi létezésmódjának mindig perspektíva érvényű jelenévé (jelenlétévé) vált. A másik pont a csattanó, a Shakespeare-re hivatkozás: az ő korában ugyanis valóban nem létezett az angol nyelvnek valamely kidolgozott, preformált normarendszere, nem volt egységes angol „köznyelv" – Horváth János legfőbb premisszája ezzel elvesztette örök és egyetemes jellegét, amely jelleg pedig lényegéhez tartozott.

Angyalosi Gergely tovább is követi a vitát: a későbbi s csupán a hagyatékból publikált *Ignotus, a magyarság és a népiesség* című, vélhetőleg 1913-ból származó írás fejtegetésébe bocsátkozik. Most csak az Ignotus zsidóságát – s persze nem csak az övét – érintő mozzanatokra térek ki. (Közbevetőleg legyen szabad a recenzensnek megjegyeznie, hogy Ignotus a származását még évtizedekig, Pintér Jenőig és Farkas Gyuláig hánytorgató vádakra – kivált arra, amely szerint valaminő „zsidó öntudat" vagy „elfogultság" képviselője lett volna – egyáltalán nem szolgált rá. Már 1906-ban „ábrándos és régieskedő papiros-alakzat"-ként intézte el a cionizmust, s hozzátette: „A cionizmus kilátástalanságát bizonyossá az teszi, hogy … a zsidókérdés lassanként világszerte megoldódik" – majd a „teljes beolvadást"-t nevezte meg mint ami „kötelessége is, törekvése is a zsidóságnak."[10] Hogy maga ez a bizonyosság – melyben Ignotus még a konzervatív, középnemesi liberalizmussal is osztozott – mennyire bizonyult „ábrándosnak", túlontúl nyilvánvaló.)

Horváth János szóban forgó írásába kétségkívül beszivárogtak a faji-etnikai gondolkodás elemei. Angyalosi idézi például a következő mondatot: „A *Nyugat*: zsidó és hangsúlyozottan filoszemita írók csoportosulása; kicsiben: egy zsidó beolvadással telített magyarság, egy végbement zsidóbeolvadás." (135) Fejtegetését pedig azzal a jogos és méltányos megjegyzéssel zárja a könyv szerzője, hogy 1913-ban ezek a gondolatok mást jelentettek, mint 1919 után; valamint hogy „a nagy irodalomtörténész, míg élt, nem publikálta ezt a szöveget." (136)

Csakhogy itt valami zavar lehet: vagy tévedés, vagy félreérthető fogalmazás. A Horváthtól az imént idézett mondat, a *Nyugat* definíciója ugyanis szóról szóra benne van az *Aranytól Adyig* című és *Irodalmunk és közönsége* alcímű kis könyvben, melyet Horváth János nagyon is publikált, mégpedig a kommün bukása után (évszám nélkül, Budapest, Pallas, 45). E könyvecske *Új közönség, elvtelen modernség* című fejezete különben Szekfű *Három nemzedék*-ére hivatkozik, s eléggé hosszan ismerteti a

[9] Komlós: *Ignotus Válogatott…*, 661.
[10] Ignotus: *Olvasás közben*, Budapest, Franklin-Társulat, 1906, 353–355.

másik, a kéziratban maradt cikk vádjait; igaz, ezúttal már valóban Ignotus említése nélkül.

Az utolsó tanulmány is vitára összpontosít: először Babits 1917-ben közzétett bírálatát, az *Ignotus verse*it veszi szemügyre, majd az 1929-1930-as nagy szakítás írott dokumentumaival végzi be a könyvet. Babits szövegét Angyalosi briliáns elemzéssel fejti fel: a rejtve, de intenzív retorikai eszközökkel közölt elutasítást, mely mindenekelőtt a *prózaírót* éri, meggyőző, célratörő, de árnyalatokra is fogékony érveléssel világítja meg. Babits idegenkedése sajátos, többértelmű jelenség: puszta észlogikával valószínűleg föl sem deríthető. Az értekező egyszer mégis mintha egy kissé elvetné a sulykot. Kétségtelen, hogy Babits és Lukács Ignotus elleni kifogásai meghökkentően egyeznek némely pontokon, s ezeknek az egyezéseknek közük lehet a világnézet-igény, illetőleg a (vélt vagy valódi) világnézet-hiány konfliktusához. Amikor azonban azt olvassuk, hogy „később szellemi fejlődésük [Babitsé s Lukácsé] ha másban nem is, annyiban feltétlenül emlékeztet egymásra, hogy mindketten berekesztik értékhorizontjukat, Lukács a marxizmusban és a Pártban, Babits az örök értékek állócsillagaiban húzza meg azt a határvonalat, amelyen túl semmilyen kétkedés létjogát nem ismeri el" (163), akkor azért legyen szabad mégis halkan (és *metaforikusan*) tiltakoznunk a „berekesztések" ezen egyenlősítése ellen: ugyanis az állócsillagok óriási előnye volt a másik gondolkodó eszményeivel szemben, hogy *messzebb vannak*.

Babitsnak az ebbe a fejezetbe foglalt kontrasztív bemutatása további, más jellegű kérdéseket is fölvet. Bár a két ember kapcsolatának ránk maradt dokumentumai csakugyan a fiatalabbik alkotó egyoldalú ellenszenvére utalnak – ellentétben az idősebb pályatárs számos, a korai nyugatos években még egzisztenciális segítséget is magába foglaló gesztusával –, azért *Az írástudók árulása*, illetve a *Mint különös hírmondó…*-vers szerzőjének gondolkodására egyetemlegesen is rávetített metafizikai idealizmus vagy inkább idealitás – s a neki megfelelő kételynélküliség – némiképp egysíkú jellemzésnek látszik.

Az „indiszkréció"-affér, majd különösen a főszerkesztő nevének levétele után kipattanó „Ignotus-ügyeknek" mindamellett mélyebb okuk is sejthető. Babits és Ignotus nem csupán a politikáról, valamint a politikai publicisztikáról vélekedtek másképp, hanem általában a kultúra mibenlétéről is. Újabban Kulcsár Szabó Ernő tárta fel, hogy a *Nyugat* körében két határozottabb koncepció körvonalazódott ebben a kérdésben, mégpedig épp Ignotus, illetve Babits felfogását tükrözve:

> [Babitsról:] A kulturalitásnak ez a hangsúlyosan *immateriális* értelmezése, amely szerint a hagyomány felhalmozta humán potenciál a kiművelt egyének közösségén keresztül éri el a tárgyi világot s így válik az élet alakító tényezőjévé, különösen a harmincas évekre kerül szembe Ignotus ama kezdettől hangoztatott véleményével, hogy „egyáltalában minden gazdasági, társadalmi és politikai probléma kultúrprobléma, mert a kultúra nem holmi külsőség, nem bel esprit-skedés és művelteskedés, hanem

valamely közösség termelésbeli, munkabeli, boldogulásbeli feltételeinek foglalata«. [Nyugat, 1908, I., 226–227.][11]

Hozzátehetjük, hogy Ignotus másutt a költői nyelvnek, a lírai kifejezés eszközrendszerének megújhodását is eme kiszélesített, jelentős mértékben technicizált (más terminológiában: civilizációs) kultúrafogalom jegyében védelmezi, igazolja:

A kérdés az, hogy a mai embernek nem nehéz-e, nem egyre lehetetlenebb-e a maga egyéniségét teljesen kifejeznie s a mai olvasót teljesen megigéznie ugyanazon eszközökkel, aminőkkel hajdani mesterek olvasókat megigéztek? Vagyis, hogy mai ember való-e, képes-e arra, hogy ma, a winchester, a browning s a mannlicher idejében parittyán vigye olyan művészetre, mint Szent Dávid…[12]

Az idézet *A fekete zongora* című esszéből való (kötetben először: 1910), amely majdnem egy sorozatba illeszkedik: az elején ugyanis Ignotus hosszan idézi saját korábbi cikkét, azt a botrányosat, amely az „akasszanak fel, ha értem" mondattal keltett feltűnést és félreértést egyszerre. A későbbi tanulmány alaposabb magyarázatot ad. Főként a költői nyelv újfajta változatait, eszközeit írja le, illetve körül, mégpedig a „tárgyi" analízishez szorosan hozzákapcsolva a hatáskeltés, azaz a befogadás módozatainak – ha nem is elemzését – legalább jelzését: az érzékletből élménnyé válás néhány változatát. Az irodalmi, kivált lírai nyelv hathatósságának ez a temporalitásra nyitott faggatása, kutatása vezeti 1926-ban a *Művészetek és lehetőségek* (Neovojtina 2. §) átfogóbb tanulmányozásához. A beszédes című „tanulmánysztenogramból" egy kicsit hosszabban idézek, mert eléggé ritka jelenségként mutatkozik az egykorú magyar irodalmi interpretáció gondolati horizontján.

A kötetlen forma nem formátlanság, csak ad hoc forma, csak egyszeri forma, nem előre rendelt… A kötetlen forma lemondás is: lemondás egy csomó kifejező lehetőségről… Viszont új lehetőségeket nyit meg, s az egyes művészetekbe anyag és kifejezés gyanánt bevon olyan adalékokat, mik eddig nem fértek oda be, vagy csak elvétve s kevéssé.

Így:

A versbe bekerülnek anyag és kifejezés eszköze gyanánt személyes élményszótárak, hangszínek, hanghordozások, beszédmódok, bevonódnak határaiba ünnepiségek és lomposságok, a bőbeszédűség s a szűkszavúság hatóerői, odabököttségek, műhelyszavak, családiságok, az énnek minden sajátosságai, azon nyersen, frissen, teljes hatásúan, mert spanyolcsizmátlanul.[13]

[11] Kulcsár Szabó Ernő: *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Budapest, Akadémiai, 2010, 173.
[12] Komlós: *Ignotus Válogatott…*, 499.
[13] Uo., 546. (*Nyugat*, 1926.)

S így tovább, az építészet, a zene, a színészet újdonságairól… A szavak még nem váltak, nem is válhattak fogalommá; úgy sorakoznak egymás után, mint közmegegyezés nem hitelesítette egyszeri rögtönzések, neologizmusok. Ámde hány esztéta, kritikus, netán céhbeli irodalomtörténész fáradozott nálunk ekkortájt azzal, hogy nevet adjon az éppen létrejövő művészi, poétikai alakzatoknak? Az avantgárdon *kívül* ez eszébe sem jutott senkinek, azon *belül* pedig valamelyest túl *belterjes* maradt a formaelemzés. Köztudomású, hogy a *Nyugat* alkotói közül valójában csak Kosztolányi reflektált a lényegiségnek kijáró figyelemmel nyelvre és nyelviségre. Ő azonban a költészet s a művészi próza nyelvének alapjául s anyagául a köznyelvet fogadta el. Még ha megbecsülte is Szomory vagy akár Kassák stílusújításait a maguk összhatásában, elmélkedő, elemző tanulmányaiban nemigen számolt velük. Az Ignotus-kutatásnak most már érdemes lesz ezekre a merész és magányos utakra – az irodalomértelmezői *prolepszisz* retorikai vállalkozásaira – követnie az oly gyakran kényelmes formulákba szorított kritikai életművet.

És ha csak jelzésszerűen is, de utalni kell az *œuvre* „szépirodalmi" részére is. Ignotus egyébként meglehetősen különc módra állította össze köteteit, kiváltképp úgy 1905 és 1914 között: novellák, esszék, útirajzok, aforizmaciklusok váltakoznak egymással, sőt néha úgyszólván egymásba ékelődnek. Az *Olvasás közben* című gyűjtemény például (1906) egy *Emberi dolgokról* című, vegyes terjedelmű eszmefuttatásokat egymás után soroló „fejezettel" kezdődik (de a címnek csak a tartalomjegyzékben van nyoma), utána pedig a *Temetőjárás* következik, melyet jobb híján esszénovellának nevezhetnénk. És amint Ignotus (valódi) novellái között is igazi értékekre akadhatnánk (mondjuk a *Timár Virgil fia* [igen, épp a *Timár Virgil…*] alaphelyzetét oly furcsamód, aszimmetrikusan megelőlegező *Hárman a szalonban* című elbeszélésére), úgy ez az egyenetlenebb és egészében gyöngébb szöveg is meglepetéssel szolgál. Egy rövid részlet: „Nem tudom, mindenki úgy van-é ezzel, de én, ha valaki elmondja előttem, mit ebédelt, egyszerre mintha a hasának üvegfala támadna, rétegenkint ott látom benne poshadni és savanyodni az egész ételsort. S így vagyok a temetővel is."[14] Ennek az akár morbid különcködésben is elmarasztalható gondolatfutamnak is van utó-textusa. Kosztolányi az *Aranysárkány* című regény 3. fejezetében – többek között – ekképp jeleníti meg a diákok és Novák tanár úr között kialakult kényszerűen túlzott közelséget, intimitást:

> Aztán sokféle históriát hallottak róla, melyen iszonyúan lehetett vidulni. Vili például közölte, hogy boltjukban tegnap sonkacsülköt vásárolt, vagy valaki elmesélte, hogy az öreg szakácsnéja vesevelőt vett a mészárosnál, vagy halat a piacon, ennélfogva délután, mikor bejött a fizika órára, az egész osztály tudta, hogy ebédre sonka volt

[14] Ignotus: *Olvasás közben*, 39.

vagy vesevelő, vagy hal, s az ételeket, melyeket az élettan törvényei szerint már emésztett, szinte látták gyomrában, mint egy üvegfalon keresztül.

A bizarr részlet a nagy regényben a szóhasználatot tekintve is meghökkentően hasonló láttató metaforika révén keserű, kegyetlen, a tragikus végkifejletre is előremutató, biologisztikus áltudományossággal dezantropomorfizáló humánparódiává lényegül át.

Még érdemesebb az újraolvasásra Ignotus költészete, melyet Babits (ha egy mélyebb ellenkezés álcázására használta is méltatását) csakugyan megbecsült. Különösen a *Változatok szemjátékra*, ez a *Nyugat*ban folytatásokban (!) közölt hosszabb vers, melyet ambivalens kritikusa így jellemzett: „… műfajilag is ritka és örömmel látott tünemény a magyar poézisben, s az objektívebb hangú angol lírára, Browning némely versére emlékeztet."[15] Csaknem egy évszázaddal később a költeménynek más vonásai is szembetűnnek: trivialitást és monumentalitást egyensúlyozó nagykompozíciója, a zenei és szerelmi alaphelyzet (egy hangversenyen létrejövő szemkontaktus) kettősségét sokszorosan kiaknázó mediális sík- és szintváltásai, a térszerkezet többszörös osztottságának poétikája, virtuóz, de egyúttal a receptív mélyrétegeket is megmozgató, gazdag (idegen és specializált elemeket is beépítő) nyelvisége, költői stilisztikája.

Angyalosi Gergely könyve mindenesetre meghatározó tájékozódási pont a kevéssé vagy félreismert életműnek mégiscsak legfontosabb rétege, a kritikai tevékenység szükséges és sürgető újrafölfedezésében. Az *Ignotus-tanulmányok* szerencsés módon máris egy többszereplős gondolkodási folyamat részesének látszik. A recenziónkban idézett példákon kívül 2010-ben egy vaskos kötet is megjelent Ignotustól-Ignotusról a Múlt és Jövő gondozásában: a *Túl az óFerenczián* című gyűjtemény – alcíme szerint – „Válogatás Ignotus pszichoanalitikus vonatkozású írásaiból", ám a felkínált szövegek érdekességén kívül csak egy elő- és utószóba elosztott, kissé kaotikus gondolatsorral szolgál (ezeket írta és a kötetet szerkesztette Hárs György Péter), amely az életmű irodalmi alapkarakterétől elszakadni nem tud, mégis elködösíti azt. Angyalosi könyve azonban, nem mellékesen szakszerű, mégis élvezetes, nemritkán szellemes stílusa, előadásmódja jóvoltából is, további válaszokat vár, mivel hozzájárult a közös elmélkedés, az igazi gondolatcsere létrejöttéhez s folytatásához.

• *Irodalomtörténet*, 42/92. évf., 2011/2, 259–272.

[15] Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok I.*, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 508.

KÉT 1944-ES VERS MINT ANTROPOLÓGIAI MÉLYPONT RADNÓTI KÖLTÉSZETÉBEN

[2012]

MAJÁLIS

A hangraforgó zeng a fű között,
s hördül, liheg, akár egy üldözött,
de üldözők helyett a lányok
kerítik, mint tüzes virágok.

Egy lányka térdrehull, lemezt cserél,
a háta barna, lába még fehér,
a rossz zenén kis lelke fellebeg
s oly szürke, mint ott fönt a fellegek.

Fiúk guggolnak és parázslanak,
az ajkukon ügyetlen szép szavak,
duzzasztja testük sok kicsiny siker
s nyugodtan ölnek, majd ha ölni kell.

Lehetnének talán még emberek,
hisz megvan bennük is, csak szendereg
az emberséghez méltó értelem.
Mondjátok hát, hogy nem reménytelen.

1944. május 10.

TÖREDÉK

Oly korban éltem én e földön,
mikor az ember úgy elaljasult,
hogy önként, kéjjel ölt, nemcsak parancsra,
s míg balhitekben hitt s tajtékzott téveteg,
befonták életét vad kényszerképzetek.

Oly korban éltem én e földön,
mikor besúgni érdem volt s a gyilkos,
az áruló, a rabló volt a hős, –
s ki néma volt netán s csak lelkesedni rest,
már azt is gyűlölték, akár a pestisest.

Oly korban éltem én e földön,
mikor ki szót emelt, az bujhatott,
s rághatta szégyenében ökleit, –
az ország megvadult s egy rémes végzeten
vigyorgott vértől és mocsoktól részegen.

Oly korban éltem én e földön,
mikor gyermeknek átok volt az anyja,
s az asszony boldog volt, ha elvetélt,
az élő írigylé a férges síri holtat,
míg habzott asztalán a sűrű méregoldat.
. . . . . .
. . . . . .

Oly korban éltem én e földön,
mikor a költő is csak hallgatott,
és várta, hogy talán megszólal ujra –
mert méltó átkot itt úgysem mondhatna más, –
a rettentő szavak tudósa, Ésaiás.
. . . . . .
1944. május 19.

1944 májusában két különleges verset írt Radnóti: a *Majális*t 10-én, a *Töredék* címűt pedig 19-én fejezte (illetőleg: nem fejezte) be. Másnap, 20-án vonult be harmadszor, utoljára. Föltehető, hogy e második darab töredékben hagyását a művészi szándék mellett az újabb nekiindulás számtalan nyűge-baja, valamint a vele járó fenyegetettség érzete is indokolja.

Miért nevezem „különleges”-nek épp ezt a két költeményt? A költői értéken kívül még mi másra utalhat ez a fontoskodó jelző, s lehet-e valóban *fontos*, amire ekképp utal? Nem, nem okvetlenül a költői értékre. Bár a *Majális* és kiváltképp a *Töredék* Radnóti java művei közé sorolandó, azért egyik sem képviselheti költészetének legmagasabb szintjét. Egymás mellé helyezésüket mindenekelőtt filozófiai állásfoglalásuk támogatja, mely – ezért neveztem „állásfoglalásnak” – költőjük érett korszakában is ritka mód erélyes és végiggondolt.

De érdemes azonnal félre is tennünk ezt az igazi költészettől oly mélyen idegen fogalmat: állásfoglalás. A „filozófiai” sem érdemel kíméletesebb elbánást: akárhogy is, tüstént cseréljük *antropológiai*ra. Igen, mindkét költemény az *emberről* közöl, jelent ki valami lényegeset. Az első inkább csak a kamasz-, a pubertáskor pillanatnyi mulatságaiban elmerült [hiányos, a szerk.]

A két választott versünknek poétikai szempontból nincs sok közük egymáshoz. A *Majális* mindenképpen egyszerűbb alkotás: versalakzata négy darab négysoros, páros rímű versszakból formálódik ki. A jambusi alkat nyilvánvaló, a rímek igen tiszták. A *Töredék* páratlan sorszámú szakaszokból (ötösökből) tevődik össze, s még ezeket is tompítja. Azért ebben a szövegben is elrejt egy-két fanyarul leleményes összecsendülést, kosztolányis ízzel: „S ki néma volt netán s csak lelkesedni rest, / már azt is gyűlölték, akár a pestisest.”

A *Majális* voltaképpen hangulati etűd, akár még modern, nagyvárosias „életkép”-nek is nevezhetnénk.

Az egyszerű kis eseménysor elbeszélése váratlanul megbomlik. A „hangraforgó” (a *lemezjátszó* régies neve) körüli sürgés-forgás a következő döbbenetes leíráshoz vezet:

> Fiúk guggolnak és parázslanak,
> az ajkukon ügyetlen szép szavak,
> duzzasztja testük sok kicsiny siker
> s nyugodtan ölnek, majd ha ölni kell.

Az ölés motívumát brutális hirtelenséggel vezeti be. A pubertásbeli természetes folyamatok („duzzasztja testük sok kicsiny siker”) után csak az „s” közkeletű mellérendelő kötőszó alig hallható kattanása nyit utat a felnőttes borzalmak előtt.

(Igaz, Radnóti *előkészítette* ezt a fejleményt („hördül, liheg, akár egy üldözött”; „a rossz zenén [a lányka] kis lelke fellebeg / s oly szürke, mint ott fönt a fellegek.”)

Még minden egy kicsikét túlélezett, parodisztikus.

Az antropológiai elv is teljes önállóságával rajzolódik ki előttünk; igaz, csak az utolsó strófában: „Lehetnének talán még emberek” – szól a *megengedés*, sajnos a nem-reális feltételezés *modus*ában.

De azt, hogy „nyugodtan ölnek, majd ha ölni kell”, milyen lehetett leírni ilyen tényszerű, a körülmények – s egyebekkel eredendően számoló jövőbelátással – egy

olyan költőnek, Radnótinak, aki szemlátomást bízott, megbízott az értelemben; ahogy itt mondja: „az emberséghez méltó értelem"-ben! Nem is csupán új vagy régi klasszicista hajlam ez, hanem valami a felvilágosodás értelmi és ésszerű egyetemességhitéből – amelyhez ráadásul nem ritkán oly szorosan hozzákapcsolja a *nevelésbe–emberformálásba* vetett bizodalmat: „Mondjátok hát, hogy nem reménytelen." Mi ez az oly jellegzetes Radnóti-mondat? Költői – vagy szónoki – felszólítás, legalább egy utolsó ekhóra várva, pedig az is csak egyféleképp hangozhat: „reménytelen".

*

Egy közbevetés: gondolatmenetem kényszerítő alapszava az „ölni", ragozható ige, többnyire lényegi csupaszságában, igekötő nélkül. Hozzátehető: párosan szeret előfordulni. „Nyugodtan ölnek, majd ha ölni kell"; „hogy önként, kéjjel ölt, nemcsak parancsra" [azaz: nemcsak parancsra ölt]; „A megmaradt nép fölsüvöltött: / Törvényt! 's a' törvény újra ölt".

*

A *Töredék*nek most inkább csak első – szerintem legsűrűbb – szakaszával foglalkoznék.

Oly korban éltem én e földön,
mikor az ember úgy elaljasult,
hogy önként, kéjjel ölt, nemcsak parancsra,
s míg balhitekben hitt s tajtékzott téveteg,
befonták lelkét vad kényszerképzetek.

Ijesztően és tökéletesen végleges, érvényes, megformált és kitöltött szakasz; pedig stilisztikuma oly sokfelé eredetű, s oly sokfelé mutat, hogy alig bír bezárulni a szerkezet abroncsaiba. Gondoljuk csak meg egy másodpercre, hogy e csodálnivaló sor: „s míg balhitekben hitt s tajtékzott téveteg" *két* mondata micsoda irányzati, írástörténeti fesztávolságot fog át.

Az „Oly korban éltem én e földön" anonim, archaikus indítás: *a nem tudok semmit egyikről se* újdonsült bizonyosságából született – újdonsült, mert *magam is csak most jöttem rá*. Sírfeliratként indul ez az egyébként is lapidáris költemény, de nem a jelenlegi – vagy már készülődő – halottra vonatkozik, hanem a korára – amelyet idegenebbül, idegenebbként nem is határozhatna meg.

Ki a voltaképpeni halott, jobban mondva: a kártékonyan bűnös és bűnösségében vesztes? Nos, nem más, mint „az ember". Az értelem után annak célja és hordozója. Az ember: de már nem a romantikus, nem is az expresszionista, nem is a társadalmi ilyen-olyan ember. Versében antropológiát fogalmaz meg nekünk Radnóti; a magyar költészetből talán csak *Az emberek*, Vörösmarty 1846-os, nagy verse állítható mellé.

Igen ám, de hogyan fér meg egymással antropológiai és történelmi horizont? Kétségtelen: „oly korban éltem én e földön", azaz élhettem volna jobbkor is. De az

érett Radnóti arra figyelt fel, hogy az emberi lényeg – akár az ember lényegi kettőssége – szempontjából vannak kitüntetett korok: kitüntetettségük, példaértékük abban áll, hogy végre nyíltan jutalmazzák a gonoszt, s így ezt az eminens emberi tulajdonság-együttest nem szoríthatja vissza, nem kendőzheti el a legalitás-legalizmus Mája fátyola.

S ha csak túl rosszkor történt volna a vizsgálat, esetleges mélyponton vétetett volna föl a diagnózis? A „mikor az ember úgy elaljasult" ugyanis következmény is, feltétel is: alighanem váltakozások dialektikájára utal. Igen ám, de az oly nyomatékosan körül- és megrajzolt *elaljasult* ige (a maga múlt, befejezett idejével) nemigen érthető másként, mint egy degenerációs folyamat vissza alig fordítható fokozataként.

„Hogy önként, kéjjel ölt, nem csak parancsra" – ráismerhetünk háborús bűnösségi perek és számvetések fél évszázad óta visszhangzó apológiájára, a „parancsra tettem" jelszavára. De Radnótinak itt az sikerül, ami oly keveseknek a modern világban s költészetben: a tapinthatóan, viszolyogtatóan reális, emellett konokul időszerű mögött, alatt, által *megvalósítani* az archetípust, a mítoszt s mítoszit. A *Töredék* ugyanis az emberiségnek egy mitikus koráról *is* szól, természetesen a vaskorról; mégpedig az állandósuló a berendezkedő vaskorról. Irodalmi feldolgozásai közül a leghíresebből idézek, Ovidius *Metamorphoses*éből, mégpedig Rónai Pál fordításában, melyet még Radnóti is láthatott:

[Az arany-, ezüst-, réz- után]

… Vad vasból volt az utolsó.

Egy-kettőre betört minden gazság és silányabb
Korba: a tisztesség, hűség és tiszta szemérem
Elmenekült s a helyükbe nyomult a durva erőszak…
[…]
A káros vas, a gyilkos arany napfényre kerültek,
Vélük a háboru, mely mindkettőt kedveli s átkos
Csörgő fegyvereit véres kézzel veri össze.
Rablásból éltek; félt gazdájától a vendég,
Vejétől az após, testvér üldözte a testvért…
[…]
Meghalt a szeretet. Az égi lakókkal a véres
Földről még az igazság istennője is eltünt.

[Nincs adat megjelenésről, töredékes, datálása 2012. április 10.]

KEZDETTŐL A VÉGSŐ FOKON

Vasadi Péter egy verstípusáról

[2012]

Aligha vonható kétségbe, hogy Vasadi Péter kiterjedt és több műfajú életművének alapanyagát is, tartószerkezetét is a költészet adja. Ez a líra mindmáig és ma is folyamatosan bővül: idők folyamán méreteiben is annyira fölgazdagodott, hogy bizony ritkán vetődik reá olyan pillantás, amely kezdeteitől – egyébként viszonylag késői kezdeteitől – igyekezne átfogni alakulástörténetét vagy akár csak bizonyos vezető motivikai, esetleg szűkebben poétikai tendenciáit. Költészetének kritikusai – saját magamat is közéjük számíthatom – úgyszólván kénytelenek is megelégedni valamely újabb, általában a „legfrissebb" kötetének áttekintésével; már csak azért is, mert mindegyik új fejlődési mozzanatot jelez, mindegyik váratlan elemeket s összefüggéseket villant fel – olyanokat, amelyek szinte megkövetelik az értelmezést. Az *intenzív* versanyagnak ez az *extenzív* újra és újra megjelenülése azonban azzal a veszéllyel jár a kritikusra mint gondos megfigyelőre nézve, hogy hovatovább szem elől téveszthet a költői teljesítmény korábbi eredményeit, minthogy munka közben úgyszólván ideje sem jut egy-egy időben messze sodródott kötet vagy akár egyes darab figyelmes újra- (vagy el-)olvasására.

A korábbi versanyagról megfeledkezve azonban a jelen, azaz a közel- vagy félmúlt lírai teljesítményeiről sem adhatunk számot a kellő alapossággal. Egyrészt ugyanis igaz az, hogy Vasadinak szinte minden egyes kötete új ízülete a fejlődésnek, sőt szinte önálló „korszakot" képez az életmű időbeli kiterjeszkedésében; s szembetűnő az újabb meg újabb gyűjtemények mozgásformáinak váratlansága, azaz eseményjellege. Még a verstípusok, lírai (al)műfajok köre is mindegyre bővül: csak egyetlen kiragadott példaként hivatkozom most a groteszk humorú, szatirikus dialógusversek megjelenésére az utóbbi egy-másfél évtized termésében. – Másrészt viszont könnyen átlátható, hogy az újabb törekvések szorosan és szervesen hozzákapcsolódnak a költő lassú, de annál megérleltebb indulásának poétikai és szemléleti tendenciáihoz. A genetikus áttekintést nélkülöző „napi" kritika ezért óhatatlanul elszegényíti tulajdon észleleteit, és korlátozza önnön értelmező munkáját.

A periódushatárokon átívelő, a valódi időbeliségben némiképp kockázatos útra vállalkozó életmű-interpretáció persze maga is többféle módszerhez folyamodhat. E sorok írója igen hasznosnak vélne például bizonyos kontrasztív vizsgálódásokat, melyek a korábbi és az újabb lírai fejlődésszakaszokból választott, egymásnak valamiképp megfeleltethető verseket, netán kisebb részleteket (egyes textusokat) vagy nagyobb tömböket (ciklusokat) vetnének össze egymással, egységes szempont alá vonva így a lírai beszédnek első pillantásra idegennek tetsző modelljeit is. Magam

ezúttal – nem vállalkozhatván a *Vasadi-komparatisztika* ilyen „teljesebb" kimunkálására – beérem egy viszonylag korai darab hevenyészett fölidézésével. Ez a vers a harmadik kötetben, a *Tamariszk*ban (1978) foglal helyet, a *Tűzfészek* című ciklusban:

Azután

Tenger mossa a partot.
A pávafarkú lélek
nő ki belőle.
Magas, mert van mély
gyökere, és fenyeget
a semmiig lehajolva.
Nem lehet a halottat
befödni halálával.
Fölhányja csatakos
takaróját s bár szélben
kiszikkad s megzsugorítja
a szív lúgja: egyetlen
magja kikel.
Hogy növekedjék, zúzza
a tenger, mely vadul
átcsap a sziklaperemről
lebukott agyagisteneken.
Egykor bennük is
zizegtek a sók, egymásba
merűltek a cápaárnyak:
most se kövek, se tenger.
Lettek volna vasak,
cölöpbe kapocsnak
vagy csónaknehezék:
árboc csúcson ragyogni
aranynak éj is elég.

Kimondani RÁ a halált
annyi, mint a jövőbe
toloncolni folytonos
születésre. Így haldoklik.
Vállára tapad kanca haja,
hátába marnak az éj
csillagai; megostorozza

a mindenség. Énekére
– tudom én! – ideges láz
tépdesi csuklónkat és a
halánték félgömbjei közt
szaggat. Bent neszezés.
Körbe kiabáljuk, mégis
átver a csontkopogás:
színleljük, testvérek, a boldogságot.

Emlékezetünk ciszterna.
A fenéken mozdul Jeremiás,
odalöktük. Arcában iszapok
ereje. Rágcsálja hullajtott
kenyerét, szavainkat.
Köp hát és keserű.
Szeméből a világ
írmagját könnye
kimarta. Jóslata sötétzöld
olajpárlat: amikor igéink
vasláncként csikorognak,
beömlik közéjük. Mondata
kard: agyamon áthúzza
széles pengéjét, s dől
kétoldalt az ezüstikra
meg a kátrány.

Ne nyögj félelmedben.
Ő igazad kisüvölti.
Meghajszol. Kisodor
fekete kelyhű vizekre.
Ott elnémít, hogy
torkodban a kórus össze-
hajoljon. Sötétben csak
résnyire nyit. Napodat
gyöngéden letakarja,
odavonszol a partra,
lángcérnával varrja be
mosatlan szádat, mely
végre üres. És beföd
csatakos takaróddal.
Most moccan a tenger,
és azután. Azután.

Teljességében kell *megidézni* a verset, akár még egy futólagos áttekintés kedvéért is. Mindenekelőtt azért, mert íve és lendülete megköveteli: ebben a nagyszerkezetben már eltéveszthetetlenül jelen van Vasadi lírájának elementáris, többnyire expanzív ereje, megállíthatatlan, mégsem egyenletes vagy kibékítő sodrása. Nem, ez a sodrás nem jól kimért s arányított egységek szuggesztiója, hanem hol megtorlódó, hol kiáradó mondatritmusok magával ragadó ereje. Rövid, a végletekig sűrített tételmondatokra többfelé indázó látomásbeszéd következik, széles ívű, bonyolult szintaktikai kapcsolású „lélegzetvételre" ziháló, kifulladó vagy épp koppanó, definitív, tőmondatnyi a válasz – ilyen kétpólusú mikrostruktúrákból épül fel a jelen vers, és Vasdai pályáján ez a szerkesztés nagyon is időtállónak bizonyul.

Különösen az *Azután* képviselte verstípusban. Abban a nemritkán nagyobb terjedelmű, nem strofikus, a sorok terjedelmét tág határok között tömörítő-bővítő lírai szerkezetben, amelyet – immár jelentésére, azaz jelentésirányaira is figyelve – eszkatologikus, apokaliptikus nagyformának is nevezhetnénk. A végidő verse ez, mint annyi más, mint annyi későbbi jellegzetes darabja Vasadi lírájának.

Bizonyos nyelvi jelölők a maga időbeliségében is utalnak erre a „végidőre". Elsőül is maga a cím: *Azután,* amely határozói-viszonyszói, *önmagában* pontatlan jellegével mégis bizonyosabbnak tetszik itt bármely teljes értékű fogalomszónál vagy -szószerkezetnél. Ha pedig az így sugallt várakozással olvassuk a verset, léptennyomon fölfigyelhetünk a jelen (vagy időtlen) állapotot megbontó, megsemmisítő fordulatok, változások alakzataira; olyan egymásra következésekre, amelyeknek lázasan feszült s eleve elrendelt logikája valamely hamis, hiteltelen, igaztalan, önmagába zárt és kiúttalan állapotot hirtelenül, váratlanul a megszabadulás és megigazulás üdvösségtani értelmében old meg, a véglegesség ígéretével.

Kimondani RÁ a halált
annyi, mint a jövőbe
toloncolni folytonos
születésre […]

[Jeremiás] Jóslata sötétzöld
olajpárlat: amikor igéink
vasláncként csikorognak,
beömlik közéjük.

Akár jelöli a versmondattan, akár nem (a maga kopárságával, kihagyásosságával az utóbbi a gyakoribb s jellemzőbb változat), itt végletek, azaz végletesen tiszta *világállapotok* lényegében átmenet nélkül váltják fel egymást. Vasadi Péter létköltészete nem ismeri az átmenetet, azaz nem ismeri el lényegesnek. Nem ismerheti el, mert

akkor hitelt adna a vegyítettség, a keveredés, a megalkuvás, a tisztátalanság meg a langyos ki- és megbékülés történelmi és személyiség-lélektani mozzanatainak. Olyan, az élet igénytelen véletlenszerűségeibe belefeledkező álmegoldásoknak, amelyeket *hitbizonyossága* csakis rombolónak és romlékonynak, végső fokon kárhozatosnak ítélhet.

„Végső fokon kárhozatosnak ítélhet" – de mit is jelent ez? Ebben a versvilágban minden *végső fokon* áll, tart és méretik; a kárhozatosság pedig nem elkopott figyelmeztetés, még kevésbé kioktatás, hanem a krisztológiai tudat apokaliptikus velejárója. Végül: az „ítél" ige nem a költő, még csak nem is a költői én avagy szólam piedesztálra állítását jelzi, nem valaminő kinevezett erkölcsi pozícióra utal; hanem a dolgok elrendeltségének *és* szabadságának tudatában felhangzó beszéd törvénytudó és törvényerejű, költőileg igazolódó bizonyosságából árad ki.

A végidő jelenléte, az apokaliptikus versépítés azonban nem csak az időbeliségbe zárt, majd abból kilépő állapotok egymásutánjából ered. Más motivikus és poétikai jelek s eljárások is hozzájárulnak az ilyen típusú olvashatóság fenntartásához. Ennek a versnek különösen erős a szimbolizációs teljesítménye és hatásfoka. Még fontosabb, hogy a szó- és jelképek, a költői trópusok nem csupán a „modern líra" kedvelt s Vasadinál is oly termékeny módján a szabad s egyre szabadabb asszociációkat mozgósítva lobognak és sokasodnak (mint esetleg a „kisodor / fekete kelyhű vizekre" mondat képiségében), hanem nehézkedésre és felhajtóerőre egyaránt inkább némely hagyományos képzet megújított felhasználásával tesznek szert. Ősi jelképekkel, archetípusokkal – bárha ezek a szavak is csak irányt jelölhetnek, s nem tarthatnak számot definíciós képességre.

A versbe foglalt többszörös „cselekmény", a tragikus, de megváltó erejű eseménysor középpontjában mindenesetre olyan lény áll (akár többes számba is tehetnénk a szót), aki-ami először léleknek, de „pávafarkú" léleknek neveztetik. A testszerű s egyre inkább testet öltő, áldozat létére is mind nyilvánvalóbban győzedelmes *lény* eme jelzője az ősszimbólum többféle jelentésvonatkozását is felvillantja. A páva – többek között – a Nap jelképe, következőleg a halhatatlanság alakzata is. A bibliai, keresztény hagyományban kiváltképp lényeges az a szerepe, hogy a lélek végső tisztaságát, romolhatatlanságát is megtestesíti. Persze mindezek a *már adott* tartalmak az igazi műalkotásban szükségképpen megújulnak, átlényegülnek: az *Azután* mindenekelőtt a tengerpart helyszínjelölésével s magának a tengernek alakító, újjászülő erejét megidéző – részben ugyancsak kollektív – szimbolizációival jelenít meg sorsdöntő, azaz a világ, a lét sorsát eldöntő küzdelmet s szenvedést.

Küzdelem? Szenvedés? Vasadi Péter itteni – s később is fel-felbukkanó – apokaliptikájában az ellentétek, s épp ezek az ellentétek is: egybeesnek; vagy inkább egymásra vannak utalva.

Hogy növekedjék, zúzza
a tenger […].

Kimondani RÁ a halált
annyi, mint a jövőbe
toloncolni folytonos
születésre. […]
Ne nyögj félelmedben.
Ő igazad kisüvölti.

Olyan összefüggést, olyan létesülést tár fel ez a verstípus, amelyben az élet, az élő a haláltól, a haldoklótól függ; amelyben a támadó, a gyötrető erők, hatalmak (a bűnösök) csak a megkínzottban, megvetettben, halálra szántban (az áldozatban) reménykedhetnek.

S mennyire a vers látomásos logikájából, „szabad" asszociációiból nő ki az a személy vagy inkább az a név, aki-amely még az archetípusoknál is szembeötlőbb módon képviselhetne itt valamiféle *közös* tudást. Jeremiás neve, alakja és szerepe mintha egy rögtönzött metaforából nőne ki:

Emlékezetünk ciszterna.
A fenéken mozdul Jeremiás,
odalöktük,

ám a szövegrész azonnal és sokszorosan elkeveri, egyesíti a Bibliából vett cselekményelemet (Jeremiást ciszternába vetették) a *prófétaként* ezúttal meg sem nevezett áldozat örök és a költészet számára mindenkor nyitott, szabad jelentéslehetőségeivel. Itt különösen a költői beszéddel rokon nyelvi ihletettségével s ettől elválaszthatatlan küldetésével:

[…] Mondata
kard: agyamon áthúzza
széles pengéjét, s dől
kétoldalt az ezüstikra
meg a kátrány.

Nem véletlen, hogy a vers utolsó egysége visszavezet a „vizekhez", a „parthoz", a „tengerhez". E szavak – az utazás, a tengerre szállás ősképeit is felvillantva – arra az újrakezdésre utalnak, amelyről elejétől fogva tudott… no nem a költő, hanem beszéde, maga a vers, maga a költészet. Az egyetlen pontba és pillanatba visszazáruló befejezés – megint csak a költő későbbi pályaszakaszait előlegezve – már úgy

idézheti vissza a *kezdet* és a *kezdés* szavait („igéit"), hogy az ismétlés által épp a gyökeres különbözés, az apokaliptikus megújulás távlatát nyitja fel:

> […] És beföd
> csatakos takaróddal.
> Most moccan a tenger,
> és azután. Azután.

- *Parnasszus*, XVIII. évf., 2012/1, 18–23.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről*, Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 93–99.

KÖZVETLENSÉG – TÖBB HANGON

Szép Ernő néhány nagyobb kompozíciójáról
[2012]

Némely alkotó mintha azért nem irányította volna magára eléggé az irodalomtörténet-írás figyelmét, mert eleve megvonta tőle az osztályozás, a besorolás, a meghatározás lehetőségeit. Vagy legalábbis jócskán megnehezítette ezeket a szakszerű feldolgozás számára oly fontos műveleteket. Ilyesfajta feszengést sejthetünk a Szép Ernő lírai (de talán egész) életművét övező hallgatás mélyén.

Ez a hallgatás különben már régóta megtört, a versanyag is értelmezőkre talált – de korántsem a kívánatos mértékben, és végképp nem folyamatosnak mondható értelmező beszédként. Pedig már úgyszólván irodalomtörténeti ténnyé vált Tandori Dezső találkozása a Szép Ernő-i életművel: az a találkozás, amely „váratlanságánál" fogva eseményjellegű volt ugyan, de korántsem csupán epizodikus, s amelynek okairól és összetevőiről legelébb maga Tandori igyekezett számot adni. Nehezen vitatható azonban, hogy elmélkedései, észrevételei valamelyest elkülönülnek az irodalomtörténeti reflexiók gondolati és fogalmi rétegeitől s még inkább: intézményesült beszédformáitól. Talán ezzel a távolsággal magyarázható, hogy még ez a nagy erejű hatástörténeti fejlemény sem volt képes kimozdítani a szakszerűbb irodalomhistóriai kutatásokat a túlontúl meggyökerezett sztereotípiák köréből. S legkivált mintha éppen a lírikusi életmű újraértelmezését gátolnák ilyenfajta megrögzött vélekedések.

Sokszor olvashattunk irányzati meghatározásokat erről a költészetről: neoprimitív, impresszionista, szimbolista, szimultaneista, expresszionista és így

tovább. A terminusok meggyőző ereje, valamint időbeli terjedelme mindamellett nem egyenlő: expresszionista vonások – a tanulmányok szerint – jobbára csak az első világháború második felétől mutatkoznak Szép Ernő versein. Alaposabb vizsgálódás közben pedig valamennyi irányzatjelző fogalom többé-kevésbé tévesnek vagy legalábbis hiányosnak bizonyul. Különösen azok a *hosszabb* darabok állnak ellen a besorolási igyekezetnek, amelyek a már jelzett kataklizma idején s nyilván: hatására szaporodtak meg s váltak jellegzetessé. Ezek közül a monologikus, felváltva hol ének-, hol nagyon is beszédszerű szövegek közül négyhez fűznék rövid kommentárt. (Hármuk a *Nyugat*ban jelent meg először: a publikáció adatai tehát erre a folyóiratra vonatkoznak. A betű szerinti idézetek forrása a következő gyűjtemény: Szép Ernő: *Add a kezed. Összegyűjtött versek*[1], a lapszámok is erre a kötetre utalnak.)

Az ilyen nagyobb lélegzetű verskompozíciók korán megjelentek Szép Ernő lírájában: induló korszakának egyik híressé vált darabja, a Szent Ambrus-idézetet címbe emelő költemény már a *Nyugat* 1911. évi első számában jelezte, hogy a – még közismertebb – *Gyermekjáték* zártabb, egységesebb tónusú és szerkezetű lírai alakzata mellett a költőnek szüksége van egy oldottabb, rapszodikusabb, csapongóbb verstípus tágas belső térszerkezetére is. Csakhogy a korai példák – újító elemeik ellenére – még viszonylag zavartalanul beilleszkednek a szimbolista, impresszionista líra téma- és hangzásvilágába; a világháború alatt írt Szép Ernő-i „hosszúversek" azonban már bonyolultabb poétikai összefüggésekkel lepik meg az olvasót, akár a kevés híján száz évvel későbbi olvasót is.

Szerkesztettsége, beszédmodalitása alapján *A semminél kevesebb valami*[2] című költemény rokonítható leginkább a verses drámai monológ romantika utáni, főképp Browningtól ismert változatával. Ebből az is következik, hogy a mű gócoltabb, következetesebb, koherensebb az ilynemű versek többségénél. Koherensebb a *De kár* (1915) véget nem érő litániájánál, pedig ez utóbbit retorikailag összetartja a címbe emelt előrefrén („de kár a[z] …-ért" séma). *A semminél kevesebb valami*nek már verselése is más: eltér az (addig) jól megszokott Szép Ernő-i hangtól. Rímtelen drámai jambusban, komor pátosszal sorjáznak az ítélet erejű megállapító mondatok:

Kik élünk itt sem élünk szívesen,
Nem is tudjuk már mi az élet.
[…]
A lét fájdalma utca rongya lett.
A gyász megvette mind a könnyeket,
Éhség, irtózat használják a sóhajt,
A szűz mosolyt a téboly elszöktette,

[1] Szép Ernő: *Add a kezed. Összegyűjtött versek,* Budapest, Szépirodalmi, 1958.
[2] *Nyugat*, 1917. 1. sz. – *Add a kezed*, 113–115.

A túlzás összement, lesült az álom,
A képzelem festékje mind kiporlott
Tündéreink sértetten elvonúltak,
Az angyalok lebuktak ájulattal.

A már haldokló Kosztolányinak ugyan nem erről a versről jutott eszébe Vörösmarty, miként Hatvany emlékezetéből tudjuk („bevezetés" az *Add a kezed*hez, 12), de itt is meghökkentő a *Gondolatok a könyvtárban,* sőt *Az emberek* látásmódjának és hangütésének közelsége; mint ahogy szinte mindvégig érzékelhető Ady világháború alatti költészetének hatása is. – A vers mindamellett az első sortól az utolsóig Szép Ernőre vall, sorainak az egészet mintegy mindig újrakezdő dinamikájával, gyakori megszólító-beszélgető alakzataival, a pillanatnyi érzelmességből azonnal groteszkbe csukló hangzataival:

Kiáltsd el ifjúság! – szavad színészet
S próbáljon szíved bánatot csinálni.
Mondjad barátom! – s nem hiszel magadnak,
Mondd testvérem! – s tudod mit mondtál: semmi.
[…]
Már nem vagy ember, állat nem lehetsz,
Találj magadnak új nevet ha tudsz.

A vers fináléja csakugyan az expresszionizmus „ember-himnuszait" idézi – meglehet, egy kissé szervetlenül hozzáillesztve az antropológiai süllyedést megjelenítő képek sorozatához.

Miként a *De kár,* összetartó egyneműséget sugall a *Jaj fájdalom (Add a kezed,* 192–193) című vers többszörösen jelölt retorikai struktúrája is. Mindegyik sorpár (a kétsoros egység azonban *egy* sornak is olvasható) zárt mondat, és a mondat vége megismétli az elejét, azaz a „jaj fájdalom" szókapcsolatot, némelykor az indulatszó elhagyásával. A retorikában *reddíció*nak nevezett eljárás kiváltképp gyakori Whitman költészetében – és valóban, Szép Ernőnek ez a kompozíciója nem csupán „alakzattanilag", hanem világképével s dikciójával is közel áll az amerikai poéta által művelt jellegzetes szabadverstípushoz. Szép Ernő versének feszültsége is a mondattani kötöttség, a tematikai-motivikai oldottság, valamint az egész siralmat átjáró egyetemes szánalom három tényezője közötti ugrások és ütközések egymásutánjából ered. Az egész „kiszámított és rendezett fokozás" mögött – Kosztolányi Dezső: *Szép Ernő négy könyve*[3] – tehát nem csupán az impresszionizmus és a szimbolizmus jellegadó hatása rajzolódik elő, mint ugyancsak Kosztolányi állította. Sőt

[3] *Nyugat,* 1922. november 1. – Kosztolányi Dezső: *Egy ég alatt*, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 404.

a keretező ismétlés tükörszimmetrikus alakzata, illetőleg a sirató, a siralom beszédtípusa Whitmannél is távolabbi forrásra, a Bibliára, főképp az ószövetségi Bibliára utal vissza. Különösmód ugyanezt az eredetvidéket sejteti a vers zárlata is, mely pedig kilép az addigi mondattani szabályosságból:

Nagy nagy nagy fekete kürtön kéne feljajdúlnom az egekre,
Forró ólomnak kéne két szememből csurogni
Hónak kéne hullani kezdeni s hullani örökkön örökké.

Mennyire nem igazolja ez a beszédmód ama szokásos jellemzéseket, közkeletű hiedelmeket, amelyek idestova egy évszázada hozzátapadnak Szép Ernő lírájához!

A *Bizalmas*[4] bátran nevezhető az életmű egyik legkülönösebb, egyúttal legsikerültebb darabjának. Ismét a rímtelen drámai jambus, a *blank verse* szürkébb, észrevétlenebb metrumát választja; a vers tematikus, referenciális síkját pedig – legalábbis első olvasásra – a többi tárgyalt darabnál erősebben egységesíti. Itt ugyanis hosszan, szinte monoton egyöntetűséggel zuhognak a második személyű megszólítások, azaz inkább kérdések, amelyek egytől egyig a személy, az egyén testi, biológiai, fiziológiai önérzékelésére, önismeretére vonatkoznak:

Hallod lépéseid ha sétálsz?
[…]
… S ha társaság közt ülvén
Hasad megkordul, elrémülsz ugye
S egyet köhintesz.
[…]
Hűs és meleg szél sétál néma szádon
Ki és be: a lélegzet. Életed.
Érzed? hallod? hát azt hallod ha nyelsz?
[…]
Mondd, hát az ajkad ízét ismered?
[…]
Szemed megérzed néha hirtelen,
A két szemed, mikor húnyod s nyitod?
Érzed, hogy él a két néző csiga?
Sejdíted ízetlen s érzékeny ízét?

A kérdések közé illesztett szóképek, figuratív elemek és részletek sem „emelik föl" ezt az immanenciát – Szép Ernő verse éppoly elszántan testi (anti-transzcendens)

[4] *Nyugat*, 1923, 21. szám – *Add a kezed*, 208–201.

térbeliséggel vesz körül, mint Szabó Lőrinc néhány jelentős verse nagyjából a 30-as évek közepéig. Immanenciát, bizonyosfajta *egysíkúságot* sugall a testrészek, testtájak halmozásos felsorolása, puszta egymás mellé rendelése is: megint messzire sodródtunk az oly gyakran Szép Ernőnek tulajdonított karakterjegyektől (dalszerűség, énekbeszéd, gyermeki naivitás), olyannyira, hogy fel kell ismernünk: egyfajta modern katalógus-költészettel van dolgunk. A Szép Ernő-i „katalógus" arra törekszik, hogy apránként, mintegy egyesével sorolja fel s jelenítse meg valamely tárgyi összefüggésrend, -halmaz elemeit, a végén pedig lemondjon az összegzés, az egybefoglalás, a szintézisteremtés műveleteiről. A *Bizalmas* a jelzett szerkezeti eljárás, valamint a fölfedezés erejű, testi önérzékelésre épített énkép folytán is tematikusan meghatározott versnek látszik: olyan költeménynek, amely szól valamiről. Kosztolányi, miután prózában felidézi jellegzetes motívumait (ez épp tőle merőben szokatlan), így foglalja össze a vers jelentését: „Csupa ilyen kis semmiségből egyszerre – észrevétlenül – kirakódik valami nagy élmény, mindnyájunk gyarlósága, testvérisége."[5]

Érzékeny megfigyelés, de csak kevéssé vet számot a versnek mint beszédműnek azokkal a heterogén mikroszerkezeteivel, amelyek ellenállnak az ilyenféle totalizáló olvasásmódnak. A „hát azt hallod ha nyelsz?" kérdése után például a szöveg így folytatódik:

E földön szolgálat nélkül maradtam
Nincs semmi gondom aaa unatkozom!
Nevess ki, örvendek ha szép fogad van.

Ez meg micsoda? – hüledezik az olvasó. A „katalógus" kérdései ugyan sorjáznak tovább, a textuális egység mégis megszakadt: olyan részlet ékelődött belé, amely tudatos *semmit*-mondása, sőt halandzsát idéző nyelvhasználata révén a groteszk (ön)paródia hatáselemével téríti el a verset tematikai (és érzelmi) pályájáról. Kevésbé meghökkentő, de legalább ennyire ki- és eltérítő (labirintusszerű) a következő néhány sornak a figurativitása:

Jaj hadd kérdezlek! a friss kis hidegre
Emlékszel, amit ujjhegyedre vettél
Mikor betűket húztál ablakon
Télben, midőn a hályogos üveg
Hólepte kertbe s alvó múltba néz?

Hosszan lehetne elemezni az e sorokban feltorlódó képek és képkombinációk rejtett ütközéseit, bújtatott disszonanciáit. Annyi bizonyos, hogy ezek után szinte természetesnek hat a költemény lezáratlansága: a nagyszabású és megrendítő sírás-képzet egyszer csak megtörik, elhallgat, mintegy elengedve, ám be nem teljesítve a „főtémát".

[5] Jó szó. Szép Ernő verseiről, *Új Idők*, 1929. január 20. – Kosztolányi: *Egy ég alatt*, 408.

A modernség korszakküszöbe utáni, magyar „apró képek balladájának" hat a *Holnap* című költemény.[6] A jambikus sorok ezúttal négysoros strófákba rendeződnek, és páros rímekben csendülnek ki. A verselés bizonyosfajta egyszerűséget, közvetlenséget áraszt – és „egyhangúságot" is, mivel mindvégig kilenc szótagos (ötödfeles jambikus) sorokat olvasunk, és végükön persze csupa nőrímet hallunk.

Az „alaptétel", a propozíció itt az idő, az ifjúság múlása, majd mindinkább az öregedés:

Holnap ha nincs többé ifjúságod
A fejed mondd a falba vágod
Szaladsz majd hajdonfőtt [!] a járdán
S óbégatsz csődületben állván?

Bukdácsolsz ájulsz és remegve
Kapaszkodol minden gyerekbe
Belékötsz majd az élő fába
Azt rázod rángatod hiába?

[…]

Tavaszt lehell, ha nem is ingyen,
Chipre a nyakon, parfum az ingen
S majd a brijjantin dúsan adja
Kamasz fényét rongyos hajadra

Ó képedből szerveznek újat
A ráncaidban dúló ujjak
Tyű strimflid masnid de betyáros
Ismer mint a rossz pénzt a város.

Majdnem mindegyik sor egy-egy „apró kép", pillanatkép, egyszersmind aforizma, sőt némelykor poén vagy összezsugorított vicc; a hosszabb Szép Ernő-kompozíciók között talán egy sem akad, amely ennyit merítene a költő populárisabb műfajaiból, a sanzonból, a kupléból, a kabarédalból. Az olyannyira szubjektív alaptémát nemcsak a második személyű (önmegszólító) dramaturgia távolítja el, hanem – tragikumát vagy elégikumát is oldva – a hangoknak, előadásmódoknak zavarba ejtő kavalkádja, „hangzavara" is. (Ez a hangzavar a könnyedén perdülő versritmussal ugyancsak ellenkezik.) Amint a hetyke, a „betyáros" tónus az időnkénti fájdalmas, szégyellnivaló képzetekkel, közlésekkel ütközik, úgy ellenkeznek egymással – az idézett strófákban is – a magukat kelletőn sznobisztikus, korhoz kötött divatszavak (idegen

[6] *Nyugat*, 1926. 10. sz. – *Add a kezed*, 215–217.

és vándorszavak) olyan magyaros és népies, széles körben használatos idiómákkal, mint például „az élőfába is beleköt" vagy „(ismerik,) mint a rossz pénzt". Ez a nyelvi heteronómia még e közvetlen vallomásként ható lírai szöveg esetében sem elgondolható személyiségként állítja elénk a vers szubjektumát, hanem sokkal inkább mint nyelvi és valóságsíkok, beszédalakzatok, beszédalkalmak és stílusrétegek mindig elmozduló, átszíneződő találkozási pontját.

*

Szép Ernő „hosszúversei" tehát meghatározott témák és élmények közvetlen kibeszélését ígérték, de másféle *olvasói* élményben részesítettek: az atematizmus, sőt antitematizmus, illetőleg a többszólamú modern lírai beszéd alkalmai (terei) lettek. Ő maga nem úgy él bennünk, mint munkáján töprengő, reflektív művész. De meglehet, még ebben a vonatkozásban sem látjuk egészen tisztán. 1921-ből fennmaradt az alábbi feljegyzés: „Ideális vers: ne legyen benne sehol se pont, se felkiáltójel, se vessző, semmi jel, csak betű. A jel elárulja, hogy józan írástudó vagyok versírás közben is. Az írásjel próza. Csak verset szabad adnom. Hátha még a betűt is nélkülözhetném!"[7] Kortársai közül alighanem a nála egy nemzedékkel fiatalabb Illyés határozta meg legpontosabban költészetének jövőbe mutató sajátosságát: „Valóban ő volt az első, aki magyar nyelven szerkezettelen, középpont nélküli verseket írt… melyek épp konstrukciótlanságukban, szabad áramlásukban voltak korszerűek, őszinték, modernek…"[8] Ezt a „konstrukciótlan" lírai szervezetet és szerveződést igyekeztünk – létrejöttében és hatásában is – egy kissé alaposabban megvilágítani.

• *Parnasszus*, XVIII. évf., 2012/4, 53–57.

INTIM NYILVÁNOSSÁG – TÖRTÉNELMEK SZEMÉLYES TÉRBEN

Turczi István lírája közös és egyéni létezés metszéspontján („élőszó"-töredék) [2012]

Ha jól megszorongatják az értekezőt, színre lép ő valamely szabályos és szabványos jelmondattal – netán jeligével.

A szabály lényeglátó és lényegláttató címet ír elő számára, a szabvány (már a gépiesség rosszabb lelkiismeretével) alcímet is. Jó esetben a cím, bár pontos, egy

[7] OSZK Kézirattár 81. fond. 547, 171. Idézi Purcsi Barna Gyula: *Szép Ernő*, Budapest, Akadémiai, 1984, 41.

[8] Uo.

kissé sejtelmes, talán túl velős; az alcím, bár oldottabb formájú, néha már egyenesen bőbeszédű, mégis egy árnyalatnyit szakszerűbb, egy csipetnyivel egyetemibb és egyedítőbb, akadémikusabb és akadékoskodóbb. Summázva: egymásnak enyhén ellentmondó állítások s ráfogások elegye, foglalata a cím, a tanulmánycím, a mindenkori értelmezés címe. Látszatra tudományos, valójában inkább esztétikai igényt elégít ki; leginkább a szerzőjéét. Szépliteratúrai Ajándék valamely Tudományos Gyűjtemény álruhájában.

A baj csak annyi, hogy némelykor, ha istenigazából jól sikerül, beválik és bevágódik, hát egyúttal el is szakad a tulajdonképpeni anyagtól, a főszövegtől, amelynek utóvégre is csak cégére lehet. A cégér, a jelvény magára, sorsára hagyja a testet, az egyént, a személyt, az utóbbiak pedig sehogy sem boldogulnak. Fennáll a veszély. Különösképp, ha az értekezőben is ott lakozó ember valahogyan, valamiért túlságosan is lényegbevágónak érzi a lap tetejére jegyzett témamegjelölést: megfelelési kényszere elszívja a levegőt *szabad gondolkodása* elől.

Az efféle dilemmának *története* is van. Belső történetre utalok mindenekelőtt. Magam például, amikor alkalom nyílt a Turczi István-i életműről való rendszerezettebb, mert nemcsak egyéni, hanem közös töprengésre, tüstént arra a mindig megújuló belső beszédre, egyszersmind *pár*beszédre gondoltam, amely költészetében egyfelől az én, azaz a személyiség, azaz a lírai-lírikusi hang, másfelől a történelem között folyik. Csakhogy aztán kiderült – nem is tartott sokáig ez az „aztán" –, hogy ha erről a *tényezőről* vagy *összetevőről* bocsátkozom fejtegetésbe, akkor éppen csak az *egészet*… választottam. Az egészet, a teljes életművet, beleértve már a regényíró, a folyóirat-szerkesztő, az irodalomszervező, a hazai és világpolgár, a műfordító munkásságának mindenoldalú totalitását, amely totalitás azonban az ő esetében végképp nem zárul be önmagába.

És akkor még csak *őt* részleteztem, ezt a kétségkívül páratlanul összetett, sokszínű, sokhangú *ő*-t – de mi lesz a történelemmel, a költészet *másik*, de nem biztos, hogy egyúttal *második* legfontosabb szereplőjével? A *történelem*: ez a nagyképű fogalmi freskó azon nyomban széttöredezik, ha Turczi István alkotói világába lépünk. Alakok és események valóságos karneválja kavarog, ameddig csak a szem ellát, de meghatározó kommunikatív gesztusa mégis a közel s közelebbre lépés, a páros magánbeszéd, vagyis a *találkozás* – ez utóbbi szó minden lehetséges és elképzelhető értelmében. Nincs rangkülönbség: Turczi István lírai történelembölcselete abszolút mértékben antihierarchikus, azaz a művészi megszólalás legelső pillanatában, genezisében s genetikusan lebont mindenféle hierarchiát. Már első, 1985-ös verseskötetében egymásba ér, szinte rést sem hagyva tolong Karthágó és Jeruzsálem, Julius Caesar és John Lennon, Homérosz, Gogol és Ginsberg mint a költői evokáció egyenrangú, de főképp: egyenlő közelségre, vagyis távolságra lévő alakzatai. A figurák (s a *figuratív* alakok) annyiban is egyenrangúak egymással, méltóak egymáshoz (némelykor pedig méltó ellenfelei egymásnak), hogy a vers kiemelt terében és

minden neszt közvetítő és felhangosító akusztikájában egytől egyig tudatos és elhatározott kifejezői, szócsövei önmaguknak: felnőnek a feladathoz, azaz önmaguk jelentőségteljes képviseletéhez. A költői én megadja nekik a szót, és nem is torzítja, voltaképp: nem teszi idézőjelbe szólamukat.

Hozzátehetjük: bár Turczi István a megelevenítő alakábrázoláshoz is ért, sőt a Robert Browning-féle drámai monológ modern (és *poszt*-modern) *modus*át is kipróbálja olykor, a történelmi pillanatok, korok, hőstípusok vagy akár népek és geográfiai egységek igaz valójukban akkor nyilvánulnak meg verseiben, amikor egy (vagy több) *találkozás* részesei. Turczi István lírai hangja interaktivitásra épül és épít: az ősi, klasszikus, a modern vagy épp kortársi történelem alakjai (illetve személyesített, átlelkesített, emblematikusként fölidézett eseményei, helyzetei) nemcsak megszólíttatnak, de maguk is megszólítanak; nemcsak feleselnek, hanem provokálnak is:

a történelem, hé, odakint
tetőtől talpig megint megmotoz

üvöltenek rád új reflektorok
az időnek ára van, föl, vigyázz

előnyös pózba vágd magad[9]

(Az idézett vers egyébként költőjének zabolátlan, s mégis *célra tartott* nyelvi játékösztönéről is tanúskodik. Feltűnőbb s meghökkentőbb lexikai-szemantikai csúcstartásai, komiszkodó idézethalmozásai, kikacsintásai és cikázásai, egy- vagy félsoros intertextuális flörtjei közepette akár észre sem vesszük például „az időnek ára van" kijelentés bölcseleti keserűsége mögötti játékosabb eredetet, azt, hogy végeredményben „az idő pénz" közbölcsességéből származik. S ha már itt tartunk: Turczi nemcsak saját *képzései* okán nyelvalkotó művész, hanem azzal a nagyon modern [és legalább annyira ősi, mi több, őseredeti] leleményével is, amely az irodalmi-műveltségi-technikai civilizáció törmelékeit is hurcoló-hordozó *köznyelvi* átlagosság és általánosság szólamait, sablonjait, sztereotip fordulatait képes egy szempillantás alatt kivilágítani, jelentőssé tenni, ha mindjárt groteszk átértelmezés, átértékelés módosulásában is.)

Csakhogy akármennyire hangsúlyozzuk is a kölcsönösség elemét, a párbeszéd (a korántsem összhangot jelentő párbeszéd), illetőleg többes beszéd forma- és jelentésképző fontosságát, ebben a gondolatsorban is kockázat rejlik, mégpedig jókora. Egy lényeges vonás, meglehet, a leglényegesebb homályosul el így: a beszélőnek

[9] *A történelem, hé* című versből. In Turczi István: *Hívásra szól a csönd. Válogatott versek,* Budapest, Noran, 2004, 21–22.

és hangjának mindenkori involváltsága valami közösben. Az a felismerés, hogy Turczi Istvánnál nincs körülrajzolható, akár piedesztálra, akár sarokba állítható lírai személyiség, mert a személyiség már eleve – már mindig – *részese* valamely felismert szituációnak, amely magába vonja, és időbeliséggel oldja fel szilárd körvonalait. Az *én* nem önálló létezési képlet ezekben a verseiben: ha mindenáron teljesítményt óhajtunk tulajdonítani neki, a szituáció *felismerésének* érdemével ruházhatjuk fel; helyesebben talán egy *akarattal*, amely megismerni és megnevezni, nem utolsósorban pedig minősíteni igyekszik azt, amiben osztoznia *kell*.

Ez a minősítés persze nem a kontextusból kiálló, elszigetelt ítéletmondásokban ölt testet. Egyáltalán: nem is jellemzi a „testet öltés" végső fokon metafizikus, eleve eldöntött jelenlétmítosza, a megnyilvánuló közlésben kiteljesedő sikerkultusza. Turczit olvasva mindig jelölt, sőt előjellel ellátott világdarabokra ismerhetünk rá, csakhogy a *jelzések* egyszerre érezhetők mindenütt és sehol sem. Hogy mégis legalább egy árnyalattal érthetőbben fogalmazzunk: nem szavak, nem szócsoportok, -láncolatok magasztalnak (igen!) vagy kárhoztatnak, ölelnek vagy tiltakoznak, hanem a dikció szórtabb, oldottabb és széttartóbb szerkezetei. Így orientál, mondjuk a „Jaj, cica…"-nóta *A történelem, hé* című versben. Vagy akár a „b", „a", „h", „ó" és „k" elemekből álló – azaz inkább nagyon is mozgó – hangsor, betűsor: „babaháj, múzsabók, habók". Turczi úgynevezett, pontosabban: úgy-nevezhető *történelmi* verseiben, ciklusaiban a nagy, a számontartott, kultikussá vált figurák és események a folyton elmozduló versnyelvi attitűd alárendeltjeiként kelnek új meg új életre. Ez az egyetlen alá-fölé rendelés, amelyet elismer és kihasznál ez a líra. A hang, a beszéd azonban, amely *nem* a költői személyiség emanációja, a hangadót, hanghordozót, beszéltetőt is „alárendeli" magának.

Az osztozás-osztozkodás közös alárendeltségét talán a *Zsebemben költők turkálnak* ragadja meg a legszebben. A cím egy csöppet zsörtölődő hangot intonál, de arról a hétköznapi természetességről tanúskodik, amelyben ez a líra általában is le-, illetve újrajátszatja a történelem epizódjait.

> Mit forgattok a fejetekben? Hát miféle felszentelt
> Rongyaiból kivetkezett idegen lakik bennetek?

Majd:

> […] TERMÉSZETES BOMLÁSTERMÉK
> A VERS, megírni minden rohadt kiáltást kihordatlan álmainkat az ébredés gyilkos szomorúságát […].

A *saját* azonban odavész a bomlástermék természetességével kiváló-kiválasztódó verstömeg majdnem-közös létrehozásában.

[…] zsebemben költők turkálnak.
nincs bennük semmi könyörület. […]
nincs bennetek semmi könyörület.
kiforgattok megmaradt
szavaimból is

Megismételt vád, vagy inkább tényállás jelenti ki a könyörület hiányát, bennünket arra figyelmeztetve, hogy az osztozás, részesülés itt körvonalazódó jelenség- és jelentésegyüttese híján van a meghitt, a kényelmes bensőség kultikus, liturgikus vagy éppen familiáris biztosítékainak.

*

Mégis ez a funkcionalitás teszi lehetővé, hogy folytassuk egymás munkáját. Mi másra vállalkozna Turczi István, amidőn átfogalmazza, újraírja a *Szózat*ot?

*

A *Szózat* átfogalmazása persze szentségtörés. Épp ezért szükségszerűen következett be – erre tanít a tapasztalat. Egy kissé fáradt élccel azt is mondhatnánk: Vörösmarty kezdte. Az ő ilyfajta munkálkodására vissza kell térnünk.

Turczi István szíves örömest veszi ki részét a közös *költőiségből* (költészetből), ez a hajlam indíthatta a parafrasztikus vállalkozásra. Életidejének (relatív) véletlenéből az is következik, hogy mindenekelőtt az 1837 (a *Szózat* megjelenése) óta eltelt bő másfél századnyi idő elmozdító, átalakító műveleteiből merítsen tapasztalatokat, a maga részről természetesen radikalizálva is őket. Volt azonban példa – igen korán – térbeli-földrajzi adaptálásra is: ha tetszik, ha nem (nekünk), 1848-ban, majd 1861-ben abszolút magyar nemzeti ódánk cseh nemzeti himnusszá lőn. A *Vlastenecká* ('honfidal') – második változatában – híven követte a magyar eredeti mű verselését, a múlt harcairól szólva Žiskáról és Husról emlékezett, stb.[10] Vörösmarty neve azért már elmaradt e változat éléről; mai magyar költőnk fortélyosabban jár el e tekintetben: a mottóul választott „Áldjon vagy verjen" alatt helyezi el a Vörösmarty nevet.

„A *Hazádnak rend* mind a tizennégy versszakában hűen követi a *Szózat* sorainak szótagszámát: 8, 6, 8, 6; rímképlete is a *Szózaté*: *x a x a;* jambikus lejtése szintén" – írja a szóban forgó költeményről Fetykó Judit.

Az első sor: „Hazádnak rend: sokba kerül", alighanem éppen úgy kiindulópont s kezdő lökés volt Turczi versének, mint modelljének százhetvenhárom éve az, hogy

Hazádhoz, mint szemedhez,
Tarts híven oh magyar.

[10] Vö. *Vörösmarty Mihály Összes Művei* [kritikai kiadás], 2. köt., Budapest, Akadémiai, 1960, 633–634.

Tudniillik így „szentségtelenítette meg" a nagy erejű kezdést maga Vörösmarty, két kéziratban is; addig, míg csak testet nem öltött az oly maradandó javítás, a *Szózat* „nagy szava" (Horváth Károly): *rendületlenül…* Az a szó, mely Arany ódájában egy negyedszázad múltán már az egész költeményt képviselhette *(Rendületlenül).*

Ez az említett pre-deszakralizálás persze játék – a jelen értelmező játéka – a szavakkal, idővel, s más efféle pre-logikumokkal. Turczi visszabontja gyökeréig a szót: *rend*; majd egy hétköznapi kifejezéssel aktualizálja a már szinte megkövesült, *szárnyaszegett szállói*gét, olyannal, amely hangalakja révén megőrzi a hosszú szó hangalakjának emlékeit. Azt is mondhatnánk: (elsőként) rímmé avatja.

„Ha dícsérsz, átkozol": ebben a mellékmondatban a két ige (mint egy-egy választható lehetőség) ellentéte ragad meg. „Tartalmilag" ugyan eltávolodik az eredetitől; de Turczi már érzi és érezteti, hogy a *retorikai* kontrakció a fontosabb, a paradox módon lényeghordozóbb. „Áldjon vagy verjen" > „Ha dícsérsz, átkozol". Egyébként egész poszt-versét áthatja az antitetikusság.

„Van itt szégyellni pár dolog / a Dunatáj körül": a feldolgozás, az átfogalmazott *Szózat* egyik legbátrabb mondata, köznapi stílusban, lapidáris fogalmazással. A „Dunatáj" József Attila-i emlékeket is fölvillant; történelemetikai utalásmezeje pedig – sajnos – tág és széles.

(S ha bárki akár egy pillanatra is idegennek érezné éppen ettől a verstől a saját bűnnel, az alanyi vétekkel való számvetés mozzanatát, gondolja csak meg, hogy a *Szózat* maga is egy már meglévő hagyomány újra- és átfogalmazása: ott dereng benne a *Zrínyiász,* Berzsenyi, a *Hymnus*.)

Vissza nem ütni se könnyű.
Fájhat ez is, az is.
Cserzi a bőrt, nem csak viszket:
kis magyar nemezis.

Ennek a strófának a saját, belső ellentétrendszere még bonyolultabb, és mélyebbre vezet, mint a „dicsérsz – átkozol" egyszerűbb szembeállítása.

A negyedik sor szószerkezete a Turczi-féle *heurisztikus* lelemények pompás példája: „kis magyar nemezis": az antik mitológián kívül egy egész posztmodern vonulatot is fölidéz; amellett anagrammatikus hang- és szójátéka nem egy, hanem inkább fél tucat kockát vet el egyszerre: nem-ez-is (a hívó rím ugyebár így hangzott: „ez is").

„És annyi példabeszéd közt…" – Megint hanyagul hanyagolok. Röviden, túl röviden: az „És annyi balszerencse közt" módján, anyanyelvi szinten beszél a kétezres évek költője vörösmartyul. Az eredeti szó: „balszerencse" fölcserélése a szintén oly (többek közt) tizenkilencedik századi „Példabeszéd"-re: ez is olyan telitalálat, amelynek mélyrehatóak a következményei (azaz a következtetései).

Turczi versének középponti, de mindenképp csúcspont szerepű strófája ez:

Itt voltál és nem leszel itt
– *történelemszünet*.
Majd hiányodból fiaid
kiveszik részüket.

A kurzivált szó újabb idézet, ezúttal viszont nagyon sajátlagos, szinte pontszerű: Rózsa Endre találó költői szóösszetétele ez, amelyet Turczi István már külön (és azonos című) versben is fölhasznált – miként Fetykó Judit figyelmeztet erre. Ő idézi fel újra a *Szózat*-változat néhány szinonim alakú és jelentésű sorát is: a „Ha dícsérsz, átkozol", „Ahol nem láthat, aki lát", „Fájhat az is, ez is" után – „szinte fokozva a döntési kényszert" – a „hiányodból fiaid / kiveszik részüket" igen gazdag, polivalens utalásrendszert villant fel és hoz mozgásba.[11] A jelen tanulmány eredeti kérdésfeltevését is – nem megválaszolja, hanem tágítja és mélyíti a hiányból részesedés-részesülés súlyos, történelemnek, időbeliségnek kitett paradoxitása.

Bár mindenképp barbarizmus, e (felemás) széljegyzetsorozat most átugrik két versszakon, s a következő kettőnél áll meg egy pillanatra:

Végképp nem törődni azzal,
lesz-e még, aki ért,
szöveghűséggel fizetni
élethalálodért,

amíg van, ki e sorokat
olvassa, vagy rója,
Annak, hogy így lesz-e mindig,
nincs megmondhatója.

Remekmívű transzponálása a nemzeti-közösségi probléma-, eszme- és szókészletnek a „nyelvi fordulat" utáni, ha úgy tetszik, posztmodernitás-beli repertoár kódjára. „[S]zöveghűséggel fizetni / élethalálodért": e sűrítményben még ott rezeg a „kér éltet vagy halált" kiáltása, s visszatér, illetve fölsejlik a hűség sajátos helyi értéke: „szöveghűséggel".

Aligha kerülhető meg a kérdés: alulfogalmazza-e az új vers a régebbit, depatetizálja-e a kései „hűség" az – úgymond – eredetit? Úgy vélem, igen is, meg nem is. Az „igen" biztosan nem szorul indoklásra. Csakhogy a nemleges válasz is jogos: Turczi István versében a „kevés szó", a „szöveghűség" értékpólussá lényegül át (vagy vissza); a *Szózat* jelen metamorfózisa nemcsak dekonstruálja, hanem visszaszerzi a *Szózat*-ot, illetőleg visszaadja önmagának.

[11] *Turczi Istvánról egyik verse kapcsán,* https://mek.oszk.hu/08100/08179/08179.pdf, letöltve 2026. január 15.

Ám „az nem lehet, hogy itt a vég". Az nem lehet: lám, a Vörösmarty-óda megrendítően fohászkodó bizonykodása is megmaradt. Majd – újabb ugrás – a következő strófák zárják le a verset:

Ha álom holdfény-batáron:
homlokodig elér.
Megérint puhán, fehéren,
mint egy gyerektenyér.

És érintése arcodon
súlyával megmarad
lassan szétnyíló ujjai
ígérete alatt.

Merészség, botránykeltő vakmerőség kellett ahhoz, hogy az *új költő* az emelt hangú költeményt ilyen lágyan, ilyen bűvölő fuvolahangon fejezze be. Szép ez a lezárás, a mai lírában ritka szépnek tekinthető. Különös módon vegyül a magyar romantika zengő ódahangjába a „Mab királyné" Arany János-i (Arany lefordította a *Rómeó és Júlia* e híres részletét) Shakespeare-hangját (is) felidéző másik romantika, az álombéli holdfény-batáré. Az a romantikus lírai hang teremtődik itt újjá, amely nálunk, annak idején, ki sem bontakozhatott eléggé. A gyerektenyér (hasonlat!) szétnyíló ujjai pedig hirtelenül-váratlanul, mégis harmonikusan és a nyugtató-vigasztaló bizonyosság tónusában minden próbáért, minden megpróbáltatásért kárpótolnak ígéretükkel.

- Radvánszky Anikó – Sütő Csaba (szerk): *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről,* Budapest, Ráció, 2012, 112–119.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről,* Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 115–125.

AZONOSULÁS, ELKÜLÖNÜLÉS, KULTUSZ

Egy verstípus tanulságai
[2012]

Puszta mennyiségi mutatók is megerősíthetik azt a feltevésünket, hogy kritikai és elemző tanulmányirodalmunk vagy épp irodalomtörténet-írásunk sokáig meglehetősen elhanyagolta annak a verstípusnak az alaposabb, összegező és szembesítő vizsgálatát, amelyben valamely költő egy másik költőhöz, íróhoz, esetleg valamely társművé-

szet alkotójához fordul, hozzá intézi szavait, és teszi ezt legtöbbször a tisztelet, a példa- és mintaválasztás, közös célvállalás kinyilvánítása végett – olykor a szelíd, netán rajongó szeretet hangsúlyaival, gesztusaival. Az ilyen lírai megnyilatkozásokat úgy szokás idézni, hogy általuk a kritikus, az elemző, a monográfus mintegy csak megerősítse önnön interpretációját a mű szerzőjéről, ritkábban címzettjéről. Ilyképp bizonyos illusztratív szerepre csökken a szóban forgó verstípus hatástörténeti utóélete.

Amilyen könnyen belátható, hogy ez a dokumentatív kisegítő szerep gátolja a csoport megértését, illetőleg jobb-rosszabb teljesítményeinek puszta értékelését, annyira szembeötlők a megállapítást követő korrektív munka céljainak, határainak kijelölésével járó bonyodalmak is. Egyáltalán, mennyire jogos verstípusról beszélnünk? Ezúttal csak épp jelezhetem, hogy úgy tetszik, megragadható néhány olyan sajátosság, amely összekapcsolja az ilyen „hommage"-verseket (a típus bizonyára szakszerűbb és otthonosabb nevet érdemelne).

A lírai „hommage" többféle poétikai, sőt retorikai (az antik görög retorikában már ismert és leírt) műformával érintkezik. Az érintkezés módja-foka is változatos: a kategória hol mellérendelő viszonylatokba – egyenjogúságon alapuló műfaji felosztásba – léptethető be, hol alárendelő fogalmi készletben – fő- és altípusok rendszerében többféleképp is beoszthatónak – tűnik fel. A költőhöz, költőről való lírai (lírikusi) beszéd okvetlenül ama retorikai alaptípus esetének s lehetőségének mutatkozik, amelynek eredetileg egy nevezetes személy, származékosan másfajta létező, esetleg élettelen dolog vagy jelenség a tárgya: akit vagy amit a beszélő úgy méltat vagy kárhoztat, hogy ezáltal erény vagy bűn, jó vagy rossz etikai hangsúlyaival telítse a leírást, a jellemzést. Ez az epideiktikus szóbeli mű egyszersmind szorosan érintkezik a jellemzés, a leírás, a (verbális) arcképfestés alakzataival.

Ezeket a jórészt a retorikából eredő kategorizációs lehetőségeket részint kiegészíti, részint keresztezi a szűkebben poétikai, illetőleg műfaji osztályozás többféle módozata: ha a szóban forgó verstípus megszólító, tehát második személyre irányuló beszédformáira gondolunk, olyan réges-régi (klasszikus *és* klasszicista) alakzatokkal társíthatjuk, mint például az episztola. Nem véletlen azonban, hogy ha a modernség lírai változataiban keresgélünk, ez az alakzat mind ritkábban bukkan föl előttünk; mégpedig aligha csak technikatörténeti okokból. Noha az epideiktikus költői beszéd, a művészdicséret a reneszánszban felújul, és bő termést hoz évszázadokon át (mind a mai napig, még ha jelen korszakunkban sokszor a *laudáció* beszédformájának pragmatikájába süllyedve is), azért igazából már a romantika óta erősen visszaszorul a lírai műfajok rendszerében. Ha most csupán a reformkori magyar költészetre figyelünk, szembetűnik, hogy Vörösmarty ilynemű költeményei *(Virág Benedekhez, Zrínyi, Berzsenyi emléke)* jobbára klasszicista szabályokhoz igazodnak, s csak a *Liszt Ferenchez* című óda (1840) társítja a régibb alakzatokhoz immár a lírai romantika nagy erejű hangzatait (egy zeneszerzőhöz, azaz ekkor még inkább zongoraművészhez szóló dicsőítő énekben).

Az „hommage-vers" sajátosabb ismérvei után kutatva legalább még egy műfajkeresztező szempont juthat eszünkbe. Aszerint is csoportosíthatjuk ugyanis az ilyen szövegeket, hogy élőhöz vagy halotthoz intézik-e a szót. Az utóbbi változatban sokszor olyan művekkel akad dolgunk, amelyek egy nemrég eltávozott művészről, művészhez szólnak: ezt a típust nem mindig könnyű megkülönböztetni a gyászének (threnosz, esetleg elégia), illetőleg akár a (verses) nekrológ közel álló szövegfajtáitól.

Valóban: milyen közös vonásokat jelölhetünk meg, amelyek egyúttal a típus osztályozására is szolgálnak? Ha például az előbbi szempontnál maradunk, nyilván nem mindegy, hogy a lírai beszédmű alanya – ha már a második lehetőséget választja – „rögtönösen" reagál-e egy költőtárs halálára (aki még mintha élne), vagy mondjuk egy több évszázaddal korábban élt elődhöz fordul-e. Ebben a második esetben is meg kell elevenítenie *retorikailag* a rég holt klasszikust – az eljárás többékevésbé a proszopopeia alakzatának kiterjesztésével vág egybe.

Valahányszor már nem élő elődöt idéz meg a vers, így vagy úgy bekapcsolódik jelentésszerkezetébe a hagyományhoz való viszony, nemritkán pedig a hagyományért vívott küzdelem mozzanata. Az értelmezőnek persze ajánlatos szem előtt tartania, hogy ilyenkor maga a tradíció is jórészt a vizsgált vers nyelvi konstrukciója; miként az „elől~utód" viszonylat sem holmi objektív adottságokból párolható le, hanem végső soron az (éppen) olvasott szöveg gesztusainak eredménye.

Bár erősen külsőlegesnek tűnhet fel a jelen szempont, érdemes kimerítenünk: a másik csoportba természetesen a még élő kortársakat megszólító költői üzenetek tartoznak. Mivel a megfogalmazás úgyis jelezte, már itt leírhatjuk: ebben a változatban jóval gyakoribb jelenség a megszólító versdramaturgia, mint a „-ról, -ről" grammatikája, azaz a harmadik személyű diskurzus. Emez épp ritkasága miatt feltűnik, és különös figyelmet érdemel – ezúttal azonban nem foglalkozhatom vele részletesebben. Alaposabb vizsgálódás talán igazolhatná, hogy az (elvileg) figurális beavatkozás nélkül megjeleníthető *élőtől* mintegy *el-forduló* harmadik személyűség többnyire elutasítást, bíráló értékítéleteket jelez. József Attila „Egy költőre"-típusában az első, a Babits-ellenes darab ilyen „-ról, -ről" formulát választ; vö. „és idenyög a Dala-dög, / az éveire mester."[1] A másik *Egy költőre*, az Illyéshez szóló, az aposztrofé második személyűségéhez folyamodik: „Téged szeretnek: könnyen értenek, / nem kérdezed, ha félni kell, hogy félj-e; […]."[2] Bár ez utóbbi mű is megszólaltatja a fájdalmas neheztelés érzületeit, kritikája jóval árnyaltabb, ellenpontozottabb, mint a Babits-cikket[3] mintegy kiegészítő korábbi vers dühös invektívája.

[1] József Attila *Összes versei 1927–1937*, Budapest, Balassi, 2005, 104–105. Az idézet szövege megegyezik a vers [I.] és [II.] számmal egymás mellé sorolt két változatában.

[2] Uo., 498.

[3] Az Istenek halnak, az Ember él. Tárgyi kritikai tanulmány Babits Mihály verseskötetéről, *A Toll*, 1930/2.

Az egész típust azért általában megilleti a kissé talán meggondolatlanul alkalmazott „hommage" szó: minden bizonnyal több a közös eszmények vállalását sejtető „művészvers", mint a vitairat jellegű, netán szarkasztikus megbélyegzést kifejező lírai szöveg. (Meglehet, hogy ez utóbbiak az epigrammák seregét gyarapítják.) A pólusok azonban nem rendeződnek mindig az elemző számára kényelmes ellentétekbe – s akadnak egészen különös egyedi alakzatok is. Shelley 1815-ben rajongó hangot intonál *Wordsworth*höz *(To Wordsworth)* című szonettjében, de – baljós előjelek után – a 13. sorral szinte kettévágja versét, amiként az idősebb pályatárs életét is [a 11. sortól]:

> tisztes szegényen tisztán szólt dalod,
> igazságért, szabadságért a zsoltár –,
> de abbahagytad és én gyászolok,
> hogy ez voltál s már nem vagy, aki voltál.[4]

Itt tehát a címzettnek egy korábbi pályaszakaszát (énjét) illette hódolat, egy későbbi ellenben a beszélő megvetésére szolgált reá. A megszólított már nem önmaga: az élet időbeliségében elkövetett s létrejött – politikai természetű – hűtlenség, meghasonlás a szonett végén a jelen egyidejűségében szemlélt személyiségparadoxonná éleződik (az eredetiben még nyilvánvalóbb, hogy „(ha) ez voltál, (akkor) már nem is vagy (létezel) többé".

Shelley is idősebb művészhez fordult vallomásával. Az „hommage"-lírát akár az életkori szempont szerint is csoportosíthatjuk. Természetes, hogy sokkal több hódoló verset írtak idősebb poétához, mint fiatalabbhoz. E nemben még az is feltűnhet, hogy ha az életkorbeli távolság nem oly jelentős is, a hódolattevő művész ezt különböző retorikai-poétikai eljárásokkal mintegy megnöveli; megkockáztathatjuk, hogy a legtöbb ilyen mű *öregíti* címzettjét. Amiből az a rögtönzött következtetés adódik, hogy ha a versek „tudatos" szintjén javarészt azonosulási folyamatok zajlanak is, „tudatalattijuk" igyekszik bizonyos mértékig távolságot tartani, sőt néha elkülönülni.

Mint látni fogjuk, a hódoló vers – akár a himnuszi, ódai eredet következményeként – nem tartózkodik a túlzás alakzataitól: amit köznapian „istenítésnek" szoktunk nevezni, az itt, ha szabad így fogalmazni, jelképes szószerintiséggel értendő. A megszólított gyakran isteni arányokat, jellemvonásokat ölt, több-kevesebb pogány (mítoszi) vagy keresztény színezettel. Némelykor krisztológiai párhuzamosságok sejlenek föl: Adyval s még inkább József Attilával gyakran megtörténik ez a lírai örökösök – tanítványok, apostolok – megszólalásaiban. Ha azonban véletlenül fiatalabb az ünnepelt, akkor inkább *simeoni* helyzet mintázódik rá a találkozásra. Egy

[4] Percy Bysshe Shelley *Versei,* ford. Nemes Nagy Ágnes, Budapest, Magyar Helikon, 1963, 521.

öregebb hang tesz tanúságot: „mostan bocsátod el az te szolgádat, Uram […] [m]ert látták az én szemeim a te idvezítődet…”[5]

Így például az 1775-ben született Walter Savage Landor 1845-ben, hetvenévesen köszönti rímtelen szonettjében Robert Browningot, aki harminchét évvel volt fiatalabb nála („jólesik dicsérni; még ha a dicsérő magában gubbaszt is, a megdicsértet pedig messze maga fölött látja”).[6] Az alázat attitűdje ebben az idősebb által a fiatalabbnak címzett változatban ritkább jelenség. Magától értődő módon, a Landorénál is sokkal kevésbé hatja át Petőfi nevezetes Arany-köszöntőjét:

TOLDI irójához elküldöm lelkemet
Meleg kézfogásra, forró ölelésre!

De még Petőfi is legalább szerénységi alakzattal, hódolattevő költői gesztussal zárta versét, s bár e két sorból kiolvasható a büszkeségre hivatkozás is, gunyoros éle ebben a kontextusban semmiképp sincs:

Mit én nem egészen dicstelenűl kezdék,
Folytasd te, barátom, teljes dicsőséggel![7]

20. századi líránkban még ritkább ez a változat. Kiemelek azonban egy alig-alig „kanonizált” szöveget: igaz, feltűnő önkényességgel teszem, hisz az illető szöveg nem is vers, hanem próza: Németh Lászlónak egyik kései, kissé rögtönzöttnek ható megnyilatkozása, amely a *Juhász Ferencről* címmel került kötetbe. Próza, de valahogy prózaversként hat – talán rövidsége, tagolatlansága folytán, no meg nyelvezetével: ez a nyelvezet az első mondatokban határozottan a Juhász Ferenc-i fogalmazásmód óvatos imitációjaként hat. Az 1970-ben írt szöveg az alázatnak szinte alig magyarázható felfokozásával hökkenti meg – későbbi befogadóját is, aki miután azon is meglepődhetett, hogy Németh a *Vázlat a mindenségről* íróját nagy egyeztetőként, köztisztelet övezte tekintélyként jellemzi, a cikk végén ezt olvashatja: „A magyar irodalomnak semmire sincs olyan nagy szüksége, mint hogy valaki körül összecsomósodjon. Mit számít, ha az én öreg, eltaposott testem is ott lesz az összeverődött

[5] Lukács evangéliuma, in *Biblia. Válogatás a Vizsolyi Bibliából*, ford. Károli Gáspár, válogatta Vas István, Budapest, Európa, 1986, 668.

[6] Igen nyersen maradt nyersfordítás. Nem tudok megjelent magyar változatáról. Forrás: *The Norton Anthology of Poetry* [4th edition], New York, W. W. Norton, 1996, 764.

[7] Arany Jánoshoz, in Petőfi Sándor *Összes költeményei (1847),* Budapest, Akadémiai, 2008, 22–23. Arany versválaszában erősebb az alázat mozzanata. Petőfi – tudvalevő – hat évvel *fiatalabb* volt Aranynál: alkata, illetve alkatuk, valamint az irodalmi életben elfoglalt relatív helyzetük okán azonban teljes joggal kerülhettek ebbe az alaptípusba.

talpak alatt."[8] Váratlan fellobbanása ez az írói önfeláldozásnak; legföljebb az a „feltétel" ellenpontozza, hogy az attól merőben idegen „célszemélyre" egy jellegzetesen Németh László-i szerepálmot ruház rá: „a magyar irodalom […] valaki körül összecsomósodjon".

Ezzel már utaltam is egy esetleges belsőbb osztályozás szempontjaira. Erősen különbözhetnek egymástól a *nem* egyes *fajtái* aszerint, hogy mennyire olvasztják be saját nyelviségükbe a jellemzett-megszólított alkotó kiemelkedő stílusjegyeit vagy akár hozzájuk szorosan kapcsolódó motívumait. A 18. század vége felé, különösen a romantikával, azért is megváltoznak e lírai közléstípus lehetőségei, külső-belső arányai, mert – az antik örökségű klasszicizmussal, az episztolával s társaival szemben – már nem annyira a mesterségbeli költő (a *versificator* [Kölcsey]) osztja meg pályatársával gondolatait a *gyakorlat* közös tapasztalati mezején, mint inkább egyik jelentős művész-személyiség szól a másikhoz (a másikról). Jelentőssé a szakmán kívüli, általánosabb érvényű tapasztalás és cselekvés világában válnak, válhattak: a közéletben, az egyetemességbe torkolló közös életben betöltött szerepükkel, valamint minderre visszaható s egy individuumhoz köthető, mert egyéni világképet is nyújtó, összetéveszthetetlen életművükkel.

Nem véletlen, hogy a verstípus legmaradandóbbnak tetsző darabjai legalább annyira *ön*jellemzések is, mint leírások; rendszerint a különállás, a függetlenség nyílt vagy burkolt jelzéseivel. Ennyi azonban nem mindig elegendő az igazán autonóm művészi eredményhez. Az olyan vers pedig, amely szinte újjáalkot egy jelentős *idegen* univerzumot, amelyben csakugyan összeolvad két horizont, vajmi ritka élmény: mondjuk John Keats *Amikor először pillantottam Chapman Homéroszába*, *Leülvén Lear király újraolvasásához* című szonettjei; vagy egy századdal későbbről Benn *Az ifjú Hebbel* című darabja[9] s Nietzschéhez kapcsolódó *Sils-Maria* és *Torino* című versei.

A dicsérő vers persze közvetve vagy akár közvetlenül *idézhet* is címzettjétől. A költőt nem korlátozzák módszertani szabályzatok: az *evokáció* lehet egészen távoli, sejtető, a *citátum* lehet egészen pontos, betű szerinti, netán grafémákkal jelölt is. Ady a *Találkozás Gina költőjével* című versben *meg*idézi a „vaáli erdő"-t, a „Montblank-sivárság"-ot, „a vad Iharos"-t említi, a címben is körülírt személynevet a „Montblank-ember" metonimikus metaforájával helyettesíti – és legfőképp Ginát nevezi meg, elkeverve alakját Lédáéval.[10] Tóth Árpád az *Ady Endrének* szövegében

[8] Juhász Ferencről in Németh László: *Életmű szilánkokban. Tanulmányok, kritikák, vallomások*, Budapest, Magvető–Szépirodalmi, 1989, 306–307. Először: *Könyvvilág*, 1973. május 1. – Grezsa jegyzete szerint a kötetbe foglalt írás „nem teljes szöveg". Uo., 542.

[9] Ez ráadásul a témául választott író nevében, első személyben szól! Különösen ritka grammatikai eszköz időben nem túl távoli alkotó fölidézésekor.

[10] Ady Endre *Összes versei*, *II,* (1900–1906), Budapest, Akadémiai, 1988, 164. – Címe első megjelenésekor: „*Találkozás az erdőn*" (uo., 548.).

a költemény áhítatos-alázatos modalitása ellenére alig *idéz* Adytól (alig engedi be szövegét a magáéba): egyetlen citátumát megszólításba s egyfajta távolító, tárgyias definícióba burkolja: „Ma, ó, áldott költője a vérnek és aranynak".[11] Juhász Gyula azonos című szonettjében ugyanezt a korán emblematikussá vált szintagmát még inkább bújtatja, ködösíti: „Mikor [az ősz] véres és aranyos szinével / Leng venyigéje homlokod felett."[12] Versének lezárása különben a (20. századi) hommage-vers típusának mottója lehetne: „Mester, kit lelkem legszebben szeret, / Mert nem követ, nem kisér, nem tagad, / Mert maga tud maradni, mint magad!"[13] (Nyilván az sem véletlen, hogy az ilyen – elismeréshez kapcsolódó – függetlenségi nyilatkozatok épp Ady körül sűrűsödnek.) Még a legalázatosabb hódolatra hangszerelt ilynemű darab is (lásd Karinthy változatát Tóth Árpád versére: „Te szent nagy Fenekedbe beléomolni vágyott / Málé kis inasod én szörnyű Mesterem")[14] módját ejti az *elkülönülés* jelzésének: Tóth Árpád ódájában az utolsó versszak úgyszólván témát (és síkot) vált, a költő saját életére és sorsára irányítva a figyelmet.

A modernség nagy lírai irányzatai tehát nemigen vonzódtak a versalakhoz. Nálunk a *Nyugat* első nemzedékéből például Babits ritkán élt vele, s ha mégis, rendszerint bizonyos aktuális, „irodalompolitikai" célzattal; Kosztolányinál kicsi a jelentősége: az *Ének Virág Benedekről* (1915) remekmű ugyan, de tragikus (háborús) keretét s alapszólamát nemigen szokás észrevenni – a *Marcus Aurelius*t pedig többféle okból nem vonnám ebbe a körbe. Juhász Gyula termésében szaporodik fel igazán a tiszteletadó vers, ő rengeteg ilyet írt (főleg szonettet): de ez az eltolódás magában is jelzi egész művének bizonyos problematikusságát, megkésettségét.

Típusunkat ugyanis nemcsak személyes és olykor személyeskedő, anekdotikus elemei és időhöz kötött vonatkozásai miatt tarthatták jobbára távol maguktól a klasszikus és késői modernség kiemelkedő alkotástípusai, hanem egyáltalán túlzottan nyílt, erős tematikussága okán: miközben valakihez szól, túlságosan *szól valamiről.* – Tanulságos megfigyelni például, hogy Nemes Nagy Ágnes néhány ilyen darabját pályája alkonyán írta, s alkalmi jellegüket ki is emelve elválasztotta önálló kötetekben megjelent verseitől.

Nem úgy az újnépies líra. Nagy László éppen legerősebb periódusában, 1962-1963 utáni másfél évtizedében szentelt nagy figyelmet az alakzatnak, és számos változatot dolgozott ki rá. Egyetértek azzal az elterjedt vélekedéssel, amely legelső ilynemű versét, a *József Attila!* címűt tarja a legértékesebbnek; de e líraibb (talán mondhatni:

[11] 29. sor. Tóth Árpád: *Ady Endrének*, in uő: *Költemények*, Budapest, Akadémiai, 1964, 38–39.

[12] Ady Endrének, in Juhász Gyula: *Versek, I, 1898–1911*, Budapest, Akadémiai, 1963, 217. Az 1909-es első közlésekben az alcím nyílt idézet volt: *Elillant évek szőlőhegyén*, de ezt J. Gy. később törölte (vö. uo. 468.).

[13] Uo.

[14] Karinthy Frigyes: *Így írtok ti*, Budapest, Szépirodalmi, 1954, 54.

rapszódiás) változat mellett csakhamar megjelent a *Bartók és a ragadozók*, ez az „esszéelemekkel dúsított prózavers", *A föltámadás szomorúsága* előképe.[15]

Ez utóbbi esszészerűségéhez hozzájárulhatott a hős, Ady Endre harmadik személyű bemutatása is. Görömbei a „látomásszerű vitairat és öntanúsítás" szószerkezetével jellemzi. Sajátossága még e „portréversnek"[16] – s ezt már én teszem hozzá –, hogy szinte egyenlő mértékben dicsőíti meg a hőst s a beszélőt – az utóbbit nem *ábrázolva* ugyan, hanem dikcióját a végsőkig megemelve: autoritássá (és autoriterré) kiszigetelve, kijelentéseit s bőven adagolt ítéletmondatait apodiktikusra élezve. A két heroizált, mi több, szakralizált „szereplő" a prózavers híres csattanójában mintegy (fel)váltja egymást: „Látok én csillagra akasztva egy elárvult ostort. Nekem Ady Endre ostora *tetszik*."[17] Ebben a szövegben a beszélő tehát egyrészt hódolattevő gesztusok nélkül jut el a példaképpel való azonosulásig, másrészt a távolságtartás, a függetlenség jelölései nélkül a csak önmagából fakadó s csak önmagára bízott tekintélyig.

Mindamellett ezen a művön is rajta van verstípusunk némely hagyományos jellegzetességének lenyomata. Először is abban, hogy egy már régóta tartó kommunikatív folyamatba áll bele: *hozzászólás* a több mint félszázados „Ady-pörhöz". Kiérezhető belőle egy *lírai* előzmény közvetett hatása is: József Attila *Ady emlékezete* című verséé; kivált e háromszakaszos költemény provokatív-polemikus felütése, illetőleg a lezárásban tetőző hiperbolikus, mitologizáló főszólama visszhangzik Nagy László mondataiban.

Csakhogy József Attila a vers közzététele előtt alig fél évvel már írt Adyról; de egészen más keretben s megközelítéssel. A Kosztolányi-cikk nyomán fellobbanó vitához ő is hozzászólt (*Ady-vízió*, A Toll, 1929. augusztus). „[…] mérlegelő elismerés érződik az *Ady-vízió*ból […] Az *Ady emlékezete* a nagy költő örökségéhez való viszonynak egy másik elemét domborítja ki […] Inkább politikai hitvallás a vers, mintsem a költői örökség továbbvitelének bizonyítéka."[18]

Nem tudjuk pontosan, mennyire mélyedt bele Nagy László az „Ady-revízió" anyagába *A föltámadás…* keletkezése táján. Kiss Ferenc – a *Versben bujdosó* kötet kritikájában (1973) – az *Ifjú szívekben élek* című gyűjteményt meg az „évforduló rítusaiban a gépiességet" nevezte meg mint a prózavers haragvó indulatosságának fő okait.[19] Az Ady-centenárium előtt mindenesetre sok mindent el-, illetve újraolvasott a költő: erről az időszakról már naplója is beszámol. Például: „Legépeltem Kosztolányi vitaindítóját, piszkos dolog. Babitsé gyenge. Füst Miláné ronda. Hiába,

[15] Lásd Görömbei András: *Nagy László költészete*, Budapest, Magvető, 1992, 218, 314.

[16] Uo., 314.

[17] A verset a következő kiadásból idézem: Nagy László: *Versek 1944–1973*, Budapest, Magvető, 1975, 413–415.

[18] Tverdota György: *József Attila. Tanulmányok és cikkek 1923–1930 (Magyarázatok)*, Budapest, Osiris, 1995, 158.

[19] Görömbei: *Nagy László költészete*, 429.

Adyval nem bírnak. A gyermek József Attila elbánik valamennyivel."[20] József Attila tanulmányának „mérlegelő" jellege szemlátomást elkerüli figyelmét, miként ő maga, az 1977-es televíziós műsorára[21] készülő *kettős* utód sem mérlegel.

Mielőtt visszatérnék az esszévers kiélezett értékszerkezetére, lássunk egy további átöröklött eljárást. Nagy László szövege mindenekelőtt Adynak azonos című, hosszabb versére játszik rá. A mű közepe táján úgy eleveníti meg hősét, mint aki nem írja („a Magas Tátrában") versét, hanem éli. „Nézi szöghelyes tenyerét, belenéz a Csorba tóba, mint később a csorba tükörbe, görbe tükrökbe…" A szerzői, aktuális nézőpont metaforát játszó metonímiával, *ítélet* gyanánt (csorba tükör = görbe tükör) íródik vissza a megszentelt életnek mint az életmű genezisének másodfokú időtlenségébe. – De már az első strófa-bekezdés is idézte hősét: „Iskolás mérlegeken hogyan is lehetne lemérni a nagy cethalat, akitől megőszült a tenger." E hivatkozás két verset olvaszt össze: *A nagy Cethalhoz* s *A megőszült tenger* című daraboknak eredetileg semmilyen textuális közük sem volt egymáshoz. Az utód verse itt is olyan műveletet hajt végre, amely mélyszerkezeti jelzések szerint a típusban mindig is ott lappangott: a későbbi alkotó valamiképp a mester, a példakép társszerzőjévé lép elő.

A hatástörténeti folyamatok elő- és utóidejűsége amúgy is sokrétűen tematizálódik a szövegben. A harmadik „szakaszban" Baudelaire, a negyedikben Apollinaire tölt be átmeneti főszerepet. Nagy László itt azon nézetekkel száll szembe, amelyek – ilyen vagy olyan hangsúlyokkal – a két nagy francia költő munkásságához mérik Adyét. (Hogy a hatástörténet nem puszta *kronológia*, azt újfent megmutatja a második, az Adynál fiatalabb poétának mint *elvárt* mesternek a szerepeltetése.) Magam ebben a részletben látom az értekező és a lírai beszéd egybejátszatásának legsikerültebb példáját. Mégpedig egy inverzióban: „De bizonyos, hogy kiszemelik az ősök az utódokat. Rámutatott a gyémántos franciára [Baudelaire-re] a templomépítő Dante, rá az iszákos Edgar Poe is." Tehát nem az utód választ a múltból, mint valami készletből: a választás *előre* hat. A vers, úgy vélem, itt meghaladja legfőbb konstrukciós gyengéjét, értekezés és líra (látomás) vegyítésének kudarcát: azt az összbenyomást, hogy az érvelő gondolatközlésnek a lírai nyelvalkotás, a lírai nyelvalkotásnak az érvelő gondolatközlés inkább alibiként szolgál, mint támaszul; a kettő nagyrészt hiteltelenîti, nem pedig erősíti egymást. A kései utódra „rámutató" elől viszont csakugyan szokatlan, revelatív költői kép; *egyúttal* a történetiségről, különösen a művészet történetiségéről is valami nagyon fontosat közöl.

Egészében viszont *A föltámadás szomorúsága* csak azt az irodalomszemléletet erősíti, amelyet egy idő óta kultikusnak szoktunk nevezni. Hősét egy személyben

[20] Görömbei András (s. a. r.): *Krónika-töredék. Nagy László naplója 1975. február 14-től 1978. január 29-ig*, Budapest, Helikon, 1994, 343. Az 1976. december 30-i bejegyzés.

[21] Nagy László *Szeretném, ha szeretnének: Az Ady-pör 1908-tól 1932-ig* címmel készített forgatókönyvet a TV számára Ady Endre művei és írásos dokumentumok alapján az életművet övező vitákról. Naplója tanúsága szerint 1976. július 22-én kezdett a forgatókönyvvel foglalkozni. – A szerk.

láttatja költőnek, természeti (vitális) erőnek, mártírnak, messiásnak; *végső fokon* egészen az izolációig egyedíti; személyes sorsát, illetve életművét szétválaszthatatlan egységben jeleníti meg. Ebben a sorsegységben változás nem eshet. – Még inkább rávall az irodalmi kultuszok természetére, ahogy a hatodik „szakaszban" a „darabolókat, a koncolókat" bélyegzi meg. „Költők, esztéták s egyebek, én a szentséges testet megtartom töretlenül" – így az irodalmiságot szakralizáló válasz. Nem véletlen, hogy Kosztolányi sokat hánytorgatott kifogása, mely szerint Ady számos gyönge verset írt, noha nemcsak József Attila, de 1941-ben, szinte új polémiát előidézve, Illyés is hajlott ennek elismerésére,[22] tehát ez a „vitapont" itt föl sem merül: Nagy Lászlónál a „darabolók" sem versekre hivatkoznak, hanem vitális, morális vagy világnézeti „darabokat" szakítanak ki az oszthatatlanként felfogott, önmagában jelentéses életegészből. A kultusz a verseket, a műveket feloldja valamilyen teremtői szubsztanciában.

Kétségtelen, hogy ez a kettős „portré" a '70-es évek elején rendszerkritikai is volt, társadalombíráló színezete különösen záró szakaszának szövegezésében szembeötlő. Ám ez az ellenzéki beszéd *(avant la lettre)* mint *ellen*beszéd egy majdani hatalmi diskurzus hangsúlyaiba is átválthatott. A szöveg retorikája egyértelmű viszonyokat tükröz: a beszélő az igazságot képviseli, akiket megbélyegez, ki- vagy megátkoz, azok a szándékos rombolás kárhozatos erői. „Akik Ady Endrét az öröklétben sértegetik, a tőrdobálóknak ne legyen irgalom" – ez a mondat, a mű első mondata, legalábbis utólag, baljós hangolásnak rémlik egy szellemi megújuláshoz.

Évekkel ezelőtt Nagy Lászlónak az *Arany úr, az őszikék meg én* című megszólító versét igyekeztem értelmezni, fölfigyelve a legutolsó, posztumusz kötet e darabjának gazdag nyelvi képzeletére, autonóm költői világára, az „[A]arany" tulajdon- és köznévvel folytatott merész játékaira, inspirált és inspiráló tiszteletlenségére. Most megismétlem az akkori írás zárlatát: „Miért épp Arannyal bánt ennyire fesztelenül? Bizonyosan azért, mert ezt a költőt – költői gesztussal mintegy magához intette, maga elé idézte, s írás közben nem korlátozhatták a világnézeti, magatartásbeli azonosulás, a példakeresés meg eszményállítás beszédkényszerei. Nem érezte magát Arany János lekötelezettjének. Ezúttal végképp nem hűségnyilatkozatot akart fogalmazni."[23]

- Azonosulás, elkülönülés, kultusz: egy verstípus tanulságai, in Angyalosi Gergely (szerk.): Egy közép-európai értelmiségi napjainkban: Tverdota György 65. születésnapjára, Budapest, ELTE BTK, 2012, 371–380.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről,* Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 115–125.

[22] Vö.: Ady és Tisza és Kosztolányi, in Illyés Gyula: *Iránytűvel*, I., Budapest, Szépirodalmi, 1975, 415–418.

[23] Bárdos László: Egy név elszabadulása, *Parnasszus*, XIII. évf., 2007/2, 96.

A VÉGLEGESSÉG KÖZLÉSMÓDJAI

A Füst Milán-i napló és levelezés közös és eltérő jegyeiről
[2013]

Előadásom alcíme két mű összevetésére utal. Pontosabban két *szövegről* kellene beszélnünk, a *Teljes Napló*, illetőleg az *Összegyűjtött levelek* című kiadványokról; közülük is a második címe birtokos szerkezetben forr össze a művek szerzőjének nevével, helyesbítve tehát így hangzik: Füst Milán *Összegyűjtött levelei*. Megoldható-e, egyáltalán védhető-e a két gyűjtemény valamiféle összehasonlító vizsgálata, értelmezése? Tudjuk, Füst Milán mennyire fontosnak tartotta naplóját – többször is élete főművének nevezte. Egy marginális helyzetű és textológiai szempontból bizonytalan kiterjedésű szöveget emelt ilyképpen a tekintélyes szépirodalmi műfajok közé, netán föléjük is. Levelezését azonban nem tartotta ennyire nagy becsben – fölöttébb valószínűtlen, hogy akár részleges feldolgozása, publikálása tartósan foglalkoztatta.

A bonyodalmak persze már itt, úgyszólván a kiindulópontnál elkezdődnek. Hiszen a naplót ugyan jó néhányszor közre akarta adni, de mindig részletekre gondolt, s ezeket is újrarendezte volna. (Arra most nem térek ki, hogy 1945 után vélhetőleg hozzá sem nyúlt a mű elveszettnek hitt, ám nagyrészt megkerült papirostömegéhez.) A naplóban ezenkívül többtucatnyi levélfogalmazvány s -töredék is található; valamint – a számos gondolati *és* szövegszerű egyezésen, átfedésen túl – az ellenirányú mozgás is kivehető. 1941-ben egy Gellért Oszkárnak írott levélben nép és kultúra viszonyáról vázol fel súlyos kételyekről számot adó gondolatsort, végül arra kéri a címzettet, küldje vissza levelét; „…. Hadd irom be a naplómba. Még ilyen világosan ezt nem is igen fejtettem ki magamnak."[1] És valóban, a szöveg azonmód bele is került a *másik* nagy opusba – hasonló csereforgalom léptennyomon észrevehető a két mű között.

Újra elhangzott tehát ez a szó: „mű", s mind nyugtalanítóbb módon tisztázhatatlannak rémlik. Mert egy irodalmi mű, ha mégoly terjedelmes és/vagy összetett képződmény is, valamiképpen egybelátható: kivált újraolvasás után még kiragadott részleteit is képesek vagyunk visszaidézni, és (emlékezés és képzelet közös munkájával) elhelyezni benne; az értelmezéstől visszatalálni a megvalósult kompozícióhoz. De vajon lehet-e értelme egy efféle kérdésnek: „emlékszel, ott, ahol arról ír a *Napló*ban, hogy…?" Mikor századszor, százfelé ír „róla", s még a történelmi idő, a naptár is alig kínál támpontot? Mikor se vége, se hossza? Avagy talán föl lehetne adni ol-

[1] Szilágyi Judit – Fazekas István (szerk.): *Füst Milán Összegyűjtött levelei*, Budapest, Fekete Sas, 2002, 369.

vasmányként a *Teljes Napló*t valamely tanítási, akár egyetemi órára, és – valamikor később – *megbeszélni?*

Könnyen adódna a folytatás: a levelek gyűjteménye, ha bizonytalanságunk egyáltalán fokozható, még kevésbé fogható át *egy* és *egyesítő* pillantással. Hiszen itt a címzettek személye, az alkalmak, helyzetek, témák sokasága még inkább széttagolja a *könyv* egységét és olvashatóságát. Arról már nem is beszélve, hogy a *művé* szerkesztés szándéka nem vagy alig fedezhető fel ebben a korpuszban; még akkor sem, ha jó néhány levél messze túlnő az alkalmán, s közlésmódja is irodalmi (vagy inkább értekező) műfajokéhoz közelít. – Bizonyos tényezők mégis olyasféle folyamatosságot, sőt koherenciát teremtenek ebben a levéltömegben, amely a naplókból hiányzik. Füst Milánnak a társas, a másokhoz, a másik emberhez alkalmazkodó oldala (oldalai) világosodnak meg ebben a gyűjteményben; még akkor is így látom, ha egyébként – önmaga által is emlegetett, sokszor könyörtelen „őszintesége" jegyében – levelei sokszor dühtől izzó vádiratok vagy megszégyenítő szatírák inkább, mint a barátság vagy a rokonszenv jelzései. (Az már csakugyan szerzőnk sajátja, hogy ez utóbbi típussal nemritkán épp a számára legkedvesebb társakat lepi meg.) Annyi bizonyos, hogy a levelezésben tárul fel igazán Füst sajátos pragmatizmusa, némelykor akár éles, egyszersmind kifinomult taktikai érzéke: ez a készség hol az önállítás, önérvényesítés eszközeként vagy kísérő szólamaként hallható ki szavaiból, hol mások ügyét igyekszik előmozdítani vele. Sokféle ilyen *ügyet* karol fel: barátai irodalmi elfogadtatását, nagyszámú „nevelt fia és leánya" boldogulását, egy művész apa és a kommunista mozgalomban részt vevő fia összebékítését – lásd Beck Ö. Fülöphöz írt leveleit – és így tovább. Pontos helyzetértékelés, agyafúrt lelemény és kockázatvállaló merészség különös keverékével oldja meg azt a feladványt is, amellyel Rákosi közelgő születésnapja szembesíti. Magának az ünnepeltnek is megírja: „elhatároztam, hogy Shakespeare-nek nyelvileg legsűrűbb, legbonyolultabb, s dikciójában leghatalmasabb művét, a Lear-királyát végre mégiscsak jól lefordítom. Az Ön tiszteletére Rákosi Elvtárs."[2] Képzelhető, hogy a célszemély, akárcsak előtte az írószövetségi titkár, utána pedig Révai József, mennyire lekötelezőnek érezhette már a szándékot is, a szándék részletes nyelv- és fordítástörténeti megokolását pedig kiváltképp. A születésnap mindenesetre anélkül telt el, hogy az új Lear-fordítás bearanyozta volna, és ez nem Füst Milán hibája volt.

Ha már ennél a farce-ot s paródiát vegyítő mozzanatnál tartok, okvetlenül jeleznem kell naplónak és levelezésnek még egy feltűnő különbségét. A *Napló* rengetegében persze bőven előfordulnak groteszk, szarkasztikus hangvételű részletek; azzal a pesti vicc, a kabaré, a halandzsa s a dadaista nyelvi ötletesség ragyogó egyvelegéből kicsapódó komikummal ellenben vajmi ritkán találkozunk, amely – főleg fiatal barátaihoz írt – leveleiben szinte elkápráztat. Ebben a virtuóz és találékony

[2] Uo., 688.

clownkodásban is rejlik azonban valaminő szenvedélyes elszántság vagy dacos szembenállás, amely már (megint csak) Füst Milán legsajátabb sajátja.

Hadd tanúskodjon még egy idézet arról, hogy a *levélírás* a társas alkalmazkodás, az interperszonális higiénia gyakorlóterepe is volt Füst Milán számára: „Rettenetesen, tűrhetetlenül nehéz ember vagy. Olyan sötét tónusú ember, aki embertársát nemhogy megörvendeztetné jelenlétével, hanem fárasztja, megbetegíti vele. Mindent oly rettenetesen komolyan veszel, hogy tűrhetetlenné teszed magad általa."[3] Igen, ezt Füst írja (nem neki írják), 1924-ben Pataki Dezsőnek, egyik iskolai tanítványának. Voltaképp megrendítő ez a szenvedélyes szemrehányás: minden gúny nélkül mondom, s főként épp a *Napló*ra utalva, hogy Füst Milán *tudta*, miről beszél.

*

Mi sem természetesebb, mint az, hogy a két szóban forgó műfaji közegben egyaránt feltűnnek az elmélkedő Füst Milán legkedveltebb tárgykörei. Közülük kettőről ejtenék szót, csupán vázlatosan.

Először az irodalomról, irodalmi ízléséről. Számtalanszor leírja, kiket tart nagy íróknak, s azt is, kiket vél értéktelennek. Jellemzései mindkét oldalon végletesek is, véglegesek is: azaz értékelése részint egysíkú és egyirányú, tehát az illető vagy géniusz, vagy tehetségtelen; részint meglepően maradandó, ellenáll az évtizedek múlásának, és úgy rémlik, az esetleges újraolvasásnak is. Shakespeare és Tolsztoj, Berzsenyi és Móricz a pozitív póluson, Stendhal, Proust, Thomas Mann és sok-sok magyar író a negatívon. Móricz személyét a legnyersebb szavakkal illeti, művészetét ellenben mindenestül csodálja. Bizonyos alkotók belső ellentétpárt képeznek értékrendjében: a fiatal Babits költészetéről a legfelsőbb felsőfokban ír mindig, későbbi és más műfajbeli teljesítményét szűnni nem akaró indulattal szapulja. A *Raszkolnyikov*ban (ahogy ő emlegeti) a világ legnagyobb regényét látja; de Dosztojevszkij többi regénye és kivált a „Karamazov" aztán a silányság netovábbja. – A Thomas Mann elleni kifakadások még kevésbé tartanak mértéket, Proust pedig a „nyálasság, nyáladzás" teljes fogalomkörét magához vonzza. Prousthoz még rövid, egyébként nevettető paródiát is mellékel.[4]

Ezek az utálkozások bizonyos mértékig megmagyarázhatóak. Füst a szerinte „nagyokban" olyasmit talált, amit gyakorta az „erő" és főleg az „életteljesség" szavaival ír le. Olyasféle tulajdonságok ezek, amelyek inkább a regény egyes 19. századi modelljeire illenek, kivált némely orosz íróra; úgynevezett modern szerzőkre már csak vajmi ritkán. Az oroszok között például fölfedezi magának Leszkovot, annak is főképp *Az elvarázsolt zarándok* című hosszabb elbeszélését (a *Napló* szövege a cím említésekor a „szerzetes" szót használja). „Eredetiség talán még sohasem hatott

[3] Uo., 134.
[4] Lásd Szilágyi Judit (szerk.): *Füst Milán, Teljes Napló II.,* Budapest, Fekete Sas, 1999, 546.

rám ilyen őszintén, furcsaságot sose láttam, amely ennyire keresetlen volna."[5] Ennek a mondatnak minden fogalomszava irodalmi értékrendjének lényegére mutat. Később esztétikájába is belefoglalta Leszkov művészetét.

Bármennyire vonzza is azonban egyfelől az életábrázolás, sőt a kalandok bősége, másfelől az egyéni életen elhatalmasodó konok szenvedély, a *Monte Cristo grófja* című regénnyel (azaz ennek 1924-ben látott filmváltozatával) éppen a lélektani (és etikai) igazságkritériumok rendszerezett sorozatát szegezi szembe.[6] A *Napló*nak számomra ez az egyik legmegragadóbb részlete: a bosszúállás rétegeinek, rugóinak és szakaszainak módszeres „kikérdezése", logikai végigvezetése, azaz inkább lebontása egészen a mindegyik változatot betetőző kudarcig. Csak egyvalamit nem „próbál ki" Füst Milán: a történet *mitikus* szerkezetként, építményként való megértését. – Pedig tudjuk, alkotómunkájában mennyire gazdagon alkalmazta a mítoszi távlatképzést.

Egy-egy mű cselekményének ilyenfajta korrektív újraírásával érthető módon csak a *Napló*ban találkozhatunk: leveleiben inkább kiforrott, végleges érvényű ítéleteket fogalmaz meg írókról és művészekről, mégpedig gyakran oktató szándékkal. Ezek az osztályozások és osztályzatok azonban nem okvetlenül a valódi író valódi státuszára utalnak. Egyik kései tanítványa alighanem a lényegre (az egyik lényegre) tapintott rá, így emlékezve: „Az egyes szavak itt mást jelképeztek, mint amit jelentettek. Thomas Mann nem Thomas Mann volt, hanem valami más; csak Füst Milán felől megközelíthető."[7] Hozzáteszem: Shakespeare sem Shakespeare volt, és Móricz Zsigmond sem Móricz Zsigmond. Csupán egyvalakit ismerek, akinek szóhasználatában egy-egy művésznév (Bach, Mozart, Dosztojevszkij) ennyire át tudott változni időtlen lényegiséggé: Pilinszkyt; de Pilinszky sokkal kevésbé jelölt ki negatív pólusokat. A két magyar költő ugyan távol áll egymástól, de úgy rémlik, mindketten tagadták, legalábbis zárójelbe tették az esztétikum *történetiségét*.

A történelem mégis súlyos leckét adott fel Füst Milánnak, mégpedig egész életre szólót. „Nekem nincs fiú-társaságom, még eddig és nem is hiszem, hogy lesz, mert nagy az antisemitizmus."[8] Ezt írja anyjának, alig tizenöt évesen Visegrádról. Ez a másik tárgykör, amelyet kiemelnék mint a *Napló* és a levelezés egyik vezérmotívumát. Többen is boncolgatták ezt a kérdést, főleg a *Napló* alapján: Forgách András néhány lényegre mutató megfigyelés erejéig, Schein Gábor külön tanulmányban. – Ha most megint csak egybevetjük a két óriási szövegkorpuszt, érdekes és érdemleges eltérésekre figyelhetünk fel. A *Napló*ban Füst Milán szabadjára engedi a zsidósággal és saját zsidóságával kapcsolatos eszméit és rögeszméit, tépelődéseit és kényszerképzeteit. Leveleiben másképp nyilatkozik meg: egy-két levelezőpartnerrel

[5] Uo., 539.
[6] Uo., 53–55.
[7] Abody Béla: Emlékezetem pályája. Töredékek Füst Milánról, *Kortárs,* 20. évf., 1976/10, 1624.
[8] Szilágyi–Fazekas (szerk.): *Füst Milán Összegyűjtött levelei,* 10.

megosztja ugyan némely önkínzó, de másokra is veszélyes konklúzióját, sokkal gyakrabban kel viszont az előítéletek és parlamenti törvények sújtotta zsidóság védelmére, bár nemegyszer ezt is mintegy a kívülálló látószögéből. Az 1919. szeptember 20-án a *Napló*ban megfogalmazott nagyszabású apológiának[9] hány meg hány ellenpontja akad e két vaskos kötetben: a megbélyegzésnek, szitkozódásnak, az undornak és utálatnak miféle áradó bősége! A levelek ezzel szemben mintha a társas és nyilvános felelősségvállalás üzenetei volnának. Az 1938 márciusában Déryhez intézett korholó levél

> […] Te, aki kedves Barátom vagy, képes vagy egy halálra kergetett nép kétségbeesett próbálkozásain [ti. „aktuális hazafiságán"] „röhögni" – és akármilyen nevetségesek is azok! Végül mégiscsak az életükről van szó, vagy nem?[10]

vagy mondjuk az az 1943. november 4-i levele, amelyben az akkori német rendszer híveit – köztük Kosztolányi kései szerelmét – sújtja megokolt és kifejtett megvetéssel, tiszta és világos pozícióválasztást jeleznek.

Föltehetnénk, hogy a *Napló* e tekintetben (is) őszintébb. Kétségtelennek látszik, hogy ebben a rejtett közegben *gáttalanabbul* és *gátlástalanabbul* tárhatta fel legbelsőbb ambivalenciáit. De vajon csakugyan biztos-e, hogy a *Napló*ban mindig hitelesebb önmagát fogalmazza meg, mint levelezésében? Akkor miért írt tíz- meg húszoldalas, tanulmánnyal és elbeszéléssel felérő leveleket? Nem lehet-e a legbensőségesebb műfajban, a naplóban is túlozni, túljátszani, *ad absurdum* vinni s ezáltal torzítani tartalmainkat? Éppen a Füst Milán-i naplóról állapította meg több elemzője, hogy benne a szerző *játszik is*, szerepet játszik, akár képzelt társasága, de akár önmaga előtt.

Mindezzel nem akarom kicsinyelni a zsidóságot érintő, sérelmekből eredő sértések súlyát. Helyenként és pillanatokra *bűnös* szöveggé válik Füst Milán naplója. Nem a szerző személye bűnös; a *szöveg* válik azzá. Ehhez a bonyodalmas kérdéskörhöz már csak egy-két észrevételt fűzhetek.

Az első *történeti*. A *Napló*ról megjelent kommentárokból talán nem tűnik ki eléggé, hogy a Füstnél megnyilvánuló – részben bizonyára önbüntető –, fonák „zsidóságkritika" (akár egyfajta „önantiszemitizmus") egyáltalán nem társtalan jelenség a korban. Ignotus már az 1906-os *Olvasás közben* lapjain nyílt lenézéssel szólt a vallásos zsidóságról, mint ahogy egyébként a cionizmusról és cionistákról is.[11] Megemlíthetjük a sorban Molnár Ferenc *Andor* című regényét, Hatvany családregényét, Szerb Antal naplóját vagy akár Szép Ernőnek a *Holmi*ban nemrég közölt

[9] Füst: *Teljes Napló, I.,* 481–483.
[10] Szilágyi–Fazekas (szerk.): Füst Milán Összegyűjtött levelei, 339.
[11] Lásd Ignotus: *Olvasás közben,* Budapest, Franklin-Társulat, 1906, 349–356.

reflexióit annak jeléül, hogy az asszimilációra törekvő, zsidó származású magyar alkotó értelmiségből egyáltalán nem hiányzott az úgynevezett „kollektív önkritika". Az már az egykorú ideológiai kontextus (meg az utóbb bekövetkező tömeges tragédia) következménye, hogy ezek az „önbírálatok" nemritkán úgy hatnak a mai olvasóra, mint zsidóellenes sztereotípiák interiorizációi. Ami engem illet, Füst Milán ilyenfajta kifakadásai közül nem is a megoldhatatlanság kínzó érzetéből fakadó, a támadóval láthatólag (vagy csak látszólag) azonosuló verbális kegyetlenség kifejezései döbbentenek meg; még csak nem is ama bizonyos utolsó, 1944. március 15-ére datált bejegyzés, amelyre a kétségbeesés borít sötétlő árnyékot – hanem az az eszmefuttatás, amely 1932 áprilisában egy bizonyos Bondy nevű német író vélekedéseit jegyzi le,[12] ezzel a bevezetővel: „ugyanazok a bajai, mint az enyémek". Nos, ez a Bondy aztán nem holmi Thomas Mann. Az egész passzus úgyszólván a náci irodalomfelfogás rezüméje – tanítani lehetne belőle. Számomra ez a *Napló* szellemi és erkölcsi mélypontja. A mindig gyanakvó és önálló ítéletét soha véka alá nem rejtő Füst Milán itt tárgy- és tényszerűen, szemrebbenés nélkül, semleges hanghordozással, az írás nullfokán jegyzi le a fajelméletből meg a talajgyökérből sarjadó propagandisztikus leckét. Vajon miért? Netán ez egyszer kipróbálta volna a kommentárról is lemondó, tárgyilagos bemutatás szatirikus lehetőségeit? Sajnos nem bízom benne.

A szövegrészben elhangzik, hogy „[ny]elvtudás nélkül nincs író." A nyelvtudás pedig csak a fajba beleszületett író sajátja. – Figyelemre méltó, hogy az ilyesfajta felfogással szemben nemcsak Babits volt jobban felvértezve Füst Milánnál (Babitsot nem szerette, és *intellektuálisan* is [!] lebecsülte), hanem Kosztolányi is (őt szerette, de mint gondolkodót szintén lebecsülte). *Új Nemzedék*beli szereplés ide vagy oda, Kosztolányi már 1922-ben így írt Tolnai Vilmosnak: „Aki tökéletesen, művészien beszéli Arany nyelvét, közelebb van szívemhez, noha német vagy tót származású, mint a zsíros fajmagyar, ki hatszáz szóval él és nincs semmi öntudata."[13] Kosztolányi a nyelvi kompetenciát később sem kötötte származáshoz. Mi gyengítette le Füst Milánban azt az immunitást, amely nagy barátját, barátait lényegében megvédte bizonyos totalitárius hatásoktól, befolyásoktól?

Lehetetlen volna röviden válaszolni erre a kérdésre. *Magam én* (ahogy írónk szerette mondani) úgy vélem, hogy noha sokszor olvashattunk Füst Milán „filozófusi" hajlamairól, még nagyon kevéssé tárták fel, tártuk fel a *Napló*ban és a levelezésben összetorlódó bölcseleti irányokat, hatásokat. Talán a késői pozitivizmus időnkénti jelenlétére is figyelmet kellene fordítani: nemkülönben arra, hogy az itt-ott nagyon is érzékelhető *erőkultuszba*, sőt az *erősebb* kultuszába hogyan szivároghatott bele a *szociáldarwinizmus* társas és társadalmi versenyképlete, tanítása az

[12] Füst: *Teljes Napló, II.,* 371–372.
[13] Kosztolányi Dezső: *Levelek – Naplók,* Budapest, Osiris, 1996, 470.

„életharcról", elvegyülve némely schopenhaueri és még inkább nietzschei hatáselemekkel. Igaz, Füst leggyakrabban az *áldozat* szerepébe helyezkedik, még konokul vállalja is; de szinte mindig érezhető ilyenfajta vallomásai mélyén valamiféle *csodálat*, mégpedig ösztöni, eredendő csodálat az erősebb, a nála is erősebb sors iránt. A sors szerepét azonban sajnos olykor társadalmi rendszer, sőt ideológia, néha-néha pedig előítélet is betöltheti. Ez az érzésréteg – másik oldalról – nagyon érdekesen és időnként pszichológiai kutatást érdemlően elegyedik egyfajta szigorú ószövetségi etikával, amelyhez mintha hozzáigazítaná az újszövetségi morált is. Sajátságos módon táplálja ezeket a bölcseleti, morálfilozófiai mélyrétegeket az a *teremtésmisztika*, amely bizonyos 20. századi keresztény teológiai rendszerekre mutat előre, s a Füst által egyébként – nem egészen érthető módon – gyűlölt *haszidizmus*ra mutat hátra; amely szerint a teremtmény maga is teremtővé válik, mintegy rangban is fölemelkedik alkotójához.

Végezetül még egy észrevétel. Termékeny munka vár még azokra a kutatókra, akik a naplóíró Füst Milán s – mondjuk – az azonos nevű költő teljesítményét vetik össze. Magam jelentős különbségeket látok. A költő Füst Milán olyanféle mondatai, mint: „Lám. Akár az erdők vadja, mikor megmozdúl." *(Levél a rémületről)*,[14] vagy: „Mire rám mutatnál: nem vagyok." (*Este van)*,[15] azt a pillanatnyiságot ragadják meg felülmúlhatatlan, varázslatosan sűrű költői nyelven, amely lehetetlenné tesz minden definitív azonosítást és célmegjelölést. Naplójában is jó néhányszor értekezik ugyan a dolgok megfoghatatlanságáról, az időviszonyok tisztázhatatlanságáról, de ezekben a gondolati kísérleteiben – talán a filozófiai, a filozofikus dikció és nyelviség igézetében – beszéde a véglegesség autoritására tör, szavai erőnek erejével az abszolútum szavai. Naplója talán ezért sem hasonlít *igazán* ahhoz a másik, még monstruózusabb monstrumhoz, az elvont gondolkodás és töprengés tisztán szellemi naplójához, amelyben Paul Valéry[16] követte fél évszázadon át minden hajnalhasadáskor az elmélkedő tudatnak szüntelenül új meg új irányokba kanyarodó útjait. Füst Milán nem annyira filozófiát vagy költészetet teremtett naplójában s levelezésében, mint inkább valamely összetéveszthetetlen *hangot:* a maga törvényerejű magánbeszédét formálta meg.

• Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Semmi sincsen egészen úgy: Füst Milán születésének 125. évfordulója tiszteletére rendezett emlékülés anyaga,* Budapest, Fekete Sas, 2013, 125–133.

[14] Füst Milán: *Összes versei,* Budapest, Magvető, 1988, 36.
[15] Uo., 22.
[16] Vö.: Paul Valéry: *Cahiers I.,* Paris, Gallimard, 1973, XI.

TŰZFOLYAM ÉS JÉGVIDÉK

A világvég költői narratíváiról

[2013]

> […] s nyomban utána hatalmasan izzó tűzfolyam ömlik majd le az ég magasából, hogy mindent eleméssze…
> […] sírva csikorgatják fogukat, kénkőfolyam izzó tűzrohamától égve, az emberi lelkek a sívár, pusztító lehü síkságon, s mindent hamu lep be.[1]

> Akkor sötét golyó lesz a nap az égen, nappalt nem hirdető, éjszakára le nem szálló. Fénytelen lesznek a csillagok, nem nevekszik a hold, nem csatangol pompásan üstökös […] A földet pedig hó és jég födendi.[2]

Az alábbi gondolatsorban mintegy száz év irodalmi művei kapcsolódnak össze, hogy valamiképpen variációkként lehessen szemügyre venni őket. A vállalkozás, bármilyen vázlatosnak, elnagyoltnak bizonyulhat megvalósulásában, talán mégis inkább az összekapcsolás elvontan nagyszabású logikájának önkényességében marasztalható el. A kiválogatott műveket ugyanis a jelen gondolati horizonton csupán egyetlen, mégpedig tematikai vonatkozás fűzi össze, ha ugyan egyáltalán létrejön ez az összefüggés, ez a konkordancia – hiszen meglehet, az egybekapcsolás még egy viszonylag rövidre fogott vázlat képletes (elképzelt) időtartamára sem sikerül.

Igaz, a jelzett „alaptéma" eléggé nagy horderejű, sőt egyetemes – de tudjuk, az ilyen szempont- vagy motívumkijelölés gyakran inkább zsákutcába vonzza az értelmezőt, mintsem az irodalom sajátlagos alakulási és hatásfolyamatainak nyomába kalauzolja. Az irodalom, a költészet nagy alkotásai között nem „témájuk", még csak nem is „problematikájuk" egyetemessége jelölhet ki rangsort, hiszen a nyelvi kompozíció egyedi jelentésállománya a befogadás műveletei által mindig új meg új kapcsolatrendszerekbe lép be (lép át), s vonatkozásainak mélysége, távlatainak kiterjedése a kontextusképződéseknek ettől a stabilizálhatatlan történéssorozatától, befejezetlenségétől függ. Épp a fontos, épp a nagy művek „tematikája" avagy „problematikája" a legnyitottabb az ilyen, folyton *keletkező-létrejövő* horizontváltásokra.

[1] Keresztény Szibüllina, in *Görög költők antológiája,* ford. Kerényi Grácia, Budapest, Európa, 1982, 676.
[2] *Vajda Péter Művei,* Budapest, Kortárs, 2004, 32.

Néha azonban – talán kivételesen – járhat némi haszonnal a tárgyválasztásból kiinduló reflexió; kivált oly tárgyról vagy témakörről szólva, amely az irodalomnak ősidőktől fogva eleme, ihletője, vissza-visszatérő, újra meg újra kísértő alapélménye. Az ilyen toposzok, archetípusok között minden bizonnyal az egyik legősibb és legegyetemesebb érvényű a világ – a földi vagy kozmikus világ – végének látomásszerű megjövendölése.

Csakhogy hatalmas tárgykör ez – még szigorúan irodalmi vagy költészettörténeti metszetben is úgyszólván kimeríthetetlen. Ezenfölül jellegzetesen interdiszciplináris kutatásokra utalt terület, mivel a mítoszkritika, a vallás- és egyháztörténet, a bibliai egzegézis, de akár a társaslélektan és a művelődéstörténet éppúgy illetékes a reá vonatkozó értelmezői műveletekben, mint a legelszántabb „tematológiai" irodalomkutatás. Lehet-e, szabad-e kiragadnunk a fölmérhetetlen s mindegyre folytatódó hagyományból három-négy példát, ezeket is csupán mintegy száz évből, vállalva a választás önkényességét, tudván tudva, hogy amit netán megfigyelhetünk rajtuk vagy általuk, az egyrészt *törvényszerűen* nem lehet újdonság, másrészt pedig alkalmasint kívül is esik majd dolgozatunk kérdésirányán?

A jelzett kérdés csak valahogy úgy hangozhat, hogy vajon milyen lírai, lírikusi változatai lehetnek a 19. században a földi élet, a világ, a mindenség végsorsára irányuló reflexiónak? A kérdés azonban még ebben a megfogalmazásban sem pontos, hiszen lírainak nevezhető szövegeink közül kettő is drámai műben fordul elő.

Alighanem még fontosabb, hogy egy további szempontból is korlátozzuk elmélkedésünk érvényességi körét. Köztudomású, hogy a *végidőre* vonatkozó jóslatok, látomások és spekulációk az európai irodalomban jócskán visszanyúlnak az archaikumba; minél többféle rendszert tekintünk „irodalminak" vagy az irodalom elágazásának, annál messzibb múlt idővel számolhatunk. Ismeretesek a Szókratész előtti (és utáni) görög filozófia ilynemű spekulációi, s még természetesebben idéződnek fel bennünk a Krisztus előtti egy-két évszázad apokaliptikus irodalmának motívumai, a szibüllai jóslatok költészete és legfőképpen az ó- és újszövetségi apokaliptika, melynek nagy integráló szövege a Jelenések könyve (Apokalipszis). Ezzel a vallási, eszkatologikus jövendöléstípussal, -rendszerrel itt semmiképp sem foglalkozhatunk, bár hatása mind a mai napig erős és eleven, az európai tudat hermeneutikai-interpretatív készségeit pedig nemcsak serkentette, hanem úgyszólván megalapozta, majd sokrétűen fejlesztette, differenciálta. – Olyannyira erőteljes és rétegezett ez a hatástörténet, hogy magát az iménti megkülönböztetést is (majdnem) hitelteleníti. Mert igaz ugyan, hogy alább az „utolsó ítélet" transzcendens célképzetességétől magukat nagyrészt megfosztó művekkel foglalkoznánk, mégis ki tagadná, hogy a vallási apokaliptika megannyi *képe* és *jelképe*, legalább anyagát tekintve, bőségesen beépült ezekbe a profánnak, eviláginak, sőt „tudományosnak" is tekinthető jövendölésekbe?

Az utóbbi értelemben felfogott „világvége" ritkábban tűnik fel a 19. (majd 20.) századi költészetben, mint az első pillanatban feltételeznénk. Perspektívajelzésként, vagyis az időbeli értékfosztás, hanyatlás, összeomlás jelölő rendszereként, igaz, nagyon is gyakran felbukkan, főként metaforikus, szimbolikus szerepben: a klaszszikus és késői modernség épp legnyomatékosabb alkotásaiban úgyszólván rendre megtaláljuk. Mint naturális, mint kozmikus eseményt – pontosabban: eseménysort – azonban vajmi ritkán. Első két példánkat is drámai művekből vettük – olyan drámai költeményekből, amelyekben ezek a részletek (a cselekmény lezárásához viszonylag közel) negatív végkifejletre figyelmeztetnek: mégpedig olyan *vég*re, amely a mű fikcionális narratívájáan úgyszólván kívül eső távlatból fenyeget, és amely így nem is eshet egybe e fikció szerkezeti végével.

A *Csongor és Tündé*nek egyik legismertebb részlete *Az Éj monológja* az ötödik felvonásból. Szinte önálló lírai költeményként válik ki szövegkörnyezetéből, pedig a cselekménybe illeszkedő funkciója van; ezenfölül a magánbeszéd – rövid dialógus közbeékelődése után – néhány sor erejéig még folytatódik is. Kétségtelenül önállósítja viszont valamelyest a részletet az uralkodó trochaikus ritmikai sémától elütő versformája (a *blank verse*) és még inkább „refrénje", a „sötét és semmi" kezdetű, kétsoros mondat, amely a monológ elején, közepén és végén is felhangzik. Vörösmarty „költeményének" itt csak arra a sajátosságára érdemes felhívnunk a figyelmet, hogy föld, élővilág és ember létezésének folyamatát genezistől az apokalipszisig, azaz e bibliai asszociációkat keltő fogalompár mellőzésével: keletkezésétől pusztulásáig jelzi és jeleníti meg. Ennek a biológiai, történeti *természetességnek* azonban ellentmond egyfelől magának az *éjnek* (a „sötétnek és semminek") teremtő alannyá (szülőanyává) való perszonifikációja, másfelől egy még fontosabb és immár mitológiai előzményekre vissza sem vezethető, tisztán retorikai-strukturális eljárás: mégpedig az ilyenkor elvárható kronológiai időelv, a linearitás ismétlődő megtörése azáltal, hogy a lírai beszéd többször is újra elkezdi és célba juttatja keletkezés, kifejlés, enyészet ciklusát. „Az ember lőn" kezdetű egység a „féreg" s az egész állatvilág pusztulásának képeibe torkollik; s ezután újraíródik az ember történeti sorsa „az ember feljő, lelke fényfolyam" mondatrészletével. Elaggása után azonban „már nincs, mint nem volt, mint a légy fia"; de még ezután következik alkotó küzdelmének páratlan szépségű (alliterációk!) megidézése: „Túr és tünődik, tudni, tenni tör; / Halandó kézzel halhatatlanul / Vél munkálkodni […]"

Ezután már harmadjára szólal meg a végromlás próféciája, most először viszont logikai és grammatikai jövő időben („hol lesz"). Ez a záró jóslat különös módon az örök életet megkísértő *jel*állítás, emlékműteremtés hübriszének gesztusaira következik:

> […] és mikor kidőlt is,
> Még a' hiúság' műve van porán,
> Még kőhegyek ragyognak sírjain,

Ezer jelekkel tarkán 's fényesen
Az ész az erőnek rakván oszlopot.
De hol lesz a' kő, jel, 's az oszlopok,
Ha nem lesz föld, 's a' tenger eltünik.
Fáradtan ösvényikből a' napok
Egymásba hullva, összeomlanak;
A' Mind enyész, és végső romjain
A' szép világ borongva hamvad el;
És a' hol kezdve volt, ott vége lesz:
Sötét és semmi lesznek: én leszek,
Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj.[3]

Ha összevetjük Vörösmarty szövegét lehetséges, akár csak a drámairodalomból vett előképeivel,[4] könnyen feltűnhet, hogy az Éj *jövendölése* elszakad mind a teológiai metafizikától, mind az élet esztétizáló allegorézisében származó képanyagtól; ezzel szemben az emberi emlékezet kudarcát s legfőképp az időt, a kezdet „semmiségébe" visszavezető időt metaforizálja.[5]

*

A földi élet végessége drámai jelenetként ölt alakot *Az ember tragédiája* XIV. színében. Már a XII., a falanszter-szín is előreutal erre a véglátomásra, a Tudós mondatával: „Négy ezred év után a nap kihűl".[6] Hogy a közbülső szín, az ún. űrjelenet miképp kapcsolódik az eszkimó-színhez, illetőleg hogy ez utóbbi(ak) és a megelőző, történelmi színek között mennyire szerves a folyamatosság, az ezúttal kívül esik vázlatos szemlénk hatókörén. – Ádám kérdésére: „Mit járjuk e végetlen hóvilágot…", és kérésére, hogy „Oda vezess, hol pálmafák virúlnak…", Lucifernek ítéletmondással felérő ténymegállapítása válaszol: „Ottan vagyunk. E vérgolyó napod. / Lábunk alatt a föld egyenlitője. – / A tudomány nem győzött végzetén. –"[7]

Bár Madách műve a maga egészében fenntartja ember és világ sorsának üdvtörténeti elrendeltségét, a jégvidéken játszódó színben az embernek magára hagyatottan kell tovább vonszolnia életét a kietlen természetben, mégpedig – a meghatározó külső feltételek puszta okozataként – teljes erkölcsi relativizmusba, közömbösségbe süllyedve. A természeti, fizikai történésekre vonatkozó anticipáció a korabeli ter-

[3] Vörösmarty Mihály *Összes művei, IX.,* Budapest, Akadémiai, 1989, 152.
[4] Vö. uo., 835–836.
[5] A kéziratban a „Fáradtan ösvényikből a' napok / Egymásba hullva, összeomlanak" eredeti, majd részben törölt és átírt szövegezése ez volt: „Fáradtan ösvényeikből a' napok / <*Egymást emésztve, össze romlanak*> – ami pusztítóbb, háborúsabb képzeteket kelt. Uo., 660.
[6] Madách Imre: *Az ember tragédiája* [Szinoptikus kritikai kiadás], Budapest, Argumentum, 2005, 499.
[7] Uo., 553.

mészettudomány álláspontját tükrözi; Madách e nemben főként és közvetlenül Nendtvich Károly tanulmányára (1851) támaszkodhatott.[8] Az *Éj monológjá*ból – Vörösmarty antropológiájának megfelelően – még belső ellentétet hordozó, duális lényegű ember és emberkép („jámbor, csalfa, gyilkos és dicső") sodródott végzete – időbeli vége – felé; Madáchnak ezen „luciferi" jövőképében az ember már egyértelműen minden értéktől megfosztott állapotba zuhanva válik úgyszólván méltóvá pusztulására.

*

A negatív, bizonyos értelemben démonikus világállapot jelzése a 19. századi költészetben ritkán torkollik az egyetemes vég kifejtett látomásába. A francia romantikára ellenhatásként következő „parnasszista" líra képviselői közül az iskolateremtőnek elismert Charles Leconte de Lisle erősen vonzódott a tematikához, ezen belül pedig az imént leírt értékszerkezeti modellhez. Mindhárom verseskötete a földi lét végpusztulását felidéző költeménnyel zárul. Feltűnő, hogy az első verscím *(Dies irae),* amely a *Poèmes Antiques* záró darabját jelenti be, valósággal megismétlődik a *Poèmes Barbares* utolsó darabjának címében: *Solvet seclum.* Mindkét latin szószerkezet ugyanis a Celanói Tamásnak tulajdonított késő középkori végítélet-szekvenciából való: a *Dies irae (A harag napja)* első strófája így hangzik:

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla,
Teste David cum Sybilla.[9]

Ennek a gyászmise-liturgiából s a zenetörténetből is oly ismert rímes szekvenciának első két szavához írta tehát Leconte de Lisle azt az eléggé terjengős, elbeszélő színezetű, hangnemében pedig elégikusan borongó költeményt, amely első kötetét zárta, s amely – tegyük hozzá – olyannyira megfelelt a konzervatív Kisfaludy Társaság ízlésének, hogy Hegedüs István fordításában fölvették a parnasszistákat egyébként is bőséges anyaggal felvonultató reprezentatív kiadványukba (*Anthologia a 19. század franczia lyrájából*, II., Budapest, 1903). Aligha véletlen, hogy nem a *Solvet seclum*-ot választották. Ez utóbbi 1861-ben jelent meg folyóiratban először (címében még a *Saeclum* alakkal). A *Barbár költemények* kötetcím többértelmű jelzője nagyon is illik reá. Mind az „antik", mind a bibliai-keresztény művelődés szellemi hagyományához inkább a tagadás (és megtagadás) móduszában, semmint a megőrzés gesztusával kapcsolódik.

[8] Erről s a „hőhalál-elmélet" hatásáról lásd uo., 783.

[9] „Ama nap, a harag napja, / e világot lángba dobja: / Dávid és Szibilla mondja." Babits Mihály *Kisebb műfordításai*, Budapest, Szépirodalmi, 1981, 86.

Élők sötét szava, majd elnémulsz te még!

Háborgó szidalom, mit szél hord szerteszét,
kiáltó rémület, a gyűlölet, a téboly,
a bordareccsenés örök hajótöréskor,
a lelkifurdalás, bűn, kín, könny, fájdalom,
emberhús, emberész, elnémulsz egy napon!
Elnémul rab, király, isten, hitvány tolongás,
az a rekedt moraj, mi város és mi fogház,
vad, amit rejtenek hegy, erdő, tengerek,
mi e pokolban itt száll, csúszik, hempereg,
ki támad és ki fut, a gyilkos és az étek,
az iszapba nyomott, szétgázolt földi féreg,
s villám, mi föl-le ráng a vastag éjen át!
Egyszerre megszünik beszélni a világ.
De visszanyert öröm nem lesz az semmiképpen,
szikrázó ég alatt a boldog, antik éden,
sem Ádám, Éva közt halk szó a pázsiton,
sem annyi kín után isteni nyugalom;
úgy lesz az, hogy a Föld, s minden lakója véle,
meddő tömb, óriás pályájából kitépve,
vakon és ostobán, amíg eszeveszett
módon végsőt üvölt, s percenként nehezebb,
egy univerzumon, mely széles, mozdulatlan,
vén kérgét beüti, horpad és szertepattan,
s ezernyi tátogó lyukon csorgatva szét
nagy, belső lángjait s az óceán vizét,
mocskaival teszi termékennyé a Térnek
barázdáit, ahol újabb világok érnek.[10]

Ez a költemény, amely szerzőjének egyik legtömörebb alkotása, mintegy ellenképe a Victor Hugótól ismert, a földi világ rendeltetését idéző, pozitív célképzetre irányított látomásvers típusának, amely épp az 1850-es években vált az idősebb pályatárs lírájának egyik legnyomatékosabb alakzatává (lásd pl. a *Plein ciel* [Kálnoky L. fordításában: *Meghódított ég*] című költeményt). Hugo a tudomány s a technika korabeli fejlődésével az emberiség önállósuló, önmegváltó elhivatottságát igazolja, miközben az archaikus és a bibliai mítosz és imagináció nagy jelképeit értékjelölő érvénnyel

[10] Solvet Saeclum, in *Francia költők antológiája II.,* ford. Nemes Nagy Ágnes, Budapest, Európa, 1962, 294.

átemeli próféciáiba. A fiatalabb költő *Solvet seclum*ának közepe táján az „éden", Ádám és Éva csupán azért jelenik meg, hogy eleve tagadásba ágyazódjék. A felidézett jövő a vallásos tradícióból csak a pusztulást veszi át; a deszakralizált történéssor ugyan szintén a korabeli természettudományra visszhangzik, de beéri ennek fizikai, csillagászati prognózisával. Bolygónkra e szerint a nézet szerint nem kihűlés vár, hanem ütközés valamely égitesttel, melynek nyomán lángba borul és elég.

Ez a perspektíva drámai, mozgalmas dikciót és látványvilágot hív elő a versben. Csakhogy a *látás, látvány, látomás* szavak inkább csak a mű második feléhez illenek. A huszonnyolc soros költeménynek épp a tizennegyedik sora – „Egyszerre megszünik beszélni a világ" – azért jelezhet fordulatot, mert az általa lezárt egység csak auditív síkon, a hallás síkján játszódott. „D'un seul coup la nature interrompra ses bruits" – a természet egyszerre csak félbeszakítja [megszünteti] *zajait*; azaz a puszta hangadást.[11] Az egyébként teljességgel vizuális alkatú Leconte de Lisle a teljes élővilág hangsúlyozottan jelenbeli „poklát" (10. sor) hanggá, zörejjé, morajjá, szidalommá párolja. Ez az egységesített mediális absztrakció annál meglepőbb, mivel reduktív közege a világnak oly aspektusát, oly szféráját veszi magába és közvetíti, amely mintha el sem férne benne: az etikum, a moralitás ítéletformáit. A halmozó felsorolások, az antitetikus párosítások ugyanis egytől egyig a megbélyegzés alakzatai: mintha a vers *saját hangja* mindvégig ítélkezne, de ez az *utolsó ítélet* nem állítja külön, két oldalra jónak s gonosznak hordozóját, mert csak gonoszat ismer. Ebben a világvéglátomásban az áldozat is bűnös, azon egyetlen oknál fogva, mert résztvevője, mert tartozéka a földi élet gyilkos tobzódásának. A „lét mint bűnösség" eme gondolata mindenképp a zsidó-keresztény világképnek teológiai vagy eszkatológiai horizontján kívülre mutat.[12] Hadd utaljunk pusztán jelzésszerűen a gnosztikus világképre, amely, ha etikai vetületben is, otthonosabbnak látszik a nyugat-európai romantikus – és utóromantikus – irodalomban, mint azt feltételezni szokás.

*

A premodern és a klasszikus modern magyar poézisban kevés oly művet találhatunk, amely az előzők módján kozmikus méretű végjóslatra épülne. Vajda Jánost erősen foglalkoztatták a világegyetem korabeli tudományos megismeréséből fakadó, java-

[11] *Œuvres de Leconte de Lisle*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, 313–314. – Itt jegyzem meg, hogy a versnek ez az „auditív" első egysége mintha visszavonná, palinódia módjára, a Victor Hugo-i *Szemlélődések* című gyűjtemény egyik darabját, amelynek címe: *Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique* (Egy antik féldombormű talapzatára), s melynek első sora fordításomban: „Mindenben zene él. A föld himnuszt lehel ki."

[12] Az első sor: „Tu te tairas, ô voix sinistre des vivants!" fordításában a „majd elnémulsz te még!" fordulat még fokozza is a szinte elégtételvevő ítélkezés élességét. – Részletesebb értelmezés adhatna számot az auditív észlelésmezőbe mégiscsak belekényszerített vizuális utalások szerepéről („az iszapba nyomott […] féreg, / s villám, mi föl-le ráng a vastag éjen át!"). E két sor retorikai-stilisztikai szempontból egyébként különösen Hugóra emlékeztet.

részt igen nyugtalanító kérdések – de főképp e kérdéseknek az egyén etikai világára, döntési és választási szabadságára ható impulzusai. A *vég* próféciájának megszövegezésétől talán azért is tartózkodott, mert sokkal inkább a végtelenség (a vég nélküliség) rémképe aggasztotta, egyfajta vallástalan, térbeli és időbeli kárhozat gyanánt.

Ha most szóba hozzuk még Vargha Gyula egyik kései darabját, a *Megvénült föld* (1921)[13] című verset, akkor voltaképp csak tényszerűen lépünk ki a 19. századból; költészet- s irányzattörténeti ismérveket figyelembe véve azonban aligha. Pedig sajátos „újításokkal" is meglep ez a vers: nem objektív történetmondást, hanem a földet, a Föld bolygót megszólító fél-dialógust ad elő; mintegy végigkísérve a föld életét, az ábrázolt tárgyiasságok között szerepet juttat a geológia és az ősállattan viszonylag új keletű felfedezéseinek:

> […] a háborgó vizek
> Mélységiből előhozád a szárazt,
> Teremtve rajta óriás növények
> Vad rengetegjét, és játékszerül
> Földön, vizekben és a levegőben
> Toronynagyságu furcsa szörnyeket.

Miután pedig a „törpe embert", a „bűnben fogant / S bűnben tobzódó törpe férgeket" leszórnia nem sikerül, a föld már csak saját pusztulásától várhatja az ember eltűnését. A mű ezen záró része szinte már a Tóth Árpád-i *Elégia* „ember-utáni csend"-jét idézi.[14]

Mindezek a „népnemzeti", konzervatív lírából kiütköző mozzanatok mégsem a magyar modernség századába pozicionálják a költeményt. Vörösmarty keserű, tragikus verseinek hangja (többek közt az Éj szólama) elevenedik meg itt újra, majd egy évszázad múltán; ez az imitáció azonban, minden értéke s érdekessége mellett is jócskán avultabb és erőtlenebb a mintául szolgáló lírai megnyilatkozásoknál.

*

Az írás élére két jövendölést helyeztünk: vajon melyiknek van (azaz inkább: lesz) igaza? És vajon fontos-e ezt eldöntenünk – irodalmi szempontból?

[13] Kötetben először: Vargha Gyula: *Ködben, Ujabb költemények 1915–1921*, Budapest, MTA, 1922, 400–402.

[14] „[…] Vargha Gyulának Tóth Árpád stílusához és színvonalához közelítő dikciójára *még* kevésbé [ti. reagál a kutatás]." Lásd Eisemann György: *A folytatódó romantika*, Budapest, Orpheusz, 1999, 114. (Kiemelés: B. L.)

A vég csak végletekben sejthető. Jégvidék vagy perzselő forróság? Az asztrofizikai ismeretekből és kutatásokból ma már leszűrhető, hogy a Nap termonukleáris tevékenysége (nyomás- és erőviszonyok változása miatt) *paradox* módon annak ellenére is fokozódni fog, hogy anyaga, felhasználható hidrogénje csökken. Vagyis a Föld nem hűl ki: ellenkezőleg, áttüzesedik, s végül elég. A kétezer éves Szibülla tehát találóbban jósolt, mint a bő másfél száz éve alkotó Vajda Péter vagy később Madách. De a „valósághűség" ciklikus: Juhász Ferenc a 20. század hatvanas éveiben (ismét) *A szent Tűzözön regéi*ből épít nagykompozíciót.

A költészetnek persze nem kell követnie a tudomány felfedezéseit. Előfordul, nem is oly ritkán, hogy a hagyományosan kitett, jól megszokott előjelek fölcserélődnek: a tudományos „igazság" vagy akár prognózis rémlik logikátlanabbnak, fiktívebbnek, elképesztőnek és elképzelhetetlennek; s épphogy a költészetnek van szüksége naturálisabb, azaz józanabbnak, elvárhatóbbnak tetsző „törvényekre". Nendtvich Károly tanulmánya elavult, az eszkimójelenet ma is olvasható s újraolvasható.

A XXI. századra ezenkívül végképp meg kellett békélnünk azzal a tudattal, hogy az ún. természettudományi bizonyosság is nemegyszer egyfajta narratíva: időbe, az emberi tudat számára elgondolható időbe transzponál felfoghatatlanul rövid vagy hosszú történéseket, valamint ketté (vagy többfelé) is hasadhat, s a feltárt verziók ilyenkor történetváltozatok alakját öltik. A Naprendszer-kutatás például jelenleg azt is elképzelhető *forgatókönyvnek* (narratívának) tartja, hogy a Nap életidejéből még hátralevő négy-ötmilliárd év alatt egy vagy több ütközés vet véget egy (vagy több) bolygó pályájának. A *Solvet seclum* második felének drámai (felgyorsított ütemű) látomássora tehát még tudományosan is „lehetséges"; mint ahogy ma már azt is „tudhatjuk", hogy a pusztuló csillagok, égitestek csakugyan termékennyé teszik „a Térnek / barázdáit, ahol újabb világok érnek".

A vers fináléjában oly magával ragadó *gyorsítás* és *fokozás* még csak nem is a kor lírájának vagy általában a lírának, netán a romantikának valamely sajátos eljárása. (Ha mégis, akkor a jelen időben is „folytatódó romantikáé".) A módszert viszontláthatjuk igencsak megváltozott közegben és körülmények között. 2010-ben készült az *Aftermath* című ismeretterjesztő filmsorozat; ezt a National Geographic csatornán a magyar nézők is láthatták. (Fordításban a főcím szellemes megoldással a „Mi történne, ha" kérdésre változott.) Az egyik rész címe így hangzott: *Betrayed by the Sun*, azaz „A Nap árulása", esetleg „Hogyan hagyja cserben a Nap a Földet". A mintegy egyórás film a Napnak ún. vörös óriássá válását úgy mutatja be, hogy az idő rendkívüli felgyorsításával ez a több százmillió évre, esetleg két-három évmilliárdra terjedő folyamat „átélhető" legyen: ezért a *képalkotó* trükkökkel zsúfolt *történet*ben a városlakó emberek, a növények és állatok, a tengerek és a hegységek, de még a kísérletképpen bemutatott konzervdobozok és betonépületek is élőlényekké, szereplőkké, mi több: színészekké válnak; mindannyian annak a közös történetnek a részesei, melyben a fokoz(ód)ás, a gradáció retorikai és narratológiai fogalmát és

funkcióját a földi átlaghőmérséklet egyre elképzelhetetlenebb, ám – tudományosan – egyre valóságosabb emelkedése tölti be. Kezdet, közép és vég: a *történet* igazi fikcióként mutatkozik, amely megteheti, hogy a demonstráció érdekében a Nicolai Hartmann-i értelemben „elvalótlanítsa" önmagát, mellőzve olyan reáliákat, melyek zavarhatnák hatásmechanizmusát (pl. aligha létezhet a mai emberi faj néhány százmillió év múlva, stb.). Elvégre *történet* csak az lehet, aminek olvasója, nézője, vagyis tanúja van.

Ha visszatérünk a világ vagy akár csak a Föld végére vonatkozó, immár a medialitás plurális osztottságában megnyilatkozó történetképzésnek a szűkebben irodalmi származásvidékére, érdemes fölidéznünk fikció és mítosz érintkezési pontjait, de a két szféra lényegbevágó különbözőségét is. Frank Kermode, aki *The Sense of an Ending* című munkájában épp a *vég*re orientált értelmezői műveleteket hajtott végre 20. századi narratív műalkotásokon, ekként határolta el a két típust:

> A mítosz a rítusban adott keretek között működik; márpedig a rítus feltételezi a volt és leendő dolgok hiánytalan és kielégítő magyarázatát – ily módon nem más, mint végérvényes, változhatatlan gesztusok zárt szekvenciája. A fikciók arra valók, hogy megtudjanak valamit, ennélfogva változnak aszerint, ahogy a megértés szükségletei változnak. A mítosz a stabilitáson, a fikció a változáson munkálkodik. A mítosz abszolút egyetértésre, a fikció feltételes elfogadásra számít.[15]

A világ, a világunk vége, meglehet, túlságosan is egyenes vonalú, sem ellentmondást, sem szabadon metaforizáló, szimbolizáló jelölőmozgásokat nem tűrő narratíva. Túlságosan is *totális* tehát, akár (vallási) eszkatológiára, akár következtető-analogikus tudományosságra támaszkodik. Olyan mítosz, amely mindenféle újrakezdő tagolásnak és sajátos részösszefüggést képező újraértelmezésnek ellenáll. Téma inkább, mint alkotó kísérlet és tapasztalat: ezért is ritkulhatott meg a modernitásnak a *témától*, a valamiről szóló beszéd formációitól mindinkább idegenkedő lírai korszakaiban.

• *Az olvasás labirintusában: tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára,* Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, Ráció, 2013, 264–275.

[15] Frank Kermode: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967, 39.

AZ ARANY MEG AZ ASSZONY: SZÍNMŰ ÉS OPERA

[2014]

(Zeneszerző: Kenessey Jenő, szövegíró: Krúdy Gyula)

Ha Krúdy drámaírói munkásságáról szólunk, különösen nagy a kísértés, hogy elismételjünk bizonyos gyakori megállapításokat. Minden újabb értelmező beleütközik ugyanis abba a különös ellentmondásba, hogy ez az író, akinek egész munkásságát át- meg átjárta a színház, a színpad, a tiszta értelemben vett *teatralitás* egész motívumkincse, mégpedig nemcsak a tárgyi-tematikai „ábrázolás" rétegeiben, hanem a metaforika, a szimbolizáció gazdag, folyvást alakuló és sokszorozódó jelentésdimenzióiban is, teljes mértékben kudarcot vallott a színpad*nak*, a színpad*ra* írás mesterségével. Kudarcot a teátrumok nyilvánossága előtt, és kudarcot önmagában, írói önértékelésének bensőbb köreiben is. Kudarca teljesebb, mint Móriczé, akinek végső fokon szintén nem sikerült meghódítania a színpadot, de sem a külső akadályok, sem saját drámaírói gyengeségei nem tántoríthatták el a szívós és folyamatos próbálkozástól. Ennek végül is óriási mennyiségű színdarab lett a, meglehet, *kétes* eredménye. A szintén roppantul termékeny Krúdy azonban még féltucatnyi befejezett darabot sem hagyott utókorára – ezek többsége is egyfelvonásos darab vagy színpadi jelenet.

Megint csak szemben Móriczcal, ő epikai alkotásait sem dolgozta fel színpadi művekké. 1912-ben kiadott egyfelvonásosa, a *Kárpáti kaland* ugyan egy novella, mégpedig a *Szindbád titka* című elbeszélés dramatizálása, de az eredeti, négyrészes szerkezetnek csupán az első egységét dolgozta fel. Látszólag bonyolultabb, valójában egyszerűbb a helyzet *A vörös postakocsi*val. Ez Krúdy legnagyobb szabású, négyfelvonásos színdarabja: tudjuk, hogy az 1968-as *Komédia* című kötet megjelenéséig kéziratban lappangott. Nos, bár a férfi főszereplőket itt is Alvinczinak és Rezedának hívják, s az emblematikus fogatról is többször szó esik a darabban, a színmű független a híressé vált regénytől – egészen másról és mindenekfölött: egészen másképp szól. – A *Zoltánka* című darab sem tekinthető a Petőfi Zoltán alakjával foglalkozó elbeszélések átdolgozásának; a töredékben maradt *Aranykéz utcai szép napok*, mint Kelecsényi László figyelmeztet rá, a „Jegyzetekben",[1] hasonlóképpen elszakadt az azonos című epikai előzménytől, mint *A vörös postakocsi*.

Ami most már *Az arany meg az asszony*t illeti, ez a darab még olyan laza szálon sem függ össze szerzőjének narratív szerkezeteivel, mint a címbeli azonosságot felhasználó, „kijátszó" két színpadi mű. Köztudomású, hogy a sorsüldözött drámai œuvre-nek ez a legszerencsésebb darabja. *Az arany meg az asszony*t 1913-ban kö-

[1] Krúdy Gyula: *Drámai művek,* Pozsony, Kalligram, 2005, 337. A dráma szövegét (az oldalszám[ok] jelölésével) ebből a kiadásból idézem.

zölte először a *Századok Legendái* című folyóirat, de ennél az igencsak *exkluzív* megjelenésnél többet nyomott a latban az 1918-as publikáció: ez évi 42. számában a *Színházi Élet* című népszerű hetilap tette közzé, egyébként szerzőjének emlékező és elégikusan borongó bevezetőjével. Krúdy azonban örömét is kifejezhette a kis cikkben, hiszen ugyanez év október 1-jén bemutatták a darabot az ún. Apolló kabarében (a mai Corvin áruház helyén). Az író valósággal el volt ragadtatva a zsoldoskapitány szerepében fellépő Beregi Oszkár alakításától. A darab, ahogy mondani szokás, „szerény sikert" aratott: ez azonban nem bizonyult elegendőnek a további színházi pályafutáshoz. Egyébként is zavaros hónapok, évek következtek. Krúdyt ekkoriban már *A vörös postakocsi*nak, egész estét betöltő színművének a sorsa foglalkoztatta; s amikor 1920 májusában névleg a Nemzeti Színház, de inkább a föléje rendelt ún. Színművészeti Tanács visszautasító határozatával ez a sors végképp megpecsételődött, *Az arany meg az asszony* is letűnt a színpadokról.

Nem is nagyon lehetett tudni róla mindaddig, amíg Nádasdy Kálmán, az Operaház hírneves rendezője föl nem hívta reá egy harmincas évei közepén járó zeneszerző, Kenessey Jenő figyelmét, arra biztatva, hogy írjon operát az egyfelvonásos darabból. Kenessey voltaképp inkább karmesternek, főleg balettkarmesternek számított: később sem írt nagyon sokat, és *Az arany meg az asszony* maradt az egyetlen operája. A nagyjából egyórás dalművet 1943. május 8-án mutatták be, szép sikerrel. A zeneszerző vezényelt, a főbb szerepeket Osváth Júlia, Rösler Endre és Koréh Endre énekelte. Az Operaház a háború után is előadta néhányszor a darabot. Kenessey művét ezenkívül a televízió is bemutatta 1981-ben. Ha már ennél a médiumnál tartunk, nem szabad említetlenül hagynunk a színdarabnak, tehát Krúdy eredeti művének tévés változatát sem; annál is kevésbé, mivel ezen a Pap Évával, Koncz Gáborral és Benkő Gyulával készült feldolgozáson kívül a közönség – tudomásom szerint – továbbra sem találkozhatott prózai színházban Krúdy Gyula egyfelvonásosával.

Dióhéjban összefoglalva a cselekményt: a 15. század vége felé egy téli estén éjszakai nyugalomra készül egy lőcsei polgárházban Wolfgang és Anna. Az asszony jóval fiatalabb férjénél. A kegyes-ájtatos hangulatú beszélgetést megzavarja egy zsoldoskapitány, aki bebocsátást követel. Kázmér király kegyeltjének mondja magát, s emiatt a ház ura, az egykori kereskedő, habár a királyt adósai között tartja számon, beengedi a Rotaridesz néven bemutatkozó jövevényt. A zsoldos nyeglén, foghegyről beszél vele. Annál nyájasabb viszont Annához: mihelyt a férj enni-innivalóért megy, s ők kettesben maradnak, udvarolni kezd neki, végül már arra csábítgatja, hogy megszökteti, s beajánlja udvarhölgynek.

A nő hamar beleegyezik mindenbe, férje azonban belépve gyanút fog, ellenlépést fontolgat. Közben a kapitány két színész cimborája is benyomul a házba, rögtönzött előadásuk alatt pedig Rotaridesz elmondja a katona meg az ördög meséjét. Ekkor avatkozik közbe Wolfgang, s hívja vendégét, nézze csak meg, hogyan készít aranyat tűzhelyén. A zsoldos e pillanattól önfeledten bámulja a csodát, rá se hederít Anna hívására,

majd boldogan tömi meg zsebét a felkínált aranypénzzel. Kisvártatva megérkeznek a városőrség fegyveresei: Wolfgang már előre értük küldetett. A zsoldoskapitánynál ott a hamis pénz, már viszik is magukkal, aligha kerüli el a kerékbetörést. – A házaspár magára marad: a férj azzal nyugtázza a történteket fájdalmasan csalódott feleségének, hogy a „polgár megvédi a házát […] oly módon, amint tudja."

Talán még ebből a gyarló összefoglalásból is kitűnt a kis színdarab meséjének fordulatossága és csattanóra való kihegyezettsége egyaránt. Krúdy művészetének általánosan jellemző jegyeitől valamelyest eltérő sajátosságok ezek. Föltehető, hogy a történelmi (egy kissé persze *ál*történelmi) tematika és környezet indokolja ezt az újromantikusra színezett kalandos meseszövést, ám itt vissza kell utalnom arra a megállapításra, mely szerint a színjátéknak ezúttal nincs köze az író elbeszélő műveihez. Csakugyan így áll a dolog? Nos, nem egészen. A darabról szóló nagyon vázlatos és szórványos szakirodalmi kommentárok egytől egyig megemlítik, hogy a cselekmény az ún. „zsoldosnovellákéra" hasonlít: ezek a történetek javarészt 1909–1910-ben keletkeztek, a bennük felbukkanó tér- és időbeli indexek pedig többnyire ugyanarra a tájra és korszakra mutatnak, mint amelyre az egyfelvonásos színpadi tere és ideje.

A hivatkozás félig-meddig jogos ugyan, de inkább csak a művek referenciális utalásszintjét veszi figyelembe. Egy kicsit is alaposabb olvasat ugyanis rögtön észlelheti az ilyenfajta novellák (*A muskétás,* az *Út a pokolba, A katona* [Bőrcsuha], valamint a zsoldostörténetnek nem nevezhető, de hasonló közegbe állított elbeszélés, *A középkori város*) tragikus, végzettudattól áthatott atmoszféráját, s éppúgy a történetek diabolikus-démonikus tendenciájú szimbolizációs jelentésirányait. Ezek az oly lényeges jegyek hiányoznak a színdarabból. A szerelem és a halál érzete összefonódik a darab 7. jelenetében, a zsoldos és Anna második szerelmi kettősében, de csak a fiatal nő mondja, hogy: „Ó, meghalok ma éjszaka" (79), a férfi beszéde csupa lelkesedés és lelkendezés. Érdekes, hogy az operabeli duettben ez a bizonyos mondat többször ismétlődik, óhajtó formát ölt; minden bizonnyal azért, hogy – túl az esetleges trisztáni reminiszcenciákon – egyszerre sóvárgó és fájdalmas hangzásával és *el*hangzásával feldúsítsa a szerelmi kettős *zenei* dramaturgiáját, fokozza és sűrítse effektusait, hozzájáruljon egy operai zárt szám nagyformaként való megképződéséhez.

Maga az irodalmi szöveg voltaképp nemigen kínál alapot a szenvedély ilyen kitárulkozásainak. *Az arany meg az asszony* inkább nyelvi modalitásának és szerkezeti dinamikájának határozott pragmatizmusával lepi meg a „jellegzetes" Krúdy-féle dikcióhoz szokott olvasót. Egészen másféle színházi artisztikumot próbál itt ki az író, mint majd *A vörös postakocsi* című darabban. Ott az álom, a vízió logikája fölébe kerekedik a diszkurzív-lineáris drámai beszéd és cselekményalakítás követelményeinek. Itt viszont gyorsan peregnek a párbeszédek, a szerkezet dinamikája határozottan tör a végkifejlet felé. Olykor-olykor ugyan itt is felhangzik pl. a Krúdyra oly jellemző felsorolás, azaz egymással rokon értelmű képek, helyzetek és emlékek

halmozása, mely szinte megállítja az időt (főképpen a zsoldoskapitány „szólamában"), de ezek *epizódok*, nem uralkodnak el a struktúra egészén.

A darab véleményem szerint Krúdy egyetlen kísérlete – méghozzá sikerült kísérlete! – a *pièce bien faite,* a „jól megcsinált" színjáték, a franciás társalgási színmű műfajváltozatában. Bármily meglepő, ezúttal közel került ahhoz a dramaturgiához, amelyet – jobbára épp a tízes években – többek közt Herczeg Ferenc, továbbá az *Incidens az Ingeborg-hangversenyen*t író Szomory, de persze mindenekelőtt Molnár Ferenc vitt sikerre. *A testőr*ből s a szintén egyfelvonásos *Marsall*-ból lehet ismerős az a hatásos, csattanószerű fordulat, amelyet színlelés, sőt afféle színészi alakítás-alakoskodás készít elő. De még az alaphelyzet okozta dilemma is rokon: valódi háromszög-történet, amelynek tétje az, hogy miképpen győzi le furfanggal, leleménynyel a férj a csábítót. *Az arany meg az asszony* viszont kétségtelenül passzívabb nőalakot visz színre, mint említett műfajtársai. Krúdy darabjában ezenkívül nem is az asszonyi megbízhatatlanság vagy pénzsóvárság jól bejáratott modellje irányítja a cselekményt; a „lovag" végzetét itt tulajdon kapzsisága idézi fejére.

Kenessey nem írt és nem íratott librettót. Voltaképpen Krúdy szövegét zenésítette meg. Mindenesetre feltűnő, hogy ily módon az életműnek épp egy olyan darabjából készült opera, amely alig-alig foglal magába zenei elemeket – a hanghordozás, a dikció, a nyelv figuratív közlési szintje sokkal „prózaibb", kopárabb, célratörőbb, mint a Krúdy-prózától megszokott *muzikalitás* ismeretében várhatnánk. (A nyelv ún. zeneisége persze általában egészen más lényegű, mint a nem verbális, azaz a tulajdonképpeni zene – de ez külön nagy kérdéscsoport, melyre most nem térhetek ki.) Az imént pedig azért fogalmaztam úgy, hogy csak *voltaképpen* halljuk Krúdy szövegét az énekesektől, mert a komponista imitt-amott módosított a textuson. Egyrészt elhagyott belőle kisebb-nagyobb részleteket, másrészt egyszerűsítette a nyelvet. Hadd idézzek két apró példát az utóbbi eljárására. Az ötödik jelenetben egy szóváltás során az operai házigazda ezt vágja hívatlan vendége arcába: „Megérdemelnéd, hogy megmérgezzelek." Krúdy Gyula még ezt írta: „… hogy megetesselek." (75) Nyilvánvaló, hogy az operaszerző a köznyelvben félreérthető, nyelvjárási jelentés miatt a lexémát egy általánosan ismert szóra cserélte. A másik: a dalmű végén Anna kifakad: „Hiszen úgy szerettem!" A magabiztos Wolfgang így válaszol: „Lehetséges, gyermekem, / De holnapra már elfelejted!" Krúdy szövege: „…de holnapra vagy holnaputánra már elfelejtetted." (86) A zeneszerzőt (s a rendezőt) zavarhatta a jövő időre vonatkozó *múlt idejű* igealak; pedig ez kifejezőbb, mint a „szokásos" használat, mert a cselekvés befejezettségére utal. Az ilyesfajta egyszerűsítések gyakoriak a szövegben, nem is becsülhetjük alá a jelentőségüket; de annyi azért elmondható, hogy Krúdy drámai nyelve nagyjában-egészében énekelt matéria, *zenei* verbalitás lett. Bár talán szívesen helyeseljük az eredeti szövegnek ezt a megőrzését, érdemes emlékeztetni arra, hogy bírálat is érte, mégpedig a bemutató után. A *Magyar Nemzet* kritikusa, dr. Gaál Endre, elmélyült elemzésében a zenei

folyamat tehertételének ítéli az irodalmi szöveg pontos átvételét, sajátságos módon Debussy eljárásához hasonlítva, amellyel a francia zeneszerző Maeterlinck *Pelléas és Mélisande*-ját szólaltatta meg a zenei vokalitás nyelvén.[2]

Ami a rövidítéseket illeti: kimaradt a szövegkönyvből az ötödik jelenet néhány mozzanata (s képviseljen ez a példa több hasonló részletet). Többek között a zsoldos emlékező adomái különböző országok asszonyairól, jelesül a magdeburgi kolostor lelakatolt asszonyairól. „Szerencsére hoztunk magunkkal kovácsot a hadjáratra." (75) Ezek az epizódok talán frivol karakterük miatt szorultak ki a szövegkönyvből.

Az operai dráma, a drámai zene törvényei természetesen mások és másfélék, mint a „beszédes" színpadéi. Kenessey azonban mellőzött olyasmit is, ami vélhetőleg gazdagította volna a zenei jellemzést. A dráma legvégén Wolfgang kinyilatkoztatja Annának: „S itt maradok én, aki férjed is, atyád is vagyok." Ez a kijelentés hiányzik a librettóból (86). Egyáltalán: az itt kiütköző kettős meghatározottság, amely oly sokat elárul a házaspár kapcsolatának ambivalenciájáról, egyszersmind valamelyest motiválja is a feleség villámgyors meghódolását egy idegen férfinak, alig érzékelhető az operában, az operai cselekményben. – A mérlegnek azonban másik serpenyője is van, ugyanis az első jelenetben nemcsak kihagyás, hanem betoldás is előfordul: a férj *ariosó*ja ott ékes szerelmi vallomással, méghozzá rímes-verses szövegrésszel bővül, amelynek az eredetiben csak kezdő sorpárját találjuk. Elképzelhető, hogy a komponista egyensúlyosabbá akarta tenni a zsoldoskapitány szárnyaló hőstenorjának s Wolfgang lírai baritonjának *zenei* arányait a műben: ezért Wolfgangot az operaszínpad (éltes kora ellenére) a szenvedélyes szerelmes méltóságával is felruházza, pedig ennek a kvalitásnak nyoma sincs Krúdy színművében.

A dráma olvasója fölfigyelhet arra, hogy ez a megoldás a fiatalok egymáshoz viszonyított bemutatását sem hagyja érintetlenül. A darabban ugyanis többször, hangsúlyosan fölvetődik a katonának egy vonzó tulajdonsága, mégpedig úgy, hogy a többi szereplő reflektál reá: „Milyen szép szavakat tudsz, katona" – mondja neki a nő (73); második kettősük közben pedig: „Ó, be szépen cseng a szavad!" (78) De még a zordon férj sem állja meg elismerés nélkül kettejük külön beszélgetésekor: „Milyen művelten beszélsz, katona!" (76) Mire a válasz: „Egykor diák voltam Uppsalában." Hozzáteszem, hogy a magát „műveletlennek" nevező Anna maga ajánlja fel újdonsült kedvesének, hogy leírja számára a nevét; sőt már el is készült vele, s a nevet hordozó pergamendarab lesz gyors szerelmük egyetlen megfogható tárgyi emléke. – Az operában a verbális készségnek, valamint az írásnak mint a név grafikai jelének ezen tematizációja óhatatlanul elhalványul.

Az operát egyébként csak felvételről ismerem. Mikrobarázdás hanglemezen az 1957-es operaházi felújítást rögzítették: ezen még mindig Osváth Júlia énekelte Annát, a zsoldoskapitányt Ilosfalvy Róbert, a férj pedig Losonczy György volt. A

[2] *Magyar Nemzet*, 1943. május 11., 6.

lemezen közreműködő Rádiózenekart ismét csak a szerző vezényelte. Ez a felvétel jelent meg 2001-ben CD-n.[3]

Az operának is csekély a szakirodalma. Egyöntetű a vélemény, hogy kitűnő mesterségbeli tudással megalkotott darab, amely tartózkodik a modern zene formanyelvi újításaitól, de korántsem süpped maradi, akadémikus epigonizmusba. Lelemények eklekticizmus jellemzi: későromantikus, „szecessziós", kodályi és a fiatal Bartókra utaló mozzanatok mellett elsősorban „latinosságát", főképp az újabb francia zene hatását szokás kiemelni.

Magam először is egy bizonyos deskriptív, mimetikus, illusztratív szándékra mutatnék rá: hívhatnánk ezt *zenei* naturalizmusnak is. Egy-két példát említve: a mindvégig jórészt „mérsékelt tempóban" (Kaisinger, 34.) tartott zenei áradás például váratlanul s csupán néhány ütemre felgyorsul, éles, szaggatott rézfúvós felkiáltásokkal döbbent meg az első jelenetben, midőn Wolfgang arról énekel nejének, hogy „Anyád […] egy éjszaka elkezdett kiabálni / Hogy az ördög húzza a haját, / Furcsa volt… / Mintha álom lett volna…" Amikor pedig később borral kínálja a kapitányt, mondván: „Messzi Magyarországon termett a bor…", a hegedűkön rövid, nagyon rövid „magyaros-népies" frázis hangzik fel, megint csak futó epizódként. A színpompásan, gazdag leleménnyel használt zenekar számos ilyen ábrázoló motívummal kíséri a szó- és mondatjelentések impulzusait.

Úgyszintén a zenekar szólaltatja meg, legalábbis első ízben, az opera ismétlődő motívumait. Mindjárt az elején egy statikusnak tűnő, csak kis hangközlépéseket megengedő *hangzás* festi a téli este nyugalmát; ez a magas vonósfekvésben megszólaló, xilofonhangokkal, hárfafutamokkal és harangjátékeffektusokkal dúsított részlet is zárja le majd a művet, ekkor már némileg sötétebb színezéssel. Ilyenképpen mintha valamiféle hídforma jönne létre; ezt a koncepciót azonban a mű egészének epizodikus, mellérendelő, soroló szerkezete aligha igazolja. – Vissza-visszatér a katona motívuma is: ez a hetyke, indulószerű dallam sokatmondóan súlyosodik gyászindulóvá akkor, amikor a végén az őrök elvezetik a zsoldoskapitányt. – A legnyomatékosabb motívum azonban az a dallam, amely énekhangon először a zsoldos következő vallomásában zendül meg: „De ezer évig mennék utánad." Ha jól figyeltem, a motívum – legalább – nyolcszor hangzik fel az énekes szólamokban; remek zenei dramaturgiával az aranyöntési jelenetben is, a katonának immár az aranyhoz intézett szerelmi vallomásaként. Ez a melódia skálamenetben emelkedik, és nagy magasságban, erős dinamikával bontakozik ki. Puccini hatása félreismerhetetlen kitárulkozó pátoszán: azt hiszem, nagyon szoros rokonságot tart a *Turandot* híres tenorista sikerszámának, Kalaf áriájának („Nessun dorma") fő dallamával.

[3] Hungaroton Classic, HCD 31983. (A felvétel sztereóban készült, de mivel 1957-ben a Magyar Rádióban ezt a technikát még nem alkalmazták, ebben a tényben némi rejtélyt látok, olyat, amelyet érdemes jobban földeríteni.) A szövegkönyvet a CD kísérőfüzetéből idézem; Kaisinger Rita itt olvasható elemzésének is nagy hasznát vettem.

Az opera egyik csúcspontja a tűzhely körül sűrűsödő aranyöntési jelenet: tulajdonképp kvintett, amelyet a zenekar vezet be. A teljes fúvóskar és a dallamjátszó ütőhangszerek csengő-bongó, ragyogóan fényes hangzatai ezúttal – távolabbról – *A walkür* „tűzvarázsára", közelebbről *A kékszakállú herceg vára* kincseskamrájának zenéjére emlékeztethetik a hallgatót. – Az ismétlődő motívumoknak ez a gazdag szövedéke óhatatlanul eszünkbe juttatja a wagneri „vezérmotívumok" rendszerét. Bizonyos, hogy ez a rendszer ott dereng a magyar komponista partitúrája mögött vagy fölött, ám a különbségek korántsem elhanyagolhatóak. Kenesseynél hiányzik az archetipikus és a lélektani utalásrendszer komplexitása, a mítoszi és a pillanatnyi, valamint a szimfonikus és a zenedrámai elv sokszoros dialektikája. Nem is változnak-alakulnak oly következetesen az ő motívumai, mint Wagneréi; szerepük inkább a zenei folyamat fenntartása és tagolása. *Az arany meg az asszony*ban ezért nem „vezérmotívumokra", inkább a percepciós emlékezetnek szóló mnemotechnikai szignálokra figyelhetünk fel.

Mielőtt azonban a férj megrendezné a hamispénzverés végzetes ceremóniáját, a darabban egyfajta közjáték zajlik le. A két színész cimbora komédiázása olyanféle „színház a színházban", amilyennel Shakespeare-től Molnár Ferencig sokszor találkozhattunk: köze van a főcselekményhez. Mindkét csepűrágó előad egy „kuplét", majd a zsoldos elmondja a katona meg az ördög történetét. E szerint a mese szerint az ördög éjjel-nappal megakadályozza, hogy a katona rátaláljon a szerelemre – míg-nem a katona, úgymond, „jól" agyon nem üti cimboráját. Valódi drámai pillanat következik be, amikor azután Wolfgang szól a katonához, ez pedig összerezzenve így kiált: „Az ördög!" – Nos, Kenessey nemhogy mellőzné ezt a komikus betétet, még inkább nyomatékot ad neki: zenekari közjátékkal vezeti be, a kuplék bohózati jellegét pedig a nagyon magas buffó tenor és a nagyon mély buffó basszus hangsúlyozza. A hol operettes, hol táncdalszerű stilizáció mellett itt fölöttébb csábító, szinte kikerülhetetlen példa kellette magát a zeneszerzőnek: Sztravinszkij 1918-ban bemutatott különös kamaradarabja, *A katona története*, amely épp a katona és az ördög históriáját zenésítette meg – igaz, egy másik változatát –, mégpedig dzsesszes és ragtime-szerű effektusokkal. Ezt az összefüggést már Gaál Endre is megemlítette egykorú kritikájában, de ő megrótta Kenesseyt amiatt, hogy egyáltalán beépítette operájába a komikus jelenetet. – Magam nem értek egyet vele: amellett, hogy roppantul mulatságos az egész epizód, s bekapcsolódik egy magyar vígoperai tradícióba is, amely legalábbis a *Háry János* buffó-rétegeitől *A bűvös szekrény*en át a *Pomádé király*ig vezet – hatásos kontrasztot képez az utána következő, vibrálóan drámai jelenettel. Egyáltalán: Kenessey mintha *megnyitná* egyfelvonásosát a nagyopera részlet- és karaktergazdagságának; Krúdy viszont, úgy vélem, inkább novellisztikusan *tömöríteni* igyekezett a maga színművét.

Hevenyészett összevetésünket talán azzal zárhatjuk, hogy kár *Az arany meg az asszony* című Krúdy-darabért: bizony gyakrabban is megszólalhatna színpadon. De

egy nagyon kicsikét immár az operáért is fájhat a szívünk: évtizedek óta nem játsszák, a rádióban sem hallható. Kenessey művét jó hallgatni, jó újrahallgatni is, de azért nem ötször, tízszer vagy százszor, mint a legnagyobbak, mondjuk Mozart remekműveit. Ha egy kései, szép előadásában Gadamer azzal határozta meg Mozart operaszerzői zsenijét, hogy a *zenés* színház formaképzésével szemben, amely az egyedi karakteralkotást és a lélektani hitelességet voltaképpen héttérbe szorítja, „az örökölt operaformát *mégis* olyan belső zenei koherenciával ruházza föl, amelyben az egymást követő számok egységes lelki történésben csengnek össze"[4] – nos, akkor a szóban forgó magyar szerző esetében természetesen jóval szerényebb zene- és színházesztétikai eredményről adhatunk számot. Ez a kevésbé fajsúlyos zene még így is képes arra, hogy újraalkossa, és még gazdagítsa is Krúdy Gyula színjátékának jelentésvilágát, vonatkozásrendszerét.

Néha pedig arra, hogy – talán – szegényítse. Mert például a színdarab zsoldosának többször elhangzó mondatából: „Csak még soha nem szeretett senki" (77), akár még hátsó szándékot, vagy ironikus elemet is kiérezhetünk – de hogyan kételkedhetnénk, amidőn a hőstenor és az *unisono* vonóskar szépséges és túláradó dallama röpíti magasba ugyanezt a mondatot?

- *Az arany meg az asszony: színmű és opera.* Bárdos László előadása a Magyar Irodalomtörténeti Társaság és az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke Krúdy-konferenciáján hangzott el, 2013 november 6–8.
- Fráter Zoltán – Gintli Tibor (szerk.): *Születésnapi kalandok. Krúdy Gyula születésének 135. évfordulója alkalmából rendezett konferencia szerkesztett előadásai,* Budapest, NKA, 2014.

VASADI PÉTER: *TETŐZÉS*

Röviden V. P. költészetéről
[2014]

Az igazság megtörténik: mintha ez az élmény és tapasztalat foglalná szoros egységbe Vasadi Péter sokrétű és immár a magyar irodalom maradandó, nagy értékének számító költészetét. Bármennyire különböznek is életművében az individuális versalkalmak és -alkatok, mindig és mindenütt az örök lényegre felhívó figyelmeztetés képződik meg, ölt testet a mégoly eltérő modellekből építkező lírai beszédváltozatok többszörös tetőpontjain.

[4] Hans-Georg Gadamer: Mozart és az opera problémája, ford. Nádori Lídia, *Holmi,* 19. évf., 2007/1, 31.

Mert az ő verseinek *vannak* kimagasló pontjai; ezek a csúcsok pedig az utóbbi évtizedekben, kivált pedig éppen a legújabb fejlődési szakasz verseiben nem a kompozíció valamely kitüntetett pontján, például a végén mutatkoznak, hanem a drámai monológ kiszámíthatatlan, előreláthatatlan folyamatának bármely ízületén. A beszélő a lét legmindennapibb, legközönségesebb helyzeteiben, mi több, megpróbáltatásaiban is fölismeri és azonnal ki is mondja az örök-egy igazságot, amely mégis ezerféleképp és ezerfelől „hatolhat be" az élet esetleges nyersanyagába. Az igazságot mondja ki? Még ha ennél a líránál nehéz volna is végsőbb és végletesebb művészetre rámutatni korunk magyar irodalmában, Vasadi költészete – talán valamiféle páratlan felelősségérzettől is áthatva – az igazságot mint inkarnációt keresi és követi, s legfőképpen a *jeleire* figyel s figyelmeztet. Hiszi, tudja és tudatja, hogy a *megjelenés* súlyosabb és kifejezőbb minden tételmondatnál.

Ha ekképpen fordítja szavakba az igazságot: „…örvény a szívben, kard, / elevenenszült, örökös / ismétlés" *(A sötét fénye)* – akkor ezt a meg-megújuló, drámai erejű és hatású, szinte biológiai evidenciájú betörést mint a megváltás létmódját nevezi meg.

Legújabb gyűjteménye – jeleztük – ismét, még mindig fejlődésről tanúskodik. Töretlen az az ív, melyet hosszú pályája eddig is kirajzolt: Vasadinak minden egyes kötete egyúttal új ízülete lírikusi fejlődésének, sőt szinte önálló „korszakot" képez az életmű időbeli kiterjedésében; s szembetűnő az újabb meg újabb gyűjtemények mozgásformáinak váratlansága, azaz eseményjellege. Még a verstípusok, lírai (al-) műfajok köre is mindegyre bővül: csak egyetlen kiragadott példaként hivatkozom most a groteszk humorú, szatirikus dialógusversek megjelenésére az utóbbi egymásfél évtized termésében. De ez az új, mostani kötete folytatja és megújítja azt a verstípusát is, amelyet apokaliptikus nagyformának nevezhetnénk: a végidő versének. Az *Emlékezés az áldozatokra* vagy a *Szürke zóna* mintha e műforma továbbéléséről tanúskodna; de alcímük valósággal új, külön jelentéssíkot rendel hozzá a költemények látomásos jelenségvilágához. A *Triviális* meg *Az ember áll* című darabok pedig a végső pólusok olyan egységével rendítik meg az olvasót, amelyet csak a költészet sugallhat és bizonyíthat.

[Nincs adat megjelenésről. A szöveg részletei összefoglalóként olvashatók a nevezett kötetben. Vasadi Péter: *Tetőzés,* Budapest, Napkút, 2014.]

HASONLÓRÓL A HASONLÓNAK?

Adalékok Szép Ernő egy verstípusának értelmezéséhez
[2014]

Még ha óvakodunk is a túlzott általánosításoktól, bízvást kijelenthetjük: Szép Ernő lírai életművét kezdettől fogva tanácstalanság övezi. Nem mintha a tetszés eleme hiányzott volna verseinek befogadásából. Ellenkezőleg. Már első érett kötetét, az 1912-ben megjelent *Énekeskönyv*et lelkes elismeréssel fogadta még a szélesebb versolvasó közönség is; a *Nyugat*ban pedig Babits tőle szokatlan hevülettel, a személyes érintettség hangján üdvözölte. Csakugyan üdvözlés volt ez a rövidke írás, nem bírálat; és nem volt elemzés sem. Egész kidolgozásmódja jócskán különbözik szerzője értekezői módszerétől: az impresszionista kritika *non plus ultrá*ja, tele vallomásos pátosszal, személyes érdekű közlésekkel, rajongó, ünneplő felkiáltásokkal. Maga a kritikus állapítja meg írása végén: „Nem is tudok Szép Ernő verseiről tudós kritikát írni, nem is akarom elemezgetni őket… Nem vagyok esztétikus e versekkel szemben: csak szeretem őket…"[1] Ha már-már hajlanánk arra, hogy egy csipetnyi iróniát sejtsünk e gyermeki költészet olvastán támadt gyermeki örvendezés mögött, Babitsnak egy jóval későbbi, 1938-ban közzétett írása mintegy hitelesítheti előttünk a hajdani értékelést. Szép Ernő „kijavított költeményeinek" kiadásával épp azért elégedetlen, mert a költő szerinte néhol „meghamisította"[2] az oly szépséges régi darabokat. Megjegyezném, hogy bár a Babits által idézett soroknak talán valóban nem tett jót az átírás, a jelen gondolatmenet alapjául szolgáló hosszabb darabok némelyikének alighanem mégis javára vált a későbbi módosítás.

Nemcsak Babits, Kosztolányi is az élményanyag sajátosságát, az érzelmi hitelesség közlésképességét állította a verseskötetek értékvilágának középpontjába. Ő már nem csupán vagy nem annyira a gyermekség emócióira és tónusára figyel föl (jóllehet ez a réteg nagyon is közvetlenül szólhatott *A szegény kisgyermek panaszai*nak szerzőjéhez); kivált 1920 után fogékonyabb a Szép Ernő-i élmények (versalkalmak) *egyetemességére,* megosztható, mint ma mondanánk: *interperszonális* érvényességére: „Csupa semmiségekből … kirakódik valami nagy élmény, mindnyájunk gyarlósága, testvérisége…"[3] Bizonyos, hogy Kosztolányihoz nagyon is közel állt ez a kicsi, köznapi helyzetekből, cselekedetekből, érzésekből építkező költői dikció. Ezenfölül a 20-as évektől maga Kosztolányi is igyekezett bevonni verse nyelvi repertoárjába a közbeszéd, a mindennapi nyelv fordulatait. Attól azonban tartózkodott, hogy Szép

[1] Babits Mihály: Szép Ernő *Énekeskönyv*-e, in *Babits Mihály Művei. Esszék, tanulmányok I.,* összeállította Belia György, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 265.
[2] Babits Mihály Művei. Esszék, tanulmányok II., 90.
[3] Kosztolányi Dezső: *Egy ég alatt*, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 404.

Ernő módján egybekapcsoljon, egymásra torlasszon pátoszt és trivialitást, emelkedett stílust és nemritkán hanyag, sőt pongyola kifejezésmódot. Kosztolányi (még) megkülönbözteti azt, amit Szép Ernő (már) elvegyít, összekever.

Voltaképpen a fiatal Illyés Gyula emelte ki először Szép Ernő különleges költészettanának leglényegesebb tulajdonságát. Így írt 1929-ben, a *Nyugat*ban, a *Jó szó* című kötet bírálatában:

> Valóban, ő volt az első, aki magyar nyelven szerkezettelen, középpont nélküli verseket írt, olyanokat, melyeknek minden erejük csak abban volt, hogy éltek, elevenen lüktettek, mint a csuklón a vér, de melyek épp konstrukciótlanságukban, szabad áramlásukban voltak korszerűek, őszinték, modernek…[4]

Ezután, mint emlékezetes, Apollinaire-hez hasonlítja a magyar költő poétikáját; igaz, némi megkülönböztetéssel, amelyet ma nyilván csak még erősebben hangsúlyoznánk.

Illyés fontos felismerése, hogy a „szerkezettelenség" modelljét Szép Ernő „hosszú" verseiből vonja el; a hosszúság lényege pedig szerinte az, hogy a szöveg „végtelenségig folytatható". „Ezért nincs Szép Ernőnek egyetlen befejezett, *végigvitt* verse sem…" – jelenti ki, persze itt is főként a nagylélegzetű darabokról beszélve.

Az imént idézett definícióban nem véletlenül hasonlítja ezt a nyitott versszerkezetet a lüktető vérhez: kritikájában később is újra meg újra *vitális* vonatkozású hasonlatokkal, metaforákkal igyekszik jellemezni a Szép Ernő-i lírát. Ez az asszociációs mező valamelyest eltereli figyelmét az ilynemű költemények azon sajátságairól, amelyek mindenekelőtt *beszédművekké* teszik őket. A szóban forgó versek tehát nem csupán befejezetlenek és befejezhetetlenek, hanem egységüket is megbontják, feláldozzák: a klasszikus modernség egészelvű műalkotáseszményétől (és egyáltalán: a szerves forma elvétől) jócskán eltávolodva, különféle irányokba tartó, más és más hangnemet próbáló beszédműveletekre tagolódnak.

Most pedig két olyan darabról ejtenék egypár szót, amely vélhetőleg különösen figyelemre méltó eszközökkel és eredményekkel kísérletezett ki a korabeli magyar költészetben merőben szokatlannak minősülő poétikát.

A semminél kevesebb valami a *Nyugat* 1917. évi első számában jelent meg, majd ugyanabban az évben az *Emlék* című kötetben. A verscím többszörösen is tagadja a logikát: a beléje kódolt paradoxitás ellenáll bármely egynemű várakozás és elgondolhatóság megképződésének. A vers indítása ellenben egyelőre még gócoltabb, következetesebb, koherensebb szerkezetre készít elő, mint az ilyfajta darabok legtöbbje:

[4] Illyés Gyula: *Iránytűvel I.,* Budapest, Szépirodalmi, 1975, 217.

Kik élünk itt sem élünk szívesen,
Nem is tudjuk már mi az élet[5]

Csakhogy ez az egyneműség nem tart sokáig. Mintegy stilisztikailag szakad széjjel ezekben a sorokban:

Az ég arany felhőkkel áll csudára,
De a világ elment alóla már […]

Előbb egy szecessziós-impresszionisztikus színekkel pompázó sor; majd egy olyan egyszerűre fogalmazott tagmondat, amelynek igéje odavetettségében már szinte pongyolának rémlik: „a világ *elment* alóla már". – Utána megint regisztert vált a költői beszéd; az egzisztenciális végállapotra ezúttal élesen metszett, logikai és grammatikai szempontból is szimmetrikusra formált mondat utal:

Maradni szégyen, veszni borzalom.

Nyomában pedig olyan szekvencia következik, amely szókapcsolataival és képzeteivel egyaránt a 19. századi magyar költői nyelvet, legfőképpen Vörösmarty nyelvét idézi fel. Egyenesen meghökkentő itt a *Gondolatok a könyvtárban*, sőt *Az emberek* közelsége.

A lét fájdalma utca rongya lett,
A gyász megvette mind a könnyet,
Éhség, irtózat használják a sóhajt,
A szűz mosolyt a téboly elszöktette,
A túlzás összement, lesült az álom,
A képzelem festékje mind kiporlott
Tündéreink sértetten elvonúltak,
Az angyalok lebuktak ájulattal.

Vörösmarty hangjára és a 19. századi költészet romantikus hagyományára emlékezik a szöveg metrikája is, mivel Szép Ernő ezúttal szabályosan és következetesen használja az ún. *blank verse,* azaz a drámai jambus versformáját. Ez a költemény – és rögtön hozzáteszem: az ugyanerre a ritmusra hangolt *Bizalmas* című darab – a verselés szempontból tehát nem is sorolható „szabadversei" közé. *A semminél kevesebb valami* bízvást nevezhető 20. századi apokalipszisversnek, mely az első világháború kegyetlen tapasztalataiból meríti látvány- és gondolatvilágát, de különösen látomásait. Történelmi szituációja is indokolja, hogy megnyilatkozásai nemcsak a

[5] A verseket a következő kiadásból idézzük: Szép Ernő: *Hét szín* [összegyűjtött versek], Budapest, Szépirodalmi, 1989. *A semminél kevesebb valami* című verset lásd a 109–111. oldalon.

tragikus Vörösmartyra, hanem a világháború kataklizmájával szembenéző Adyra is visszhangzanak.

A „halál" szó elhangzása ismét új egységet indít el: ennek a fogalmazásmódja megint csak elüt az előzményektől:

> Látod mi az embernek a halál.
> Úgyis meghaltunk volna, látod,
> Halandónak látod mi a halál.

Mintha egy mikrobarázdás hanglemezen elakadt volna a tű: sorokon át *ismétel* a vers, mégpedig nem valaminő heurisztikus retorikai leleménnyel, hanem vállalva a monotóniát, az egyhelyben topogást. Hogy ennek a másik fajta ismétlő párhuzamosságnak önálló szerepe lehet a szövegben, azt a „Kiáltsd el ifjúság!"-gal kezdődő rész mutatja be. A humánus és humanista emberi fogalmak kiüresedésének, visszájára fordulásának rövidre fogott felsorolása és számbavétele után erősen metaforizált negatív természetképek következnek, majd megint egy új szekvencia:

> Már nem vagy ember, állat nem lehetsz,
> Találj magadnak új nevet ha tudsz.

Érdemes fölfigyelnünk a megnevezés lényegi, mindent eldöntő fontosságára, illetve ennek csődjére – teljes antropológiai kudarcára. A költeménynek ez a része paradox tételmondataival és groteszk-degradáló figurativitásával (az emberek mint bábok!) új, negatív emberképet vázol fel, mégpedig olyasféle kérlelhetetlenséggel, amilyen még az akkori Adynál is csak elvétve fordul elő.

Ady nem is szakítja meg oly módon verse folyamatosságát, mint a jelen költemény, vagy mint Szép Ernő jó néhány darabja. – Íme, a tagadó és megtagadott, a semminél is kisemmizettebb emberkép után mindenesetre valami más következik, valami egészen más. „Az ember itthagyott" kijelentés váratlanul himnikus fináléba torkollik. A nyelv az ünneplő, a pozitív expresszionizmus szólamaival telik meg, patetizálón régies „langall" és „lovall" típusú igékkel, mígnem elérünk a záró sorig: az ember „nyilt ajkán hallga isten hangja: óh". Zavarba ejtő lezárás, mert ugyan mit is szólaltat meg ez az „óh"? Meglehet, nem annyira „isten" vagy az „ember" hangját, mint inkább az elnémulást, a vers kifulladását – hiszen mint Szép Ernő ilyfajta versei általában, ez a vers sem ér véget igazán. Most azonban inkább e váratlan finálé szerkezeti következményére figyeljünk: bizony úgy hat ez a részlet, mintha *új verset* kezdene, vagy mintha maga külön költemény volna. Ez annyit jelent, hogy ha formálisan nem is, hatásában mindenképpen felszámolja… magát a verset mint esztétikai individuumot, mint integratív alkotófolyamatból kifejlődő egészet.

A *Bizalmas* is a *Nyugat*ban jelelt meg 1923-ban, majd a *Jó szó* című kötet foglalta magába, 1928-ban.[6] Szép Ernő a többi tárgyalt darabénál erősebben egységesíti a vers tematikus síkját. Kérdések zuhognak, amelyek egytől egyig az emberi személy testi, biológiai, fiziológiai önérzékelésére vonatkoznak:

Hallod lépéseid ha sétálsz?
[…] s ha társaság közt ülvén
Hasad megkordul, elrémülsz ugye
S egyet köhintesz. […]
Hűs és meleg szél sétál néma szádon
Ki és be: a lélegzet. Életed.
Érzed? Hallod? hát azt hallod ha nyelsz?
Mondd, hát az ajkad ízét ismered?
Szemed megérzed néha hirtelen,
A két szemed, mikor húnyod s nyitod?
Érzed hogy él a két néző csiga?
Sejdíted ízetlen s érzékeny ízét?

A kérdések fogalmi hatósugara a *test* tájait világítja be, de mintegy belülről: szokott működéseik reflexét, a belső térben megképződő és folytatódó jeladást és felfogást. Olyan kommunikációt, amely *másról* nem közöl semmit, amelynek eleve nincs referenciális funkciója. Az európai költészet sokszor és sokféleképpen szólott már a test élményeiről: örömeiről és (talán még gyakrabban) szenvedéséről. Szép Ernő verse viszont a test eseménytelen eseményeit faggatja; a megszokott és természetes funkciókat, a testnek *szóra sem érdemes,* tehát jelöletlen és következménytelen érzékleteit és ingereit, amelyek kitöltik és tagolják örökös jelen idejét.

Ennek az egész immanens, „bennható" jelzéstömegnek a költői fölfedése azonban csak egyik teljesítménye a költeménynek. A másik az – s persze ezek a rétegek egymást is meghatározzák –, hogy e tematika és motivika pontoskodó és formalizált, ezúttal valóban katalógusszerű exponálása és deskriptív részletbősége ellenére a versbeszéd puszta dramaturgiai elve úgyszólván lehetetlenné teszi, újra meg újra *visszabontja* a célul kitűzött diszkurzív folyamatot. A modálisan mind nyugtalanabb kérdések: „hallod?", „ismered?", „érzed?" megidéznek ugyan egy hallgatót, egy beszélgetőtársat, ám éppen a legközösebb élményekről képtelenek szavát venni. Hiába hatnak ránk – föltehetőleg – egyformán testünk kicsiny, néha valamiért, valamelyest röstellnivaló eseményei, a beszélő, a kérdező magára marad a saját szavaival, a saját azonosító formuláival. Drámai jelentőségre tesz szert itt a költői *megnevezésnek* Szép Ernőnél oly sokszor tematizált játszmája: minél pontosabb, minél részletgaz-

[6] Uo., 213–214.

dagabb, minél autentikusabb, annál kevésbé egyeztethető, annál kevésbé osztható meg. Részben talán innen is eredhet e poéta mély melankóliája, azé a költőé, akinél kevesen vágytak szenvedélyesebben az ember és embertárs közötti megértésre, az élet tartalmain mint köztapasztalatokon való *osztozásra*.

A nyelv többszörösen is úgy lepleződik le a *Bizalmas* című versben, mint megértés és megértetés akadálya. A járkálás, a hajkefélés, a levegővétel, az ujjropogtatás, az ajakkóstolás érzetéhez mindannyiszor más és más hangvételű illusztratív „példázatok" kapcsolódnak. De ugyan miféle érzet és miféle megértés indokolja, hogy az ujjropogtatás hasonlataként épp csak felvillanó erdő-kép után az ajak ízére vonatkozó kérdés valóságos verbális vihart szabadítson el, szinte romantikusan fennköltt, áradó és szenvedélyes tirádát? Hogy utána meg egy tömörített, bonyolítottan modern metaforával példázza a sóhajt mint a halálnak feladott sürgönyt?

De mintha közlésbe zárt közlendő és költői nyelv még képtelenebb interakcióra lépne a következő részletben:

> Jaj hadd kérdezlek! a friss kis hidegre
> Emlékszel, amit ujjhegyedre vettél
> Mikor betűket húztál ablakon
> Télben, midőn a hályogos üveg
> Hólepte kertbe s alvó múltba néz?

Nagyszerű, képtelen kép. Mert az ujjhegyek gazdáján kívül vajon ki olvassa „télben" ezeket az oly mulandó betűket? Ezúttal csak az *üvegnek* van *szeme* (baljós szókapcsolat ez, de hát utána éppen a szemek következnek majd a vers testi szemléjén), az ablaknak tehát „hályogos üveg"-e néz ki. A „hályog" nyilván csak akadályozza a látást, de ha a metafora nem mozdította volna el fizikai valóságától, csak ő tenné lehetővé a téli ablakon gyakorolt betűvetést. A hályog pedig hólepte kertbe s alvó múltba néz – egy reális és egy figuratív környezetbe. Ám a hólepte kert is csak egyformaságot szokott kínálni, az „alvó múlt" pedig kívülről aligha látható. Az „alvó múlt", amennyire „múlt", annyira *valótlan* is a *szem*lélő számára, és ha „alvó", akkor az ő lehunyt szeme legföljebb önnön álmaiba nézhet. – Egy szó, mint száz: ez a négy sor nemhogy megosztana valamely „bizalmas" élményt, sokkal inkább útvesztőbe, labirintikus, önmagában végtelenített bolyongásba csalja a jelentést.

A vers azonban szerkezeti szempontból is ellentmond önmagának. A nyelésre vonatkozó kérdés után a következő három sort olvassuk:

> E földön szolgálat nélkül maradtam
> Nincs semmi gondom, aaa unatkozom!
> Nevess ki, örvendek ha szép fogad van.

Melyik nagy nyugatosunk írta volna bele versébe ezt az „aaa”-t meg az egész halandzsát, amely körülveszi? A beszéd itt egyszerűen ellép önmagától; a nyelv zörgése, zakatolása, mely máskülönben oly találékonyan modulál lírai formulákba és hangzatokba, itt *leplezetlenül* működik tovább, s átmenetileg be is éri ezzel a puszta működéssel.

* * *

Van Szép Ernőnek egy prózai írása, azok közül való, amelyeknek oly nehéz műfajnevet adni, de amelyeket Szép Ernő verses gyűjteményei is fel szoktak venni, „prózaversek” megjelöléssel. Címe: *Hát ki az az én?* Nyoma sincs ebben annak a véletlenszerűségnek, annak az *aleatorikus* rögtönzéselvnek, amely „verses” verseinek szerkesztésmódjában olyannyira feltűnhetett. Szigorú, majdnem analitikus tanulmányként olvasható gondolatmenet, amely ezúttal magát az „én”-t bontja elemeire, még inkább tartozékaira, hogy a végén mintegy kivonja az érzékelhető természetből. De még ez sem az utolsó szó. Az utolsó szó: maga az *én* lesz. A szöveg záró bekezdése szerint ugyanis:

> A világon egyedül magamnak vagyok én: én. Aki velem beszél, annak már csak te vagyok. Nem is tudtam, hogy én én vagyok, ezt az én szót is mástól hallottam, mint minden szavamat. Tanultam. A többi embernek köszönhetem. Ha magam egyes-egyedül volnék ember a természet gyűjteményében, ki előtt mondanám oly büszkén, hogy: én? Nem is volna kihez szólnom, és nem is tudnék beszélni. Egyetlenegy szavam se volna a számban. Azt se tudnám, hogy én én vagyok. Nem is sejteném.[7]

Az „Everyman”, az „akárki” beszél itt is, mint Szép Ernő többi költeményében. Ebben a szövegben nyíltan ki is szolgáltatja szubjektumát a személyes névmás grammatikájának. Arra mutat rá, amit a nyelvészetben s a nyelvészet nyomán *deixisnek* szoktunk nevezni. Eszerint az *én* is olyan kategória, amely csak rámutatással tesz szert jelentésre, azaz érvényessége a használatától, a mindenkori szituáció kontextusától függ. Én, itt, tegnap – minden viszonylatban mást és mást jelölhetnek.

A Szép Ernő-i hosszúvers nemegyszer azt valósítja meg, ami sajátképpen a költészet nyelvében szokott megtörténni. A versben, kivált a modern versben hovatovább minden nyelvi jel deiktikussá válhat: jelölő funkciója és képessége a viszonyba állítástól függ, attól, hogy textuálisan vagy intertextuálisan jelen lévő szövegelemek hogyan, merre, meddig irányítják jelentését. Lételeme ez a modern versnek, még inkább a klasszikus modernség utáni versnek: kiszámíthatatlan és előreláthatatlan, mert elemeinek mozgása folyton-folyvást új meg új jelentés-összefüggésbe illeszti, sodorja. A szó leszakad az egyetemességről, saját kontextusában kering, ezért nem

[7] Uo., 391.

képes számot adni hasonlóról a hasonlónak. Szép Ernő verseiben az „akárki" szólal meg, szava mégis egyedüli és megoszthatatlan.

- *Szép Ernő-konferencia*, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014. október 10.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről*, Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 13–20.
- Palkó Gábor (szerk.): „álom visszhangja hangom" – Tanulmányok Szép Ernőről, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016, 66–76.

AZ ERŐSZAK NYELVI DRAMATURGIÁJA MÓRICZ KÉT NOVELLÁJÁBAN

[2014]

Az az *epikai* alaphelyzet, amelyhez néhány kommentárt igyekszem fűzni a továbbiakban, éppenséggel a legdrámaibbak közé tartozik: a két ember közötti erőszak, a tettlegességbe, sőt gyilkosságba torkolló összecsapás narratív processzusainak szentelnék némi figyelmet.

Móricz kritikusai és elemzői úgyszólván kezdettől fogva felfigyeltek elbeszélő műveinek, különösen novelláinak előbb említett vonására, azaz kiélezett drámaiságára. Mindjárt az első jelentős művek közül a *Tragédia* és a *Sárarany* meggyőzően tanúskodott erről az írói karakterjegyről. A később is sokszor hangsúlyozott drámaiság alkotó- és hatáselemei azonban némiképp homályban maradtak. Bizonyos félreértésre is alkalmat adott ez a fogalom. A tanulmányok, monográfiák például nemegyszer meghökkenést, tanácstalanságot fejeznek ki amiatt, hogy bár Móricz számos novellájába hallatlan drámai erő sűrűsödik, a színművei, a színpadra szánt valódi drámái között vajmi ritka a remeklés. Az így felsejlő paradoxon belső feszültsége valószínűleg alábbhagyna, ha gondosabban számot vetnénk a novella, a rövid elbeszélés kifejezésmódjaival, illetőleg a drámai forma lehetőségeivel – azaz egyfelől elbeszélés-elmondás, másfelől szereplők általi megjelenítés különbségeivel. Ez a számvetés akkor is szükséges, ha egyébként jól tudjuk: a móriczi narráció mindenkor igen sokat bíz a regénybe, novellába épített dialógusokra.

Akármiből fakad, és akármilyen szerepet tölt is be ebben az életműben az úgynevezett drámaiság, annyi bizonyos, hogy gyakran összekapcsolódik a fizikai értelemben vett erőszak, a testi küzdelem és nemritkán bizony az emberölés, a gyilkosság helyzeteivel, jeleneteivel. Ezek a cselekményelemek, kivált a legutóbbi, többnyire a cselekmény konklúziójának, végkifejletének funkcióját látják el. A line-

áris történésfolyamat utolsó pontján álló erőszakos tett azonban nem okvetlenül bizonyul a *szüzsé*konstrukció végpontjának: utána ugyanis rendszerint reflektív-kommentáló zárlat következik, melynek jó néhányszor narratív forrása (vagyis: „ki beszél egyáltalán?") és iránya, sőt mondhatni: irányzata is bizonytalan. Többször is kihallhatjuk ezekből az újra- vagy átértelmező szövegekből az iróniát; pedig ez a minőség egyébként mintha ritkább jelenség volna Móricz művészetében.

Példaképpen fölidézhetjük két jól ismert novella sajátos összefüggését. A *Tragédia* című elbeszélés (1909) végén nagy erejű összegző mondatot találunk, de ezt az első szövegváltozatban még egy relativizáló, ironikus zárlat követte. Az alapkonfliktus kései újraírása, az 1933-ban született *Egyszer jóllakni* végéről viszont mindenféle toldalék és függelék elmarad; a tágabb szerkezetű (ám nem okvetlenül jelentősebb) elbeszélés a váratlan csendőrgyilkosságot közlő mondattal ér véget. (Igaz, ennek a mondatnak is ambivalens a modalitása – érdemes volna elemezni, újraértelmezni.)

*

Úgy vélem, a 20. század első évtizedeinek kiemelkedő magyar novellistáinál alig-alig találkozunk a fizikai erőszak, az ölés olyan kendőzetlen tematizálásával, élesen exponált és fókuszált megjelenítésével, mint Móricz epikájában. Ezek a történetei szükségképpen az emberi ösztönvilág sötét, animális mélységeire irányítják a figyelmet – miközben jórészt tartózkodnak mindenféle morális ítéletmondástól, de még a katasztrófa olyan történéselvű viszonyba állításától is, amely egyértelműen sugallná valamely szereplő erkölcsi megbélyegzését. Így lesz ez egészen az emblematikus nagy novelláig, az 1931-es *Barbárok*ig, amely különleges és többféleképp tagolható vonatkoztatási térbe helyezi a lezáró ítéletmondatot.

*

Ezután rátérek a két választott novellára: a *Magyarosan*, valamint a *Virtus* című elbeszélésekhez fűznék néhány észrevételt.

A *Magyarosan*t 1909-ben *Az Újság* közölte, majd ugyanebben a Móricz írói fellépése szempontjából oly nevezetes évben a *Hét krajcár* című kötet lapjain is találkozhatott vele a közönség. A novellából Móricz két évvel később egyfelvonásost írt, ezt 1911. április 7-én mutatta be a Nemzeti Színház.

Csupán gyarló emlékeztető gyanánt jelezném vázlatosan a cselekményt. A paraszti sorból kiemelkedett tanító szolgálati lakásán, a hely és az idő egységében zajlik le a történet. A fiatal tanító elcsábította a helyi kovács leányát. A leány kútba akart ugrani – ezt ma tudta meg a férfi, aki szokásától eltérően most *aggódik* a következmények miatt. Nagyhangú és éles nyelvű vendégek állítanak be hozzá, a falu gazdagabb parasztjai; addig ugratják, ijesztgetik, amíg magához nem veszi revolverét. Egyszer csak betoppan a kárvallott lány apja, a kovács, aki viszont úri módból

süllyedt le alacsonyabb sorba. A tanító hetykén, foghegyről beszél vele; szó szót követ, szitkok hangzanak el, a tanító kirántja revolverét, a kovács nekimegy, megüti – olyan erővel, hogy a csábító holtan marad a padlón.

Az elbeszélés szigorúan lineáris: a nagyon is pragmatikus jövő csak a tanító és a kovács szóváltása során villan fel, s egyedüli tétje az, hogy a fiatalember hajlandó-e feleségül venni a bajba sodort leányt. Két ponton mégis találkozunk olyan közlésformával, amelyet a klasszikus narratológia *előreutalás*nak nevezett. A tanítói szoba sivárságának „objektív" narrátori jelzése után a második mondat így hangzik: „Jó az neki így is; majd bebútorozza az asszony."[1] Ez a mondat már legalább annyira a szereplői tudatot szólaltatja meg, mint amennyire a külső, „mindentudó" pozíció ismereteit. Már csak azért is, mivel a történet hamaros végére kiderül: a jóslat sohasem teljesülhet.

A másik előreutalás a két leghangosabb vendég jellemzésébe illeszkedik. A kurátort és Papos Vak Áron nevű cimboráját így mutatja be az elbeszélő: „Ez a két ember híres volt arról, hogyha összekerülnek s nekiakaszkodnak, a világból is ki tudnának kergetni akárkit, mikor kedvük van a tréfára."[2] Miután pedig a történetmondó jelzi, hogy az egyébként módos jövevények ezúttal hiába lesnek az ingyen borra, így folytatja: „Minek gyűl ennyi ember egy bokorba, ha nem azért, hogy felfaljanak maguk közül valakit. Háta mögött kárálni valakire: asszonynak való, férfiember szemtől szembe rágja le a húst, akire kitette a célt."[3] (A színpadi feldolgozásban Móricz ez utóbbi mondatokat a kurátor szájába adja.[4])

Az idézett részletek a maguk ironizáltan általánosító tézisszerűségével metaforizálják az egyébként kopáran tényközlő narratív beszédet. A szövegrészbe foglalt tulajdonságjelölők (felfalni) az állati viselkedést idézik fel, különösképpen pedig a ragadozókét. Ez a lefokozó antropológia ismeretes módon később is fel-felbukkan a móriczi epikában. Régebben szívesen kapcsolták – más jellegzetességek mellett – ezt az analógiarendszert is a naturalizmushoz, kivált az ösztönélet hangsúlyozása okán. Megjegyezhető azonban, hogy Móricz többnyire épp az ösztönviselkedés, vagy akár a támadó hajlam és késztetés *nyelvi* megalapozása és előkészítése révén távolodik el a naturalista ábrázolásmódtól.

Meglehet azonban, hogy a nyelvi motiváció nem csupán bevezető, járulékos szerepet tölt be. Íme: a Mukics nevű kovács belép az ajtón, a tanító – akinek nincs neve a történetben – „rögtön elveszt[i] a fejét", és így ordít rá: „Mit akar itt kend?" – Mire a válasz: „Nem vagyok kend, tanító úr. Kend nem vagyok." Tudvalevő, hogy ez a megszólítás már

[1] Móricz Zsigmond: *Novellák I.,* Budapest, Osiris, 2002, 354.
[2] Uo., 355.
[3] Uo.
[4] Móricz Zsigmond: *Színművek 1909–1913*, Budapest, Szépirodalmi, 1956, 127.

mintegy évszázada sértőnek, lekezelőnek számított.[5] Utána valóban „szó szót követ": sűrű egymásutánban zuhognak a bántó élű megjegyzések, mégpedig nemcsak a konfliktus két érintettje között. Beleszólnak a kaján, rosszindulatú jelenlevők is. A szópárbaj éppen azután fordul végzetes irányba, hogy az egyezkedés békésebbre válik; a nézők, hallgatók ezt már nem tűrhetik, és mérgezett hegyű célozgatásaikkal újra felszítják a szemben állók dühét. A két fél dialógusában nyers, bántó szitokszavak cikáznak, a kölcsönös sértegetés arra a szóra vált át a beszéd móduszából tettekbe, sőt tettlegességbe, amellyel a tanító, „a parasztból lett úr", leparasztozza a gépészkovácsot, az úrból lett parasztot. Magukról a gyilkos tettekről az elbeszélő hallatlan tömörséggel és már-már személytelenül tudósít; három bekezdés következik:

> Egy csattanás és egy ökölcsapás.
> A golyó a falba fúródott, de a tanító hanyatt bukott a földön.
> Holtan.[6]

(Annál meghökkentőbb, hogy a színdarabban hosszadalmas színi utasítás [!] taglalja a kovács érzésvilágát a halálos csapás után.[7] Ez a változat egyébként a leányt is színre lépteti – merőben fölöslegesen, mint már Laczkó Géza megállapította a *Nyugat*ban.[8]) Most érdemes felidéznünk a résztvevők „ragadozó" komiszkodását. Ez a verbális hadviselés eleinte a hírbe hozott leány, majd mindinkább a tanító ellen irányul, és megelőzi, illetve előkészíti a két tényleges „ellenfél" összecsapását. A hívatlan vendégek fel akarnak *falni* valakit: ettől fogva mondásaik, célzásaik, nyers vagy furfangos viccelődéseik a *megfélemlítés* és az *üldözés* típusos folyamatát hajtják előre. Olyan társas, csoport- és tömeglélektani pragmatikát teljesít itt a nyelv, amelynek megjelenítésére, végigkövetésére más égtájakon is javarészt későbbi műalkotások vállalkoztak; csupán jelzés értékű példákkal: *A legyek ura* című regény, vagy a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban* című film. Móricznál a frázisok és frazémák, a népies és nyelvjárási szólások és szójárások, a kötött, többnyire sztereotip, olykor viszont szinte megfejthetetlen nyelvi fordulatok cselekményszervező funkcióra tesznek szert. Ahogy Szirák Péter írta: „… egyes nyelvi klisék játsszák a főszerepet, mintegy azok *végzetszerű*-beteljesítő potenciálja."[9] Az ő szavával: ilyen „jelentésszervező frazémákban" a most taglalt novella is bővelkedik, sőt a *Magyarosan* cím is effélére utal. „Hogy fáj a szó", válaszol a kovács sokatmondóan ellen-

[5] Vö. Grétsy László – Kovalovszky Miklós (szerk.): *Nyelvművelő kézikönyv I.*, Budapest, Akadémiai, 1980, 1129.
[6] Móricz: *Novellák*, 359.
[7] Móricz: *Színművek 1909–1913*, 135.
[8] Vö. Laczkó Géza: Móricz Zsigmond a Nemzetiben, *Nyugat* 1911, I, 794–796
[9] Szirák Péter: Az ösztön „nyelve" és a nyelv cselekedtető ereje, in Fenyő D. György (szerk.): *A kifosztott Móricz? Tanulmányok*, Budapest, Krónika Nova, 2001, 226–240.

lábasa durva szitkaira, majd hozzáteszi: „De majd még megtanálom [sic!] a neved mondani magyarosabban!" A gyilkos ütés után pedig a kurátor így kommentál: „No, Mukics úr, maga megmondta a magáét magyarosan."[10]

Ezek a nyelvi fordulatok általában nem annyira *kifejezik,* mint inkább *elleplezik* a személyes belső világot, a saját és sajátos lelki tartalmakat, folyamatokat. Nem utolsósorban általuk irányítja a figyelmet a móriczi elbeszélő a külső habitusra, a viselkedésre – s távolodik el az ún. lélekábrázolás narratív módozataitól.

*

A *Virtus* című elbeszélés 1924-ben jelent meg először *Az Est Hármaskönyvé*ben. Írója nem válogatta be önálló novelláskötetbe. Nehéz volna okát adni tartózkodásának. Egyik legnagyobb novellája ez; csak az első vonal teljesítményeivel mérhető.

Cselekményében megvan az idő egysége. A helyé annyiban, hogy a Hortobágyon játszódik: a lokalizálásnak ez a tájindexe többszörösen is felüldeterminált a szövegben. Ismét csak, csupán emlékeztetőül. „Az urak" egy „igazgatói… ház"-ban beszélgetnek. Egy ügyvéd az újabb hortobágyi állapotokon szörnyülködik. Hetykén beszél a mai csikósokról, és – mint egykori atléta – fogadást ajánl bárkivel, mondván: ő földhöz vágja az első csikóst, csak menjenek át a hortobágyi csárdába. – Az ivó a másik színhely. Két csikós ül benne. Egyikük válaszol a kihívásra. Az ügyvéd és a pásztor verekedését eléggé részletesen írja le az elbeszélő. Az ügyvéd érzi a bajt, azt, hogy a másik erősebb, suttogó hangon pénzt ajánl ellenfelének, ha engedi győzni. A csikós erre megdühödik, és veszett indulattal üti-veri az urat, míg végül megöli. Szenvtelenül kidobja az ajtón a holttestet, majd a két pásztor beszélget egy sort, végül megérkeznek a csendőrök, és mint „kommunistát" letartóztatják a tettest.

A *Virtus*-ban is fontos szerephez jutnak bizonyos nyelvi formulák. Ilyen mindjárt a „virtus". Ehhez a szóhoz érdekes adalék kívánkozik. A *Virrad* című, 1909-ből való novellában sajátosan tematizálódik a szó jelentése. Ott egy fiatal csikós félig-meddig betyáréletre adja a fejét, le is számol egy pandúrral, erőszakkal csikar ki pénzt egy kereskedőtől, de bezzeg jövendőbelije előtt meghunyászkodik. A lány felelősségre vonja:

– … Hogy tehette ezt?
– Ezt?… Ez is valami? Mi ez? E csak virtus. Annak akartam.
– De zsiványság lett belőle.[11]

Az idézett párbeszéd már itt is jelzi a szó kettős értelmezhetőségét. Ez az ambivalencia a későbbi novellában is érződik; különösen ha melléje állítjuk a szöveg másik,

[10] Móricz: *Novellák,* 359.
[11] Uo., 299.

sűrűn ismétlődő szavát. Ez nem más, mint az „odavágni" ige. Az „erény" jelentéselemét is hordozó főnév mellett tehát egy olyan ige, amely a nyers erőszakot hasonlóan nyers durvasággal *jelzi, jelöli.*

A *Virtus*ban is azt tapasztaljuk, hogy a szereplők interakciós horizontján a szó már maga is tett, a sértő hencegés már maga is *testi sértés*. – A bemutatkozást, a megszólítást pedig az elbeszélő a szereplői tudaton, az ügyvéd tudatán át tematizálja, így: „– Urak – mondta, s akkor vette észre, hogy egész úton úgy készült rá, hogy: »no, legények!« … – hát urak, van-e még virtus a hortobágyi csárdába?"[12]

Mivel a pásztorok alig értik, mit is beszél, az ügyvéd mintegy „lefordítja" mondatát: „– Úgy gondolom … van-e kedvük birkózni?"

Egyik szociolektusról a másikra – jegyezhetnénk meg.

A novella nyelvi kidolgozása ezúttal nemcsak a korabeli és regionális közbeszéddel teremt kapcsolatot. Már a *Virtus* elején azzal kezdi mondókáját az ügyvéd, hogy Jókai *Sárga rózsá*jára hivatkozik; erre egyik asztaltársa azzal válaszol, hogy „… Jókai után nem szabad a Hortobágyra menni… romantika után a valóság." A csárdát pedig így mutatja be később a narrátor: „Bent a nagy ivó olyan volt, mint ezelőtt hetven esztendővel, mikor Petőfi erre járt, s egy pohár rossz bor mellett búsult."[13]

A második utalás – Petőfi említése – kevésbé szövegszerű, mint az első, hiszen a *Sárga rózsa* egy itt elhallgatott cselekményelem által is intertextuális kapcsolatba lép a Móricz-novellával. Jókai hortobágyi története ugyanis egy hamisítatlan pusztai párbajjal ér véget. Ebben a finálében a csikósbojtár és a gulyásbojtár megküzd egymással, hogy a csikós méltó viadalban méltó győzelmet arasson. – De még fontosabb különbség, hogy Jókai művében a két vetélytárs-ellenfél hasonló pozíciót foglal el a társadalmi ranglétrán; Móricz novellája viszont egymással alá-fölérendeltségben szemben álló, és ami még nyugtalanítóbb: egymástól mélyen idegen társadalmi rétegek képviselőit lépteti színre. A pásztor harci kedve, majd gyilkos indulata akkor lobban fel igazán, amikor az ügyvéd dulakodás közben mintegy meg akarja vesztegetni. A másiknak ez ellen a haszonszerző, fölényét mindenáron megerősíteni igyekvő kísérlete ellen egész fizikai erejét mozgósítja – gátlástalanul. A novella rendkívüli ereje abból fakad, hogy az elbeszélő itt egyfajta tisztán *bemutató* és *tudósító* tónust használ, mellőzve az erkölcsi vélemény-nyilvánításnak és állásfoglalásnak még azt a pusztán jelzésszerű fokát is, amely a *Magyarosan* szövegezésében még benne rejlett. Kegyetlen szertartás, embertelen rituálé az, amelybe a *Virtus* cselekményébe zárt időben vezetnek a szavak. Személytelen bosszú-szertartás, mitikus erők egymást-marcangolása, minden mitikus nagyság és távlat nélkül.

*

[12] Móricz Zsigmond: *Novellák II.,* Budapest, Osiris, 2002, 650.
[13] Uo., 649, 650.

Köztudomású, hogy a Móricz-recepció sokáig túlságosan is szociológiai és politikai nézőpontú volt: annak idején némely elő- és utószóban, tanulmányban és monográfiában úgyszólván mást sem olvashattunk, mint alkalmazott (és ideologikus) társadalomtörténetet. Az ezerkilencszázkilencvenes évektől jelentősen módosultak a Móricz művészetére vonatkozó kérdésirányok: előbb műveinek nyelvi megformálása, később életrajzának és alkotásainak mind bonyolultabb, de mind részletesebben kirajzolódó kapcsolatrendszere vonta magára a figyelmet, a filológiai szövegközlés, szövegfeltárás által is jócskán megtámogatva. Mindezen újabb eredmény birtokában sem látszik azonban célravezetőnek olyan elv vagy olyan módszer érvényesítése, amely elfeledtetne velünk vagy akár csak elhomályosítana előttünk egy nehezen vitatható tényt. Azt, hogy ez az életmű talán minden más nagy magyar epikai teljesítménynél erősebben és nyíltabban azonosítja az embert társadalmi, szociológiai helyzetével, főképpen pedig a szociális hierarchiában elfoglalt helyével. Akkor is, ha éppen kettős vagy ambivalens ez a helyzet, ez a pozíció. – A névtelen ügyvéd és a névtelen csikós egy-egy osztály nevében ütközik meg a hortobágyi csárdában. A viadal keletkezésében és lefolyásában rejlő hamisságot éppen ez a képviseleti elem ellensúlyozza, és emeli – átmenetileg – a tragikum közelébe.

Móricztól vélhetőleg nem egészen idegenek azok a 20. századi társadalmi, politikai eszmék sem (és itt lényegtelen, hogy mennyit olvasott belőlük, tudott-e róluk egyáltalán), amelyek bizonyos mértékig rehabilitálták az erőszakot mint az elnyomottak individualizációjának, önmagukként való helytállásának meghatározó cselekvésmódját. Miért öl az *Egyszer jóllakni* napszámosa a történet legvégén, s miért mosolyog rá tettére? (Bevallom, magam többek között ezért is tartom nagyobbra előzményét, a *Tragédiát*.) Olyan cselekvésmód ez a jelzett nézetek szerint, amelyet nem sajátíthat ki semmilyen manipulatív hatalom vagy ideológia. Vállalva a leegyszerűsítés kockázatát: Móricz időnként mintha éppúgy elfogadná, majdnem természetesnek tartaná az erőszak megnyilvánulásait, mint mondjuk az ideológiatörténetben Georges Sorel, majd a nyomában Frantz Fanon és néhány más politikai elmélkedő.[14] – Magától értődik, hogy Móricz *műveiből,* különösen a legjobbakból, nem olvasható ki olyan egyirányú, viszonylatba nem állított és ellenpont nélküli *tanítás, eszmehirdetés,* mint amilyen az említett rendszerekből. Ezt akár a két választott novella is tudatosíthatja bennünk.

A 20. század első felének kiemelkedő magyar írói között Móricz tehát majdhogynem egyedül áll írói szemléletének most említett karakterjegyeivel. Az erőszakba torkolló folyamatok egyszerre racionalizáló és ritualizáló jelzésével-végigkövetésével – visszatérve az irodalomhoz – egy-egy pillanatra olyan nyugati írókra emlékeztethet, mint Hemingway vagy Montherlant; csakhogy a különbségek is nagyok. Hemingway bikaviadalokon, vadászatokon edzett erő- és erőszakelméletétől éppúgy

[14] Vö. Yves Michaud: *La violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

távol áll, mint Montherlant arisztokratizmusától. De távol áll főképpen mindkettő kultuszépítő és heroizáló törekvéseitől. – Bizonyára érdemes lenne még jobban megvizsgálni bizonyos 19. századi filozófiai nézetek hatásnyomait is a móriczi életműben; olyanokét, mint a szociáldarwinizmus vagy éppen Nietzsche egyik-másik műve, gondolata.

Különben a *Virtus* befejezése a „kommunistát" kereső csendőrrel rázárja az értetlenség horizontját erre a hortobágyi kisvilágra. Erősen rokon ez a hirtelen jött megbélyegzés a „barbárok" ítéletét kimondó bíróéval, ott a nagynovellában.

• Móricz-konferencia, ELTE, BTK, 2014. IX. 24–25.
• *Irodalomismeret*, 2014/4, 82–88.

MÓRICZ ZSIGMOND A GARDA-TÓN

[2014]

Az itt következő vázlatos elmefuttatás voltaképpen Móricz Zsigmond és Babits Mihály kapcsolatához igyekszik néhány kommentárt fűzni, ezúttal elsősorban a nagy prózaíró nézőpontjából. Ennek a kapcsolatnak – némelykor talán kölcsönhatásnak – több dokumentuma is ránk maradt. Közülük kettővel foglalkozom egy kissé részletesebben: az egyik Móricz nevezetes kései írása, a *Babits Mihállyal a Garda-tón*, a másik egy (vagy inkább két) novella, esetleg ikernovella, amelynek alkalmából ez a két különböző, netán ellentétes alkatú és szemléletű író-művész társszerzőségre lépett egymással.

A közismertebb írás, Móricz emlékező tanulmánya, eredetileg a *Babits Emlékkönyv* számára készült, 1941-ben, de mivel a kötet szerkesztői, főként Illyés valamelyest sérelmesnek érezték az elhunyt költőre, Móricz saját lapjában, a *Kelet Népé*ben adta ki, 1941. augusztus 15-én (1–5). Helyette egy korábbi, sokkal kevésbé megszerkesztett, inkább gondolat- és emlékfutamokból álló köszöntőjét frissítette fel és adta át a reprezentatív gyűjteménynek.

A *Kelet Népé*ben közölt művet óvatosan „írásként" említettem, minthogy igencsak nehéz megadni műfaját. A cím egy emlék-helyhez kötöttségével szűkíti a meghalt költőről formált személyes kép érvényességi körét; az alcím pedig időszakaszt jelöl, eléggé rövidet, s az 1941-es évhez képest eléggé távolit: „1913. június 12–18." Ezek a főszöveget s persze az olvasót orientáló jelzések nyomban világossá teszik, hogy az esszének mint „ideáltípusnak" itt korántsem a következetes gondolatvezetésű, *tanulmányba* hajló válfajával lesz dolgunk – sokkal inkább személyes

vonatkozású emlékidézést, afféle utólagos naplót, élménybeszámolót olvashatunk, amely különben akár egy valóban egyidejű feljegyzéssorozatból is meríthetett.

A kezdés egyenest a dolgok közepébe vág, s a témát adó célszemély helyett valaki egészen mást nevez meg: „Ránéztem Jankára, az arca kezdett kigyulladni. Ez szép volt benne, hogy minden legkisebb meglepetés izgalomba hozta. S nagyon jól állott neki, ha megpirosodott. Csak azután kerestem, kit néz Babitsnak Velencében."[1] Tehát nem Babits bemutatása a kiindulópont, ő csak e hirtelen interakció nyomán *azonosíttatik,* mégpedig úgy, mint aki magára vonta Móricz első feleségének figyelmét, majd azon nyomban egy emberpár tekintetének tárgya és fókusza lesz. Ezek után folytatódik a jelenet.

Mindezek az elemek a novellához, közelebbről a móriczi novellaírás egyik alaptípusához kötik a Babitsról adott, adandó jellemzést. A Móricz-irodalom már régen fölfedezte az író esszéisztikájának műfaji sokféleségét. Klasszikusabb szabású tanulmányokat bizony inkább csak fiatal korában írt, amikor még kínlódva és sikertelenül kereste saját írói hangját: a *Hét krajcár*, a *Sárarany* erőteljes és végre igazi irodalomként elfogadott öndefiniálása nyomán tanulmányprózája a legkülönbözőbb prózai műfajokkal, főképp marginális típusokkal ötvöződik: a riport, az életkép, a memoár, a programadó nyilatkozat, az önvallomás összetevői sűrűsödnek bele a nem fikciós kisprózába, a lehető legnagyobb változatosságot hozva létre ebben a nemben.

Bennünket most az az „ötvözet" érdekel elsősorban, amely novella és írói arckép együttműködéséből áll elő. Előfordult, hogy a szerző egy alcímben külön is „novella"-ként határozta meg ilynemű, az élményt elmélkedésbe fordító munkáját. *A sasfiók*ra gondolok, amely első megjelenésekor, a *Nyugat* 1911. december 1-i számában még a jelzett alcímmel látott napvilágot (ám ezt Móricz esszéprózájának mindkét reprezentatív kiadása, az 1959-es, illetve az 1978-as kötet egyaránt elhagyja). *A sasfiók*ból még a modern novellára alapvetően jellemző *fordulat* sem hiányzik; a Babits-írásban ilyesmit nehezebben találnánk, de egységes, folyamatos történetszerűségéhez nem férhet kétség. Cselekményének körülhatároltságához hozzájárul, hogy szövegünk a találkozás pillanatában indul, s a búcsú eseménysorával – végül pedig rövid kommentárral – fejeződik be.

Az emlékező írás másik jellemző jegye a portrészerűség. Az esszének ez a változata, az írói arckép áll leginkább kezére Móricznak, ennek módszerével képes a legtöbbet mondani „hőseiről" – közben természetesen önmagáról is. Voltaképp mindig önmagát szembesíti a kiválasztott íróval, leggyakrabban egy valóban megesett találkozás *jelenetét* idézve föl. Írójellemzésein kétségtelenül érezhető a pozitivizmus hatása – többen megállapították már –, ám észre kell vennünk, hogy nem Taine- vagy éppen Scherer-típusú pozitivizmusra érdemes itt gondolnunk, még csak nem is a zolai „kísérletezésre", hanem inkább a pozitivizmusnak egy korai, a roman-

[1] Móricz Zsigmond: *Tanulmányok, I.,* Budapest, Szépirodalmi, 1978, 965.

tikához még sok szállal kapcsolódó változatára, amelyet kritikusként Sainte-Beuve képviselt legmaradandóbban.

„Az én szememben az irodalom, az irodalmi műalkotás nem független vagy legalábbis nem választható le az emberről, attól az egésztől, amely létrehozta; élvezni élvezhetek egy művet, megítélni azonban nem ítélhetem meg az ember alapos ismerete nélkül" (Ádám Péter fordítása) – vallja módszeréről Sainte-Beuve. Móriczot is az ember, a személyiség izgatja: nem annyira a műveket boncolgatja, mint inkább szerzőjük karakterét igyekszik megragadni. „Hasznos… az elején kezdeni, és a rendkívüli vagy jelentős írót a szülőföldjén, az övéi közt cserkészni be"[2] – ajánlja még Sainte-Beuve, s Móricz – szinte csakugyan egy vadász szenvedélyével – az alkotók eredetét, családjuk, társadalmi rétegük, lakóhelyük sajátosságait nyomozza. (Mindezzel persze nem utalunk semmiféle közvetlen hatásfolyamatra a francia értekező és a magyar író között.)

Legjobb arcképtanulmányai – mondjuk a Gárdonyiról, a Tóth Árpádról és ennek szobrász apjáról szóló, vagy akár a *Nagyon fáj* című József Attila-emlékezés – éppen a miliőrajz és az emberi-írói alkat nem egészen egyirányú, sőt sokszor konfliktusos összefüggésrendszerének drámai fölfejtésével férkőznek az alkotó titkaihoz. Az egri táj Gárdonyija, a debreceni villasoron élő Tóth András és hazalátogató fia, Tóth Árpád vagy a Hódmezővásárhelyen „francstadtler költő"-ként[3] „lelepleződő" József Attila egy lokális történeti hagyomány s egy a jelenben helyét kereső társadalmi réteg sajátságaival mutatkozik be. Móricz az írót rendszerint többé-kevésbé otthonos szülőhelyén „cserkészi be". Jellemző, hogy bár József Attilával másodjára sem „a város érdes részén", hanem a Hadik-kávéházban találkozik, ide is betör a proletár környezet, mégpedig egy fényképsorozat alakjában, s ez utóbbi mindjárt arra bírja a költőt, hogy életéről valljon az idősebb írónak.

Babitscsal egy kissé más a helyzet. Babitscsal elvégre Velencében találkozik, s innen közösen kirándulnak a Garda-tóhoz. Babits is beszél „gyermekkoráról az ősi házban, a szőlőben, a hegyoldalban".[4] Csakhogy *nem a négyszemközt* történő szembesülés drámai levegőjében. A bekezdés így kezdődik: „Jankának sikerült, ami nekem nem egész úton. … Janka … kérdezősködött, s ebben Mihály egészen feloldódott." Az én, a nagy vallató és földerítő, Móricz Zsigmond, itt egyszerűen mellékszereplővé válik; nem csoda, hogy – szokásával ellentétben – csak összefoglalót ad a beszélgetésről, nem idézi az egyenes beszéd eljárásával, azaz párbeszédformában az elhangzottakat. Mintha itt, éppen itt, a számára egyébként oly becses személyesség és vallomás pillanatában megvonná Babitstól a szót. S amint erre Vargha Kálmán rámutatott, szinte önnön szövetségeseként idézi meg Adyt, „aki normális ember …

[2] Bókay Antal – Vilcsek Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig. Szöveggyűjtemény,* ford. Ádám Péter, Budapest, Osiris, 2001, 44–45.
[3] Lásd Móricz: *Tanulmányok I.,* 893.
[4] Uo., 975.

aki, ha át akar menni a másik oldalra, átmegy. Mihály átszellemül ehhez a cselekedethez…"[5] Ám most Ady is csak azért fontos, mert mint már korábban, szinte az egész emléksorozat alaptételeként kinyilvánította: „Elég az, hogy Jankával egy egész életet betöltő harcra szerződtünk, s ebben a harcban Ady az én pártomon volt, Babits a Jankáén."[6] Az egész szöveg, Babitsnak és Móricznak korábban fölidézett, mégoly szenvedelmes és mégoly elvontan elméleti kérdésekről folytatott vitái is egy *miliőben* zajlanak, de ennek a miliőnek Itália mellett Janka is meghatározó eleme. Babits alakja tehát egyrészt el- és kiszigetelődik „természetes", otthonos környezetéből (nem éppen Szekszárdon találkoznak, találkozunk vele), másrészt – írótársával, a férjjel együtt – egy nő vonzáskörébe kerül, olyan nő közelébe, aki tudvalevőleg Móricz életének abszolút főszereplője volt. A stilizáltság, a narrációba kódolt távolítás immár többszörös. A szokásos íróportré helyett sokrétű élménykötegből szervezett, fikció és nem fikció határán többször átlépő és csak időrendjében következetes novellát, esszét, konfessziót olvasunk.

Ezt a nemcsak elbeszélő, hanem nagyon erősen élőbeszédszerű előadásmódot még némi *bőbeszédűség* is áthatja. Móricz, a narrátor, itt sokat akar elmondani többi íróportréjához képest, amelyekben, olykor riportra emlékeztetően, jórészt a „témát" beszélteti. Itt inkább a maga hangját akarja hallani: kettős hangzást a múltból s a jelenből. Nemcsak Velencében, Babitscsal szemközt, hanem mindvégig, olvasójának is erősen *bizonykodik*. A saját szájába adott szövegrészek rendre hosszabbak, mint a másik (a másik kettő) megszólalásai. Amellett konok s indulatos (volt): „De én ekkor szilaj voltam még, robbanva tört ki belőlem a szó"; „Én kiabálok – mondtam konokul"; „Makacsul ráztam a fejem"; „Babits csak nevetett. Én tüzeltem"[77] – és így tovább. Miért ezek a szurkáló, önkritikus megjegyzések, amelyek óhatatlanul relativizálják – ha kis mértékben is – Móricznak egyébként vállalt véleményeit?

> – Én már régen utálom a könyvet – mondtam neki a vonatban. … Rájöttem, hogy a legjobb könyvben is csak jól vagy nem jól kapom meg annak a visszképét, amit az életben abszolút tisztán foghatok el.
> Nagyon sokáig nem is értette meg, mit mondok.
> De énnekem ma is ez az érzésem.[8]

Mondja Móricz pályája végén. De miért hinnénk el neki szóról szóra, hogy mindig és csakis „ez az érzése"?

Én a könyvet gyermekkorom óta egyenrangúnak érzem az élettel… – írta 1930-ban, *A könyv és az élet* című vallomásában. Majd eljut a következő tétel-

[5] Vö.: Vargha Kálmán: *Móricz Zsigmond és az irodalom,* Budapest, Akadémiai, 1962, 298.
[6] Móricz: *Tanulmányok I.,* 967–968.
[7] Uo., 972–973.
[8] Uo., 970.

sorhoz: „a könyv és az élet ugyanaz. […] Ma már a könyvek nélkül nem lehet az életet megvizsgálni. A könyvekbe lefektetett életanyag biztosabb mérték, mint az elfolyó, eltűnő valóságos élet."[9]

Azért kétségtelenül *van* különbség Babits és Móricz könyv- azaz irodalom-felfogása között. Babits a megformált műben, művekben intenzívebben és jelképi erővel megnyilvánuló élet bizonyos fokú önértékét hangsúlyozza, Móricznak viszont fontosabb a könyv reflektáló, ha tetszik: mimetikus szerepe, amely az író bizodalma szerint az életre is visszahat. (Móricz életkultusza egyébiránt nyilván nem független Adyétól, de Nietzschéétől sem – lásd a *III. Richárd* nemzeti színházi előadásáról írt kritikáját, a Shakespeare-sorozatból.[10]) Móricznál azonban az „élet" lényegéhez empirikusabb tapasztalat vezet, mint Adynál: mindenekelőtt az emberek társadalmi beágyazottságáról, típusszerű viselkedéséről szerzett átélés és ismeret. Csakhogy mivel ő is hajlamos a műalkotás esztétikai, strukturális és – legalábbis a narrációt tekintve – nyelvi sajátszerűségének alábecsülésére, Kosztolányi Adyra kihegyezett szarkazmusa némelykor rá nézve is találó: „Kérdezem: mivel törődik az az igazi zseni, aki véletlenül ír is, ha nem a szókkal? Talán a lombfűrészeléssel? Vagy a lóidomítással? Vagy talán az Élettel, a nagy, véres Élettel, melyről sohase tudni, hogy zenés kávéház-e vagy szerkesztőség?"

Érdemes azonban egy pillantást vetni egy „belsőbb" irodalmi kontaktusra is – ezúttal a két életmű között. Előzményként idézném Móricznak egy 1913-ban Babitshoz írott levelét:

> Kedves Barátom! Ez már igen! Szinte megdöbbentően nagy szenzáció volt rám a novellád. Nem is értem, hogy nem néztem ki belőled, a poétából, hogy így tudod a diskuráló prózát. … írj minél több novellát, minél többet, ne is írj egyebet. Én azt hiszem, minden eddigi munkád csak előkészület volt arra, hogy akkora regényíró legyen belőled: amekkora lesz![11]

Móricz lelkesedése a *Novella az emberi húsról és csontról* című írástól lobbant lángra, s ez még meglepőbb, mint Babits műfajválasztásának jövőjét előíró, szerencsére meg nem fogadott jótanácsa. A szóban forgó novella ugyanis naturalista elemekből bölcseleti-ismeretelméleti látomást és főleg szimbolikával telített hátborzongató fantasztikumot csihol – ez a vegyület pedig meglehetősen távol állt mind az író, mind a kritikus Móricz Zsigmondtól. Mégis, úgy látszik, volt szeme és füle Babits igen másféle epikai kísérleteihez.

[9] Uo., 659.

[10] A Nemzeti Színház 1923. június 19. és 30. között tartott, tizenkét előadásból álló Shakespeare-ciklusáról írta Móricz Zsigmond Shakespeare című tanulmánysorozatát a Nyugat számára (1923. július–szeptember).

[11] *Móricz Zsigmond Levelei, I.,* Budapest, Akadémiai, 1963, 118.

Csaknem húsz év múlva viszont Babits közeledett Móricz világához. Az 1930. április 1-ji *Nyugat*ban közzétette *Bodri és Pityu* című novelláját, az alcím szerint „Tavaszi példázat"-át. Az írást úgynevezett ízléstelensége miatt nyomban megtámadták, Móricz pedig – a *Nyugat* társszerkesztőjeként – megvédte Babitsot is, novelláját is.

A szövegnek egyébként még egy nem lényegtelen külső járuléka van, az ajánlás: „Móricz Zsigmondnak". – Különös egy történet. Egy kisbirtokos paraszt házaspár egyetlen gyermekét, a hároméves Pityut lehetetlen elválasztani; folyton az anyja tejét követeli. Az első verőfényes tavaszi napon az anya nem bírja tovább, kikergeti az udvarra, de elgyötört melle most már férfiérintésre vágyik. Pityu az udvaron odabújik Bodrihoz, amely nemrég kölykezett, és az összesimulás azzal végződik, hogy „a tej folyt Bodriból Pityuba…" A hazatérő apa meglátja felesége kibontott mellét, megkívánja, s ott a konyhában azonmód szeretkeznek egyet, csak épp az asszonyka egész idő alatt attól retteg, hogy Pityu meglepheti őket. Ám a kutya velük is jót tett, hiszen a jóllakott Pityu elaludt a „Bodri puha mellén".

Tasi József megírja,[12] hogy Babits Kodolányi János szájából hallhatta a történetet, amelybe egyébként még az egyke-kérdést is belevegyítette. Az egész, úgy, amint van, felfogható *pastiche*-nak, Móricz-paródiának, naturalista ízű stílusjátéknak: mindenesetre Babits azért a maga képére (is) formálja elbeszélését, hiszen panteisztikus távlatú leíró képsorokkal telíti, a trivialitást ünnepi emelkedettségbe burkolja, s kétszer is fölidézi Romulus, Remus és az őket megszoptató farkas mítoszi történetét – talán mint valamiféle klasszikus tekintélyt hordozó mentséget.

Móricz – elég sokára – válaszolt. Mégpedig úgy, hogy fogta magát, és továbbírta Babits történetét, *Pityu és a Bodri* címmel. A további feltűnés elkerülése végett novelláját eléggé eldugott helyen, egy losonci ifjúsági lap 1930. decemberi számában jelentette meg. De a novella igazi Móricz-remek. Csakhogy fölmerül a kérdés: hogyan vetemedhetett egy MÓRICZ ZSIGMOND egyáltalán arra, hogy egy másik – ráadásul nem a magyar régiségből, hanem egy kortársától származó – szöveget kiindulásnak, mintának, hypotextusnak vegyen? Hangsúlyozni kell: nem egy Joó György- vagy Csibe-típusú forrástörténetet, hanem egy irodalmi művet. Számos megnyilatkozása ugyanis arról árulkodik, hogy az önellátó író eszményében hitt: aki megfigyel, életanyagot gyűjt, ezt átbocsátja önnön alkatán, tapasztalatrendszerén, s egy elkülönült, az irodalom bevált eszközeitől, de pláne más hivatásos tollforgatók munkáitól független szövegegészt hoz létre. Ennek minden íze-porcikája az író személyiségének lenyomata. *A könyv és az élet* műhelyvallomásában ezenkívül a mű egysége és egyedisége mellett foglal állást: „ … nem igaz, hogy az író így is megírhatja, s úgy is megírhatja, mi történik a hőseivel: ő is csak egyféleképpen írhatja meg. Nem is tudom, volt-e példa arra, hogy egy író a regényét ugyanazokkal

[12] Vö.: *Móricz Zsigmond, a Nyugat szerkesztője. Levelek,* Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1984, 467.

a személyekkel, még egyszer megírta volna úgy, hogy minden másképpen folyjon le."[13] A mű variabilitásában, újraírhatóságában nem hisz tehát, noha az ő életművében is akadnak efféle gyanúsabb esetek: gondoljunk a *Tragédia* meg az *Egyszer jóllakni* kapcsolatára, vagy akár saját színpadi regényadaptációira, amelyeknek olykor még cselekményük is „másképpen folyik le", mint az alapművek históriája.

Móricz a szó szoros értelmében *folytatja* Babits történetét. Imitatív, ismétlő intertextuális gesztusokkal kezdi a novellát: „A tavaszi nap nyári hőségbe borult"[14] – íme az utalás a „tavaszi példázat"-ra. Pityu itt csak másfél éves, és anyjáról ez az első elbeszélői közlés: „Mióta rajtakapta a csöppnyi lurkót, hogy megszopta a kutyát, azóta utálta ezt a dögöt." Az utalás nyilvánvaló intertextuális folytonosságot, illetőleg egymásra vetíthetőséget teremt a most olvasott írás és Babits korábbi elbeszélése között.

Később Móricz a saját módszere szerint viszi tovább a cselekményt. Az udvaron lezajló idillt hirtelenül dráma váltja fel: az asszony már előkészítette a mosnivalót, egy ugorkás üvegbe mosószódát tett. A szódától pezseg a víz, a gyerek pedig a kutyával, amely szinte fiává fogadta, megáll a magára hagyott mosószék előtt. Addig kapkod az üveg után, míg az ráborul, s a gyerek visítani kezd kínjában. Bodri odaugrik, s elkezdi lenyalni róla a maró folyadékot. Meghőköl, aztán folytatja, majd elbújik fájdalmával, végül a kerítés tövében kiszenved. A szülők közben folytatták a gyerek letisztítását: Pityu megmenekült. A novella vége a kutya tetemére s a rajta immár megrendülten sajnálkozó szülőkre összpontosít. A narráció így ér véget: „A Nap kegyetlen, észre se vette, milyen tragédia zajlott le. A Nap kegyetlen, a virágok kegyetlenek, a méhek kegyetlenek, az élet kegyetlen." (Ezután még egy-két erőtlenebb, feloldó szándékú mondat következik.)

Móricz drámai, tragikus szerkesztésű és jelentésű novelláinak egyikét írta meg Babits nyomán; amint pedig a szöveg előrehalad, az író egyre inkább sajátjává teszi a kölcsönzött tárgyat, helyzetet, környezetet. Ez azonban nem jelenti azt, hogy motívum- és jelentésszerkezete nem utal vissza a babitsi történetre: sőt egy részletesebb összevetésben archetipikus jelképisége s az ebből is következő tragikum („kegyetlenség") csak még érzékelhetőbbé válik. A *Bodri és Pityu*ban a kisfiú tejet kapott a kutyától, vagyis az élet, a termékenység ősi szimbólumát. A *Pityu és a Bodri* fordít a viszonylaton, de a matérián is: itt a kutya nyal le folyadékot a gyerekről, de ez a folyadék nem élteti, hanem megöli. Bodri azonban nemcsak a sors eme hálátlanságának esik áldozatul, ennek az oly méltatlan viszonzásnak; életmentő segítsége eleve abból az ösztönből is fakad, hogy kicsinyét – mintegy a kölykezés után – lenyalogassa, és így átadja az életnek. A *két* novella tehát többet nyújt, ha – mondjuk így – együtt vagy egymáson olvassuk őket.

*

[13] Móricz: *Tanulmányok I.*, 658.

[14] A novellát a következő szövegkiadásból idézzük: Móricz Zsigmond: *Novellák, III.*, Budapest, Osiris, 2003, 217–220 (Móricz Zsigmond Összegyűjtött Munkái. Osiris Klasszikusok).

Befejezésül térjünk még vissza a Garda-tóhoz. Azt már megfigyelhettük, hogy Móricz csak nagyon módjával *beszélteti* Babitsot. Mit tesz akkor Babits az igazát mind hevesebben bizonygató barát-ellenféllel szemben? Nos, leggyakrabban „nevet", illetve „nevetett". Ha jól számoltam, nyolcszor kapcsolódik nevéhez ez az állítmány. „Babits nevetett, s mint aki tud valamit…" – írja az emlékező, s valóban, az olvasó kénytelen a költő nevetését valamiféle fölény, valami bennfentesség tudatának tulajdonítani. Majdnem ugyanígy, a kívülállás és elhatárolódás jeleként lehetett értelmezni az 1930-as *A költő és apja* című emlékezésben Tóth Árpád nevetését vagy inkább sűrű mosolygását is, miközben apja délibábos ábrándozásait hallgatja. De itt, Babitscsal élesebb a szavak párbaja. Nagyobb tétje lehet, már csak azért is, mert egy ízben *össze* is *nevetnek* Jankával, „mintha ők ketten jobban értenének a dologhoz"[15] – teszi hozzá Móricz. Az emlékező tehát már két fontos emberének (az egyik a számára legeslegfontosabb) bizonygat valamit, amiben talán-talán nem is annyira bizonyos.

Babits – írja – „öregebb volt nálam. Négy évvel fiatalabb, négyezer kötettel öregebb."[16] Ebben a szellemes paradoxonban a bírálat mellett némi önkritikát is sejthetünk.

Minden epikailag megformált emlékezés az egykor történtek felfokozása és feloldása egyszerre. Móricz ahhoz, hogy Babitsot jellemezze, Holics Jankát is bevonta a szembesítésbe. Olyan történéssort választott ki, amelyben első felesége is jelen volt. Az, akit tréfásan „társszerzőjének" is neveztek, alakja és története annyira beépült Móricz regényírói munkásságába.

De azt is tudjuk – naplójának nemrég közzétett részletei csak megerősítenek benne –, hogy Móricz mindenkitől, de főként a hozzá közel álló nőktől, irodalmi nyersanyagot várt: hanghordozást, jellemet, családi történeteket, mindazt, amit *megírhat*, amiből mű lehet. Folyton magával hordott füzete, az emberek szemében nemritkán bántó örökös jegyzetelése arról tanúskodik, hogy az életet ő (is) nyersanyagnak, ürügynek tekintette az íráshoz. Babits szeme előtt talán inkább a kiformált műalkotás autonóm önvalósága lebegett, Móricznak maga az írás volt az igazi élet, méghozzá az úgyszólván megszakítatlan és szinte *automatikus írás* – ha nem is a szürrealisták módján. Tőle sem állt távol Nietzsche ama tétele, mely szerint az élet csak az esztétikum, a műalkotás révén igazolható.

„Kényelmetlenül nevetett" – jegyzi le az idős Móricz két ízben is a fiatal Móricz hitvallását hallgató Babitsról. Ám az emlékező esszé mintha arról tanúskodna, hogy valamiként ő is „kényelmetlenül" bizonygatta a maga igazát, annak igazával szemben, aki példájával igenis vonzotta, s aki ezért *egyszer,* sokkal később még társszerzője is lehetett. Talán csak a harmadik résztvevő, az *örök* társszerző, Janka érezte magát felhőtlenül ott és akkor, a Garda-tón.

[Nincs adat megjelenésről.]

[15] Móricz Zsigmond: *Tanulmányok, I.,* 974.
[16] Uo., 973.

A LEGYŐZÖTT SÁRKÁNY GYŐZELME

Idő és tér, mítosz és aktualitás kapcsolódásai Jékely Zoltán költészetében
[2014]

Az itt következő megfigyelések, észrevételek úgyszólván közös tapasztalatból ágaznak szét. Ez a tapasztalat olyképpen fogalmazható meg, hogy Jékely Zoltán – egészen fiatal korától fogva – mindenekelőtt az idő múlásának költője; azaz már első két verseskötetének (*Éjszakák* [1936]; *Új évezred felé* [1939]) legmaradandóbb darabjai elégikus hangvételben, búcsúzó helyzetek bánatát emlékezéssel ellensúlyozva szólnak az évek, az élet mulandóságáról. Már ebben az első alkotói periódusban gyakran felrémlenek a halál képei: többnyire nem is csupán érzületi oldottságban, mintegy lelkiállapottá párolva, hanem inkább naturális (és naturalisztikus) látványként, a végső romlásra mint szinte érzékleti, testies, biologisztikus tényre figyelmeztetve.

A jelen gondolatsor is ehhez az élménytípushoz kapcsolódik, s ilyenformán nem fedez föl „újabb" tartalmakat. A közhelyek levegője lengi körül. Legföljebb meghosszabbít bizonyos erővonalakat, itt-ott szövegszerűbbé – ekképp talán láthatóbbá – tesz bizonyos érintkezési pontokat. Voltaképpen csak társít és szembesít verseket, versdarabokat – afféle költészettörténeti kollázs módjára. Maguknak a szövegeknek a kiválasztása sem tarthat számot feltűnőbb eredetiségre. Különösen a legkorábbi darab, az *Új évezred felé* számít a Jékelyt kedvelők meghitt ismerősének. Maga a költő is becsülte, hiszen az egyedi vers címét kötetcímmé is tette; nyomában pedig több kritikus és emlékező jó barát is méltatta. Igaz, behatóbb elemzés, értelmezés alig született róla – amint Jékely egész fogadtatástörténetére is érvényesnek látszik, hogy inkább összbenyomásokra, a lírai életmű ébresztette érzülettípusokra visszhangzik, mintsem a sajátosan megformált egyes darabok nyelviségét, egyedi karakterisztikáját mérlegelné.

A *Csillagtoronyban* ismét csak a legtöbbször idézett versek közé tartozik. Ritkábban emlegetik *Az Idősárkányhoz* című költeményt, vázlatos elemzéseink sorrendben utolsó tárgyát. Érdekes, és talán nem merő véletlen, hogy e két utóbbi vers címe ugyancsak egy-egy kötet élére került: ezek azonban már a későbbi Jékely összegző, gyűjteményes kötetei voltak.

*

Az *Új évezred felé* 1935-ből való. Költője huszonkét éves volt ekkor; verse – mint már régóta bebizonyosodott – kivételesen érett mű, sőt az egész *œuvre* egyik legtökéletesebb darabjának látszik.

Sajátos feszültség érzékelhető a versben. Mint a fiatal Jékely számos darabja, ez is elégikus hangot üt meg, s ehhez a műfaji mintához igazodik a szöveg emlékező modalitása, a nemlétbe átforduló létezők nyomainak hol szorongó, hol tetszelgő

kutatása is. Csakhogy az emlékezés ezúttal elidegenedik sajátos közegétől, mintegy decentralizálva jelenik meg, hiszen az időbeli vonatkoztatási pont a jövőből vétetett: „kétezerben" játszódik az elképzelt múltidézés. Az *Új évezred felé* e módszer által persze jövőidézés (is) lesz – szokatlan, szinte *tudományos-fantasztikus elégia*. Az időszerkezetnek ezt a kettősségét másfajta poláris ellentétek is kísérik. Az idő mellett feltűnhetnek mindjárt a tér nagy végletei is. Miközben a megszólító, az aposztrofikus beszéd – a „szegénykém" vocativusának minden intimitása ellenére – inkább elhallgatja, elburkolja, és ily módon távolítja a *másik* személyességét, a térben is hatalmas távlatok (távolságok) nyílnak meg. Már a harmadik sor szembeállítja egymással a „fekszünk a mélyben" kijelentésének alanti s az „ég régi kék"-jének fönti szféráját, az utóbbinak a következő sorba áthúzódó nyomatékos megismétlésével: „fenn, fenn…".[1] A vers középrésze földi színtereket idéz, a záró négy sor ellenben föleleveníti ég és föld (voltaképpen föld alatti szint) nagyszabású antitézisét.

Ám meglehet, hogy valamelyest félrevezető, ha az időbeliséggel szembeállított térbeliségről beszélünk. Az „ég és föld" ellentétes pólusaihoz ugyanis a költészet – különösen a klasszikus modernség lírája – szívesen rendeli hozzá az időbeliség attribútumait. Babits így villant föl éjszakai tájképet:

Idelenn a város
villanya villog,
de fenn a nagy ég
száz csillaga csillog:
a villany a földi,
a csillag az *égi*,
a villany az új,
a csillag a *régi*.

(Esti megérkezés)[2]

Alig két évtizeddel korábban keletkeztek Kosztolányi híres sorai:

Nem tudtam én dalolni nektek az újról, csak a *régiről*,
nem tudtam én dalolni nektek a földről, csak az *égiről*,
mert ami elmúlt, az csodásan kísért az én dalomba *még*,
mert aki meghalt az időben, úgy van fölöttem, mint az *ég*.[3]

[1] Jékely verseit a következő kiadásból idézem: Jékely Zoltán *Összegyűjtött versei,* Budapest, Szépirodalmi, 1988. Az *Új évezred felé* a 60. oldalon.
[2] 1923-ból való. Babits Mihály *Összegyűjtött versei*, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 320.
[3] *A bús férfi panaszaiból. Kosztolányi Dezső Összes versei*, Budapest, Szépirodalmi, 1984, 369.

A kiemelések természetesen a jelen tanulmány szerzőjétől valók. A rímszavak között létrejövő akusztikai kapcsolódásra hívják fel a figyelmet: az „ég"-nek a „rég"-gel, az „égi"-nek a „régi"-vel alkotott, rímmel megerősített folyamatosságára. Kosztolányi a „még" határozószóval bővíti a láncot, Jékely az „ég régi kékjén" szerkezetben újabb rímszót kapcsol a sorozathoz, a következő sorban viszont szemantikai ellentéttel keresztezi az átvett szintaktikai-metrikai toposszá rögzült szerkezet harmóniáját: „[…] *új* gépek keringnek."

Ha az *ég* és *föld* térbeli szembeállítása magához vonzott egy temporális utalást is (amelyet a *Nyugat* első nemzedékének nagy lírikusai értékhangsúlyokkal is telítettek), a földrajzi – horizontális – térbeli indexek szintúgy képesek múlt, jelen és jövő dimenziójára terelni a figyelmet. Az ötödik sorban kezdenek sűrűsödni az emlékezés meg az emlékhagyás gesztusai: „Lebontották a házat, hol születtünk"; s erre, mintegy közbevetőleg (gondolatjel után), ez a gyors hasonlat válaszol: „– mint a Tabánt."[4] A városrésznek ez az epizodikus fölidézése ezúttal közelre mutat: legalábbis az akkori Jékely Zoltán nézőpontjából, mivel már 1929 óta Pesten élt. De a kép időbeli történéshorizontja is afféle közelképet mutat. A Tabánt ugyanis – eltüntetve régibb, hangulatosabb, Krúdy által is megörökített arculatát – 1932–1933-ban alakították át;[5] vagyis a figuratív viszonyítás ezúttal egy úgyszólván hírlapi cikkbe kínálkozó aktualitással példázza élet és mulandóság nagy léptékű folyamatait.

Tér és idő tehát nemcsak valamilyen fenomenológiai világszerűség jegyében fonódik össze, hurkolódik egymásba, hanem az irodalmi és nyelvi összefüggéshálók többrétegű kontextusában is.

A 7. sorban kezdődő egység (többnyire metonimikus alakzatok révén) az én, a *két* én testi hiányával szemlélteti halál és elfeledettség kíméletlen művét. Például:

Az útakon új cipők nyikorognak…

Ez a rész megint költészettörténeti párhuzamot sejtet, ezúttal távolabbit: kiváltképp a francia romantikus líra egy típusát eleveníti föl. Jékelynek egy alig valamivel későbbi verse, az *Olympio siralma*[6] címével is utal Victor Hugo *La Tristesse d'Olympio* című nagy költeményére. – A romantikát idéző, állapotrajzoló és időszembesítő képsor után két sor ismét a modernség első korszakára visszhangzik; többszörösen

[4] Épp a jelen konferencián mutatta be *Lőcsei Péter* – más dokumentumok mellett – a nevezetes versnek egy korábbi, kéziratos szövegváltozatát. Az eltérések egytől egyig érdekesek, néhol érdemlegesek is – nem utolsósorban az a tény, hogy a költemény eredetileg strofikus szerkezetű volt, négy négysoros szakaszból állt. Ekkor még a Tabán-hasonlat nincs jelen. Egyebekben sajnos nem számolhattam az e szövegállapotból adódó tanulságokkal.

[5] Vö.: *Budapest lexikon*, Budapest, Akadémiai, 1973, 1135.

[6] *Jékely összegyűjtött versei*, 92–93.

kódolt, logikailag is motivált, enyhén „conceit" jellegű metaforikájával leginkább talán a fiatal Babitsra.

Mint lelke eldugott öreg boroknak:
az álmunk egyre sűrűbb, édesebb lesz.

A záró négy sor – főként nagy távlatú képei és eltéveszthetetlen *bel canto* zeneisége révén – szinte-szinte Jékely kötészetének védjegyévé vált:

Tovább lóbálja felettünk az égen
az idő a napot, e lassú ingát,
s úgy alszunk már, mint földünk más felében
a kőbepólyált, hosszucsontu inkák.

Ez a részlet is kapcsolódik a líratörténeti hagyományhoz (a „napot, e lassú ingát" figurativitásának bizonyára köze van az *Esti kérdés* egyik sűrű metaforájához: („s a nap, ez égő szizifuszi kő"[7]), megragadó hatása azonban alighanem későbbi poétikából fakad.

Az „inkák" főnév mindkét jelzőjére igaz, hogy a kétszerkezetes jelző csakugyan egybetapad, nem csak az alkalmi egybeírás rántja össze a szerkezet tagjait; maga a (hosszan késleltetett) „inkák" szó pedig, az „ingát" válaszrímeként, egyszerre meghökkentő és magától értődő lezárása a versnek.

Grammatikai úton maga az idő lényegíti át térré, térbeliséggé a hozzá rendelt képzeteket, midőn „ingává" teszi a napot, és egymás tükörképeivé a más-más kontinensek földmélyén fekvő halottakat.

*

Találhatunk példát Jékely költészetében az ellenkező irányú mozgásra is. Csupán egy évvel későbbi a *Csillagtoronyban*.[8] A szintén gyakorta idézett költemény a maga egészében a *teret* tematizálja: a lírai beszéd legfőbb impulzusa a csillagvizsgáló távcsövébe tekintő „parány" szorongva ámuló hódolása a csillagos égbolt látványában sejtett végtelenség előtt. Valóban *tematikus* vers: a magyar lírában utoljára alighanem Vajda János írt „önmagáért" ilyen szorongással és döbbenettel a világmindenség méreteiről, távolságairól. Jékely klasszicisztikusan indítja ódáját, de a beszélő szólamába csakhamar ironikus felhangok vegyülnek; a térbeli viszonylatok pedig mindinkább körformát öltenek, a keringést egy jellegzetesen „jékelys", lefelé stilizáló metaforával megerősítve:

[7] *Babits összegyűjtött versei*, 77.
[8] *Jékely összegyűjtött versei*, 104–107.

S róván megúnhatatlanul a kört,
szinte érzem, hogy hömpölyög, szuszog
s döcög sómalmi-ló útján a föld…

Az első költői korszak kulcsmotívuma, az „éjszaka" is térszerkezetté tárgyiasul:

Éjszaka van, háromszoros sötét:
első az emberé, nehéz, örök,
a másik az északi féltekét
homályosítja s mindezek fölött:
mely csillagokon túl hömpölyög.

A nagyszerkezet közepébe azonban sajátos „betét" illeszkedik:

s idézem régi bölcsek szellemét:
[…]
Hová repült megfejtő-lángú percek
diadala, a nagy Delirium!
az agyvelők, melyek végigsepertek
az ég taván, mint égő nátrium,
a nagy velők vajjon most hol hevernek?

Elfelejtett cintermek szörnyű mélye
emészti őket, vagy már könnyű por
vált ott belőlük, mely ismét az égre
kívánkozik, úgy, mint valamikor,
mikor még a tudásszomj ösztökélte –?

Majd a vers folyamatában visszatér a „régi kör", a refrénszerű szakasz „a nagy Rotáció"-ról, végül – keretezésként is – az ember „mindenség-félelemmel" telített vizsgálódása „a nagy-nagy kék-sötét teremben". A lezárás gunyoros fintora („ha a halál sunyin a mélybe ránt / – vagy a magasba, már kit ahogy illet. –") a térbeliség uralmát erősíti meg újra.

Közben azonban a költeménybe illesztett *excursus,* a villoni líra régi hölgyeket és urakat idéző „balladáira" is visszhangozva, váratlanul időbeli horizont elé helyezte a kozmikus térről szőtt merengést. Az átváltás mégsem teljes és egyértelmű: a képzelet a „régi bölcsek szellemét" idézve, az elmúlás titkaiban kutatva is egyremásra *térbeli* indexekhez folyamodik, mintegy másodfokon mélyíti ki a keretbe foglalt képet: „végtelenén az agybeli tereknek"; „Hová repült…"; „most hol hever-

nek?"; „szörnyű mélye […] ott […] mely ismét az égre…" – Jékely ezen kompozíciói tehát újra meg újra távolságot teremtenek önmagukkal.

*

Futólag szólok a *Jairus leánya* című rövid darabról (1941),[9] mely egészen sajátságos módon demitologizálja a szinoptikus evangéliumokba foglalt feltámasztási történetet. A zsinagógai elöljáró leánya itt többszörös figuratív áthelyezés végén, és még ekkor is mintegy lezáratlannak ható retorikai szerkezetben azonosul a vers logikai és grammatikai alanyával, az ifjúsággal:

> […] ó, tetszhalott dolgok feltámadása!
> Padlási lom, eltemetett galamb,
> felkél és jár, mint Jairus leánya…

Mostani tárgyunk szempontjából azonban még fontosabb, hogy a vers nyíltan tagadja a régmúlthoz való viszony *időbeli,* képileg viszont megvalósítja annak *térbeli* allegorizációját:

> Az ifjúság nem időhöz kötött,
> csak lelkünknek legmélyebb állapotja.
> S belőlem most e párás alkonyat
> egy szempillantásban felszínre dobta.
> Múlás, dátum – milyen erőltetés,
> ha az emlék a jelennél erősebb,
> ha életemnek tévedt korszakánál
> van egy sokkal igazabb, sokkal ősebb.
> Ez a köd tán az életelemem…

A záró sorokat pedig fentebb már olvashattuk.

*

Végül lássuk *Az Idősárkányhoz* című verset:[10]

> Mily barlang ont ránk szakadatlanul,
> te foghatatlan és elfogyhatatlan!
> Nap-napra omlik, év hamvába hull,
> te élsz, tombolsz szűnetlen áradatban.

[9] *Jékely összegyűjtött versei*, 224.
[10] *Jékely összegyűjtött versei*, 448.

Hová képzeljem odvad? Szűzi hó
ölel körül a Himmalája ormán?
Avagy talán a Tanganyika-tó
mélyében élsz, örvényében forogván?

Fenn lakozol minden szférán kívül,
immár talán csillagtalan ködökben,
hol az emberi gondolat kihül
s ballisztikus kísérlet visszadöbben?

Vagy itt bújsz mindenütt, füvön, kövön,
amint egy vak isten milljomba vágott,
s tovább osztódsz vígan vízen-tűzön,
hogy megemészd prédádat, a világot…

Ez a költemény 1958-ból való, vagyis sokkal későbbi az eddig tárgyalt daraboknál. Tömörebb szerkesztésre, nagyobb elvontságra figyelhetünk föl benne, mint amazokban. Absztrakcióra hajló szemléleti szelekciója azonban korántsem vezet valamiféle szárazsághoz, még csak úgynevezett „gondolati" lírához sem. Mindjárt a kezdet kezdetén *megszólítás* dinamizálja a kérdésfeltevéseket, s mindvégig ez az aposztrofikus beszéd lesz a költői dikció fő támasza és hatóereje.

Ezúttal tüstént rátérhetünk vizsgálódásaink kulcsfogalmaira: ez a vers ismét sík- vagy dimenzióváltást hajt végre tematikai vonatkozásrendszerén. A rejtélyként, sőt szinte rejtvényként megjelenített *idő* ugyanis – épp a megjelenítés révén – csupa térbeli meghatározottságot ölt magára. Olyan látomássorba öltözik, amely vagylagos változékonyságában kétfelé is destabilizáló hatást fejt ki: az elvont lényegiséget a mind elevenebb és mind drámaibb vizualizáció mozgalmasságával teszi hozzáférhetetlenné, a nemegyszer romantikusan felfokozott képi szenzációk sugalmait ellenben épp a vagylagosság, a hipotetikus példa- és példázatszerűség sorozatosságával tompítja, semlegesíti.

(Úgyszólván csak közbevetésként jelzem a hangtani szerkezet bizonyos analóg eljárásait. Az olyan sorok, mint: „te foghatatlan és elfogyhatatlan"; vagy: „Napnapra omlik, év hamvába hull" – az azonos hangkombinációk konszonanciáival, belső rímeivel szintén egyfajta térbeliség megképzésén munkálkodnak, ezúttal textuális értelemben. A „foghatatlan" és „fogyhatatlan" összekapcsolásától már csak egy lépés a valódi szójáték a maga parodisztikus effektusával. Jékely nemritkán meg is teszi ezt a lépést; egyetlen példa erre épp a *Csillagtoronyban* című versből: „ jaj, milyen egysejtű parány vagyok, […] lárva vagyok, *hal* vagyok – *hol* vagyok?" [Kiemelés: B. L.])

Az Idősárkányhoz elszakad a Jékely költészetében uralkodó emlékezésformáktól s az általuk pillanatnyi vagy hangulati létre serkentett időélményektől. Nemcsak absztrahál és tárgyiasít, hanem valósággal mítoszt is teremt: az időnek az ősi kultúrákból ismert „perszonifikációját" újítja fel. A megtestesítés, az alakkal felruházás azonban nem zajlik le előttünk – a vers legnagyobb része a címben megnevezett és egyelőre csak a megnevezés által „létrehozott" lény és lényegiség hollétére kérdez rá. „Hová képzeljem odvad?" – ennek a kérdésnek variációi és kettősségekbe rendezett válaszlehetőségei alkotják a kompozíciót.

Az első ellentétpárt a második versszak villantja fel, a „Himmalája" és a „Tanganyika-tó" kontrasztjával, amely, egyúttal hideg és meleg, magasság és mélység pólusait sejtetve is, archetipikus, végső soron mitikus kettősséggel szembesít.

A második ellentétpár két strófában oszlik meg: az egyik lehetőség a „fenn… minden szférán kívül" kozmikus távlata, a másik az „itt… mindenütt" közelisége, térbeli immanenciája.

A kérdések pedig kérdések maradnak: a versbe foglalt antitézisekre nincs, nem érkezhet olyasféle *válasz,* amely *választana* is a töprengő elme, a felcsigázott képzelet alkotásaiként bemutatott, megjelenített végső ellentétek és ellentmondások közül. Aligha véletlen, hogy a versnek a lezáratlanság írásjele, a három pont vet véget, inkább valamiféle folytatódást sugallva. – A költői kérdéseknek és kettős válaszkísérleteknek ilyfajta rendje az idő mindenütt jelenvalóságára is utalhat, oly tulajdonságára tehát, amely hagyományosan voltaképp az isteni lét attribútuma.

Magára a tudatra reflektál *Az Idősárkányhoz.* „Hová képzeljem odvad?…", illetve: „hol az emberi gondolat kihül…" – képzelet és gondolat egyszersmind a versalkotás, a versbeszéd mögött rejlő erők. Ez az utalásrendszer, különösen a képzelet invokációja, fölelevenít ugyan egyfajta romantikus költészeti hagyományt s értékvilágot, ám valamelyest korlátozza az ebből az értékvilágból egyébként szervesen következő *mítoszképzés* lehetőségeit.

Amikor föntebb már szóba került a mítosz mint a tárgyiasítás eszköze és következménye, elmaradt ennek a karakterjegynek pontosabb leírása. Továbbra is tartva magamat a szükséges rövidség és bizonyosfajta vázlatosság követelményéhez, beérem egy fontos megkülönböztetés puszta jelzésével. Ha Jékelynek akár itteni mitikus jelentésképzését Weöres Sándoréhoz hasonlítjuk – nem annyira barátságuk okán, hanem főképpen Weöresnek az ily nemű költészet hallatlan felgazdagításában betöltött szerepe miatt –, akkor döntő különbségek tűnhetnek szemünkbe. Az elsőt már érintettük: Weöres nem reflexív költő, kivált az ötvenes évek nagy mítoszverseiben nem az[11] – ezért is tartózkodik a személyes alkotó olyasféle mentális ké-

[11] E líra nem reflexív jellegét leghatározottabban és legalaposabban Kenyeres Zoltán definiálta és interpretálta: Kenyeres Zoltán: *Tündérsíp. Weöres Sándorról*, Budapest, Szépirodalmi, 1983, 125–133.

pességeinek jelzésétől, mint a tudat, a képzelet, a képzelőerő. Még távolabb áll tőle az az eljárás, amely pedig – mint láttuk – a Jékely-vers meghatározó, dinamikus képletének bizonyul: az alternatív s variatív jelleg. „Hová képzeljem…?" – teszi fel a kérdést a szóban forgó vers, és válaszolni igyekezvén rá, többféle (leginkább kétféle, netán kétszer kétféle) eshetőséggel válaszol. Mítoszt, talán helyesebben mondva: párhuzamos mitologémákat alkot Jékely is, de mintegy *rögtönzésszerűen,* és eleve idézőjelbe téve a látomásos megérzékítés egyes fázisait, változatait. Ha fölvethetünk itt egy zenei analógiát: *Az Idősárkányhoz* nagyszabású mítoszi képeit mintha *ad libitum* jelzéssel tartalmazná a vers partitúrája. – Weöresnél más a helyzet: költeményeiben, főként „hosszúverseiben" a saját, az egyéni mítosz, mitologéma is egyetemes evidencia.

Az Idősárkányhoz vagylagos víziósorozatának utolsó tagja – a záró strófában – jól ismert archaikus mítoszi cselekedet emlékét idézi fel: az ős-sárkány (vagy kígyó) feldarabolását mint világteremtő gesztust, alkotó isteni műveletet.[12] Az említett szakasz (és az egész vers) azonban megfordítja a hagyományos érték- és jelentésviszonyt. Jékely szövegében az idő *földi* változatában is egyetemesen jelen való („Vagy itt bújsz, mindenütt"), s a „vak isten" végső fokon győzedelmes ellenfeleként elpusztítja a teremtést, *dekreációt* visz véghez („s tovább osztódsz… / hogy megemészd prédádat, a világot…").

*

Jékely Zoltán költészetében idő és tér, tér és idő nemcsak felidézheti egymást vagy éppen átcsaphat egymásba, hanem váratlan perspektívaváltásokra is képes. Az idő szinte átmenet nélkül tágul az archaikus, mítoszi múltba és szűkül vissza az aktualitás jelenébe: a harmadik versszak nagy erejű záró sora („[hol] […] ballisztikus kísérlet visszadöbben?") a hadászatnak és űrkutatásnak a vers keletkezésével egyidejű kísérleteire és felfedezéseire utal. „Ballisztikus" – a modern kori technika műszava hasonlóképpen tör be a filozófiai, mítoszi látomásversbe, ahogyan a Tabán új keletű átépítése a személyes élet tárgyi kellékeit és majdan elkövetkező, örökké tartó hiányát bemutató látómezőbe.

És még ez se minden. Némely szó és kép az eddig jelzett átváltásoknál is változékonyabb mozgásformákat sejtet. Például az *inkák* ott, az ifjúkori remeklés végén vajon csak egyféle, egysíkú múlt időt villantanak föl előttünk (vagy ilyet szemléltettek a vers első olvasói számára)? – Az inka birodalom a 16. század elejéig virágzott ugyan, és nemcsak az időbeli, hanem a földrajzi távolság miatt is afféle „egzotikus" motívumként került a versbe (Európán túli kontinensek messzeségeibe mutat a

[12] Számos mítoszban előfordul. Talán legnevezetesebb irodalmi emléke az *Enúma elis*: ez az akkád teremtéseposz Marduk és Tiámat viadaláról számol be.

későbbi vers két tulajdonneve, a „Himmalája" meg a „Tanganyika-tó" is), ám az Andok nagy bennszülött kultúráját csak a 20. század elején tárták fel alaposabban (Bingham felfedezése 1911-ben), nálunk pedig épp a '30-as évek közepén jelent meg a művelődéstörténész Juhász Vilmos könyve az inka kultúráról. Az inkák ily módon félig-meddig *maiakká,* a különös, új gépek kortársaivá is váltak.

*

Meglehet, még a hatásfolyamatban is rejlik valamiféle kettősség. Az idő térré változtatása (némelykor ennek fordítottja) többjelentésűre hangolja, fogalmi szempontból rögzíthetetlenné teszi Jékely szóban forgó verseit. Ugyanezek a síkváltások, határátlépések mindeközben azért enyhítik is az idő visszafordíthatatlanságának keserű, kíméletlen megtapasztalását, hiszen változatos és változékony képekkel vonzzák magukhoz az egyirányú szembenézéstől megrettenő tekintetet.

- Palkó Gábor – Péterfy Sarolt (szerk.): *„Csillagtoronyban". Tanulmányok Jékely Zoltánról,* Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 8–21.
- Bárdos László: *A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai modernségről,* Budapest, Tipp Cult, Parnasszus Könyvek, 2016, 45–54.

KIVETETTSÉG ÉS OTTHONOSSÁG

[2014]

(Réti Attila: *Bagolyvár,* Győr, Tarandus, 2013)

A nem épp irodalmár, de fogékony novellaolvasó általában kétféle értéknek tulajdonítja élményét, különösen azt a tetszést, amellyel egy új vagy csak újonnan megismert rövidprózai kötet írásait fogadja. Az egyiket alighanem az életismeret fogalmával vagy ennek valamely szinonimájával jelölné; a másikat a történetalakítás és a beszédmód adottságában, készségében, érettségében ragadná meg. Ha azonban fogalmi úton, reflektáltan igyekszünk számot adni egy elbeszélésgyűjtemény olvastán támadt érzeteinkről, el kell ismernünk, hogy nem juthatunk messzire az ilyenfajta kettős értéklatolgatással. Inkább föl kell tennünk a kérdést: egyáltalán megkülönböztethető-e a két értéktartomány? Sokkal valószínűbb, hogy ami az élethelyzetek, a személyes és történelmi élmények bőségének és hiteles ismeretének látszik az elbeszélésben – sajátlag: a novellában –, az voltaképpen a megközelítéssel, a perspektívába állítással, a tér- és időszerkezettel, valamint (egyáltalán nem utol-

sósorban) a nyelvi regiszterkeveréssel, a hanghordozással, az elbeszélői modalitással való bánásmód érettségétől függ.

Fontos hangsúlyoznunk az *érettség* szavát, noha a jelen kontextusban eléggé nehezen határozható meg. A jó novellának azonban – talán minden más műfajban elért teljesítménynél inkább – csakugyan az írói „érettség" jegyeit kell magán viselnie. Mi más a novellacselekmény művészi mivoltának alapja, mint az alkotói választás és válogatás képessége – amely legfőképp a lemondásra való hajlandóságból merít? Milyen kevés is fér bele a jó novellába: kisszámú cselekedet, részlet, tárgy és adat; mégis, mi mindent sejtet és sugall figyelmes olvasójának egy-egy erőteljesen gócolt, tömörre formált, kezdetet és véget az időfolyamatból biztos mozdulattal kimetsző elbeszélés! Amit sugall, azt pedig azonmód meg is érteti. Egy egész életet világít be az igazi novella, és ebben az egyedi életben persze mindjárt társakat és ellenfeleket, jó- és rosszakarókat, családtagokat és idegeneket, azaz kisebb és nagyobb közösségeket. Végső soron azonban magára a létezésre vet fényt, önmaga sűrű egészét felejthetetlen körvonalakkal vésve emlékezetünkbe.

Réti Attila tizennégy darabból álló gyűjteménye – első kötete – az imént felvázolt ismérvek jegyében nevezhető érett novellák foglalatának. Noha bizonyára nem egyenlő értékű szövegeket sorakoztat fel, a műfajnak ilyen „ideáltipikus" alapvonásai úgyszólván mindegyikben jelen vannak. Írásai első hangütésüktől a végkifejletükig magukra vonják és táplálják a figyelmet.

A kötet utószavában Villányi László a modern magyar novellát részben előkészítő, részben meg is teremtő „ködlovagoknak", a kisepika nagyszerű és még mindig kevéssé ismert 19. század végi, 20. század eleji mestereinek örökségéhez méri és hasonlítja a *Bagolyvár* szerzőjének művészetét. A rokonítást mindenképp megalapozottnak érezhetjük, de Réti Attila, úgy tetszik, nagyobb és keményebb tömböket mozgat meg történeteiben, és érdesebbre faragja, alakítja őket, mint *akkori* elődei. Tömörkény, Móricz, Kosztolányi, Nagy Lajos (és mások) *utáni* elbeszélői világba vezet be: cselekmény és történetmondás így lesz otthonos is, időszerű is egy újabb századforduló irodalmi (és érzületi) közegében.

Milyenek is e „világ" tényszerű és tapasztalati ismertetőjegyei? A novellák többsége már az expozícióban drámai eseményekre, sorsdöntő fordulatokra készíti elő olvasóját – amikor ezek bekövetkeznek, mégis a váratlanság erejével hatnak. Mint az igazán jó novellákban, a hősre lesújtó csapás véletlen és végzet közös művének bizonyul. Az előkészítés pedig éppen azért lehet sokatmondó (azaz inkább sokat sejtető), mert az elbeszélés tetőpontján (némelykor csak a legvégén) a döntő megpróbáltatás utólag is hitelesíti azzal, hogy immár valódi novellahős életét, létezésmódját töri derékba.

Igen, a szereplő leírása, megjelenítése, mozgatása és mindezen eljárások révén megvalósuló *jellemzése* Réti Attila kisepikájának egyik legfőbb erőssége. *A Pontoise-kert* impresszionizmusért rajongó tanárnője, a *Svédkati* idegenben felkapaszkodó, majd

önemésztő kínok közt összeroppanó szépasszonya, az *Állatsimogató* sokgyermekes, de szeretetlen ínségben senyvedő Kükedi nénije, az örök zsellér, örök cseléd *Gizi, a tehenészlány*, a *Törökfürdő*beli két csontkovács, apa és fia: megannyi plasztikusan megformált, külső-belső tulajdonságokkal megelevenített, de mindenekelőtt cselekedetei révén egyénített karakter. A felsorolt főszereplők mellett azonban a mellékalakokat is találó mondatok, velős párbeszédek festik: csupa kevés szavú, ám sokatmondó jelzés, amely – olykor szinte villanásszerű gyorsasággal – megérzékíti az éppen előlépő személy eredetét és környezetét is. – Réti Attila történetei egyébként oly mozgalmasak, figurái oly széles freskóvá bővítik a konfliktushelyzetek társadalmi terét, vonatkozásrendszerét, hogy némelykor bizony csak bajosan határozható meg, ki számít fő-, és kicsoda mellékszereplőnek. Még azon novellák esetében is, amelyek az egyedi portréfestést így vagy úgy a cselekményalakítás elébe helyezik: például *A Mutter* címűben.

Milyen tulajdonságokat hordoznak Réti novellahősei, és milyen sors teljesedik be rajtuk? Felsorolt példáink mellett az *Egy asszony Łódź*ban és a *Blaník* című darab, valamint bizonyos mértékig az *Erdőkerülők* egyik főszereplőjének megformálása is arról tanúskodik, hogy az író hivatottan és hitelesen jeleníti meg a szerencsétlenség, a veszteség és vesztesség, az életkudarc, a csoportból, rétegből, nemzetből kihullás helyzeteit vagy inkább folyamatait. Novelláiban a szegénység elveszettségbe, a kifosztottság kiábrándulásba, a testi, fizikai romlás lelki, szellemi iránytalanságba, a családi tragédiák sorozata társadalmi érvényű és értelmű elmagányosodásba torkollik. Egyéni élmény és köztapasztalat feltételezi egymást, végső fokon (a végkifejletben okvetlenül) egységbe forr.

Mégis óvakodnék attól, hogy a kötet jellemzésekor a tragikum, a tragikus ábrázolás fogalmához folyamodjam. A *Gizi, a tehenészlány* alakrajza például olyan élettörténetből képződik meg előttünk, amely kudarcot kudarcra, veszteséget veszteségre halmoz. És mégis: a sokszoros megpróbáltatásokról az elbeszélő egy kis közösség tagjaként számol be; s a Rábánál túrázó csoport egyszerre lesz hallgatója, közvetítője, és bár megkésve, valamelyest orvosa az egyéni szenvedésnek. Általában is jellemzi Réti Attila novellisztikáját, hogy közösségi tudatot, mentalitást ábrázol és elemez, sőt a cselekmény tevőleges alakítójaként ábrázol csoportokat és csoportmozgásokat egyaránt.

Nem mintha tartózkodna a magányba zárt lélek, az elszigetelt szenvedés vagy próbatétel sorsképletétől. E nemben *A Pontoise-kert* című írás bizonyosan egyike a legeredetibbeknek, a legsikerültebbeknek. Az impresszionista festészet varázsától megigézett reáliskolai magyar–latin szakos tanárnő, aki rajongásában alig vesz tudomást az őt körülvevő világról, sőt tulajdon családi életéről és érdekéről, még a kisvárosi gettóba vezető útra is kedves képét csomagolja be magának. Fájdalmas, részvétteli irónia hatja át ezt a zárlatot, de ez az irónia valójában ott lappang a teljes szövegben.

Ha *A Pontoise-kert* a különösségbe, különcségbe hajszoló szenvedély ábrázolásával az interiorizált lélektani novella hagyományához kapcsolódik, *A végzet* ellenben szinte népmesei hangot üt meg. A szegény és a módos nővér között érlelődő drámát inkább letompítja; s midőn az ínségben vergődő család utolsó pogácsáit föleszik a disznók, az elbeszélői hang töretlen kedélyessége még mindig, legvégül is megbékíteni igyekszik a botrányos anyagi és emberi viszonyokkal.

A *Svédkati*t és az *Állatsimogató*t nemcsak a megalázottság, a kisemmizettség sorsmintái rokonítják egymással, hanem a kompozíció keretező motivikája is. Az elsőben egy mondat emléke kapcsol össze kezdést és befejezést: az ötvenhatban Svédországba menekült Boros Katalin egy ottani szépségversenyen első díjat nyer, s a diadal pillanatában a „Tóth Ilonka, élt 5 napot" szövegű felirat villan fel előtte. Ez a gondolat (André Jolles-i értelemben) „egyszerű formává", mégpedig „találós kérdéssé" válik a szövegrész perspektívájában. Eredetét, mibenlétét az elbeszélésnek a családtörténetre visszatekintő szakasza fedi fel: az újszülött Katinak egy parányi koporsóban jutott hely, amelyet a szomszéd asztalos egy másik csecsemőnek készített. Amikor 1970-ben haza (Mosonmagyaróvárra) látogat a novella címszereplője, viszontlátja az emlékezetes – és baljós – bútordarabot. Vajon hogyan bukkan fel harmadszor, azaz utolszor a kettős, mert egyszerre nyelvi és tárgyi lényegű motívum? Miután beteljesül Kati végzete, ez az ellenpontozott dráma, melyben a hajdan kegyetlenkedő, majd megjavuló, megtisztuló apa példájával szemben a dúsgazdag gyáros férj kijátssza, megcsalja feleségét, Kati inni kezd, szinte öngyilkos szenvedéllyel fojtja italba önnön szépségét, lényét, végül életét – nos, ezután, a novella legvégén immár narrátori szólam ismétli meg, ezúttal kérdő formában, a keretező mondatot: „Agyvérzés. Élt ötven évet. Vagy inkább öt napot?" – A válasz, a megfejtés ilyképpen újra talányba fordul. Ezek a funkcióváltások egyúttal jól példázzák Réti narratív módszertanának egy nagy horderejű következményét: azt, hogy általában is képes úgy felhasználni elemien egyszerűnek látszó szerkezeti mozzanatokat, eljárásokat, hogy éppen polifonikusabbá tegye általuk az elbeszélés összjelentését.

Ami az *Állatsimogató*t illeti, ebben a novellában a keretező motívum még diszkrétebb, de talán még mélyebb hatású, mint a *Svédkati*ban. Rövid leírás tudósít arról, hogy Kükedi néni „nehezen mozgó ujjaival […] naphosszat […] babrálta" a „horgolt csipke" rojtjait: „Ahogy az egyik oldalán kisimogatta a furfangos csomókat, a túlfelén riadtan rándult össze a terítő." Befejeződni pedig ekképp fejeződik be a sűrű szövésű novella: „Reggel már a szobába bekukkantó napsugár igazította el a terítő rakoncátlan rojtjait."

Először a rendezkedés kényszeres igényét, másodszor immár a halál beálltát jelzi a motívum; de mi zajlik le közöttük? Rövid áttekintésben egy egész élet, a tizenhárom gyermekes hegyeshalmi asszonyé, aki a valóságos térben és a társas lét átvitt értelmében is a „szélen" húzza meg magát; akinek „mosolya alig, bánata, küzdelme, szolgasága tengernyi volt." Mária eleinte buzgó vallásos hitében lel némi

vigaszra, majd a háziállatok körüli sürgölődés fokozatosan elfordítja az emberektől, s rákapatja a lovakkal, ludakkal, méhekkel, malacokkal folytatott „beszélgetésekre", „eszmecserékre". Gyermekei eltünedeznek mellőle; a történet pedig ironikus fordulattal, fonák metamorfózissal teljesíti be az idős asszony hajdani vágyát, amikor egyik, sokat próbált leánya felbukkan a helyi idősotthon udvarán, magával hozva az „állatsimogatót", a magányban edzett szenvedély testet öltött, no meg pénzszerzésre hivatott paródiáját. „Kükedi néni hol a lányára nézett, hol a malacokra" – az olvasó nem bizonyosodhat meg arról, hogy vajon fölismerte-e gyermekét a „néni", az élet kisemmizettje.

Réti Attila tehát mindig nagy gondot fordít arra, hogy alakjait individuális alkat és sors, valamint közös érvényű és hatókörű, társadalmi szituáltság összefonódó hatásaival és meghatározottságaival állítsa elénk. Némely novellája azonban egyenesen és közvetlenül az *együttélésre* összpontosít: személyek, rétegek, vélemény- és világnézeti csoportok, szakmai és szervezeti közösségek kölcsönhatásaira. Ezekben a narratívákban a legfőbb, az összegző egység a család; mégpedig az egyéni emlékezetben mindig jelen való, az elbeszélés folyamatában pedig megeleveníthető nagycsalád. Szinte már nemzetség – amely foghatóvá és újra meg újra átélhetővé teszi a történelmet a mindenkori utód-emlékező számára. Ezekben a szövegekben a szülők és az ősök, a munka- és sorstársak, a szomszédok, de nemritkán még a javarészt túlzottan személytelen hatalom személyes képviselői is plasztikusabb jelenlétre tesznek szert, mint a múltidéző narrátor, aki valamelyest háttérbe húzódik, mintegy zárójelbe teszi önmagát, hogy posztumusz hanggal és mozgással ruházza fel család és környezet jellegzetes karaktereit. És mindenki jellegzetes. Színekben és tényekben egyaránt gazdag leírások ezek: krónikáknak és tudósításoknak egyaránt beillenek.

Legfontosabb közülük a címadó *Bagolyvár*; ehhez szorosan kapcsolódik *A Mutter* című írás. Valamelyest eltávolodnak a tömör és egységes cselekményre épülő novellatípustól; az olvasóban inkább összesűrített, pontokban, sávokban és foltokban megkomponált *családregény* hatását keltik. A *Bagolyvár* ugyan a kötet egyik leghosszabb írása, anyagához képest azonban természetesen valóságos miniatűr – virtuóz elbeszélő leleménnyel és éles történelmi elemzőkészséggel kidolgozva. Ha pedig az első személyű előadásmód még hagyhatna is kétséget bennünk, a könyvborítón olvasható biográfiai adatok okvetlenül hozzásegítenének ahhoz, hogy a kettős elbeszélésben egy további nagyepikai forma jegyeit is fölismerjük – nyilvánvalóan az önéletrajzra gondolunk. Ez a műfaji rokonság csak fogékonyabbá, figyelmesebbé teszi a *Bagolyvár* és *A Mutter* olvasóját meghatott emlékidézés, kiélezett konfliktusérzék, ellágyuló arcképrajzolás és hol gunyorosra-komikusra hangolt, hol kíméletlen, már-már önkínzó hevületű vallomástétel iránt.

Ez a gátak közé szorított emlékáradás azonban nem elvont, nem is csupán személyes családi alakzatokkal benépesített térben zajlik. Réti Attila a mosoni tájat, Mosonmagyaróvárt, a Rába vidékét, Hegyeshalmot (szülőhelyét), Győr és Sopron

tágabb hatás- és vonzáskörzetét teremti újjá ezekben az írásaiban; de nem is csupán ezekben, hiszen ugyanez a táj föl-fölbukkan objektívebb, fikcionalizáltabb elbeszéléseiben is. A szóban forgó vidéknek atmoszférája van; de ezen kívül mintegy struktúrateremtő jelentést is kisugároz: a bahtyini értelemben igazi *kronotoposz* ez, amely „értelmezhető és megfogható egészben oldja fel a tér- és időbeli jelzéseket". Csakugyan „a fontosabb események rendező középpontja", amely tér is, idő is; e kötetben egyszersmind határozottan *historikus* tér és idő. Nyugatra eső és nyugat felé tekintő magyar táj, melyben az osztrák szomszédság, a német nyelv elterjedtsége többnyire ablakot nyitott távolabbi régiókra és kultúrákra is, miközben ugyanez a térség északról szláv nyelveket és szokásokat is befogadott. Nyugatias műveltségű vidék, amelyen azonban otthonos a „keleti" temperamentum is (termékeny lobbanásaival s önpusztító indulataival egyaránt) – és természetesen el kell tűrnie önkény és önkényuralom különböző változatait: üldözéseket, kirekesztést, kitelepítést, bosszút és megtorlást, fizikai és szellemi elnyomást. A mosoni látkép ilyetén epikai megelevenítéséhez persze írói kvalitásokra van szükség: végső soron az irodalmi alkotóerőnek köszönhető, hogy ez a vidék, ez a táj és ez a (helyi) történelem a *Bagolyvár* megjelenése nyomán élesebb rajzolattal íródhat rá a mai magyar epika térképére.

Közös hagyomány, hatás- és kölcsönhatás azonban nemcsak a novellák tematikai rétegeibe épülhet be, hanem alakíthatja szövegképzését és szerkezeti eljárásait is. A *Bagolyvár* számos darabja jelölten is emlékezik és emlékeztet korábbi irodalmi művekre. Mindjárt az első írásnak *Aiszóposz Delphoiban* a címe. A főszereplő szóról szóra elmondja benne a talán leghíresebb „ezópusi" mesét, *A hangya és a tücsök* fabuláját; de a Réti-novella nemcsak ezen „vendégszöveg" révén lép intertextuális kapcsolatba az antikvitásból eredő hagyománnyal, hanem puszta történetképzése útján is (amely végezetül elkalauzolja a mai Görögországba az i. e. 6. század szülöttjét, illetőleg ennek alakmását), hiszen tekinthető akár az ókorban még folyton alakuló, bővülő „Aiszóposz-regény" egy újabb fejezetének, továbbírásának. – *A Pontoise-kert* tanárnőjét a francia festők mellett a francia versek is rabul ejtik. Verlaine *Holdfény*ét *(„Clair de lune")* az eredeti nyelvű szakaszok után magának a… nos igen, a szereplőnek a magyarításában is olvashatjuk. Itt-ott összeér versszöveg és narráció: „Ámor győztes üdve!" – sóhajt fel a magányos nő, és elméje máris az őt körülvevő kisvárosi férfiak eltompult érzéketlenségén borong. Az egész, verssel tűzdelt dialógusba a csipetnyinél jóval több irónia vegyül. – *A végzet*nek, ennek a népies és népmesei történetnek élén Örkény azonos című egyperceséből vett idézet áll mottóként. (Ez a szövegháttér pedig akár át is értelmeztetheti velünk a novella korábban jelzett, „humanisztikus" olvasatát!)

A szövegek közötti kapcsolatteremtés képzelt útján e kötet darabjai közül az *Egy asszony Łódźban* megy a legmesszebbre. A textus elébe állított magyarázat itt eleve parafrázisként határozza meg az író *saját* szövegét: Márai *Istenek nyomában* című útirajzának egyik epizódjára mintázza rá a maga változatát. Az „eredeti" címe: „Egy

asszony Jerikóban". Érdekes volna alaposabban egybevetni a két szöveget. A „parafrázis" mindenesetre első személyben, az 1920-as évekbeli Palesztinába költözött zsidó asszony monológjaként adja elő a történetet; ezzel a módszerrel valamelyest háttérbe is szorítva az elsődleges narrátor, Márai Sándor magyar író személyét és személyiségét. Ha az először 1927-ben megjelent szöveg óhatatlanul katasztrófa *előtti* atmoszférával telik meg a mai olvasó számára, az átdolgozás viszont jellegzetesen „utáni" pozíciót foglal el. Aligha tehet mást. A Réti által elénk állított „magyar író" óva inti a *łódźi* asszonyt attól, hogy visszatérjen szeretett szülővárosába. Megrendítő ez az apokrif „Márai-szöveg": sajátos személytelensége és a „János Jelenései"-t idéző területenkívülisége mégis hamisítatlan kelet-európai sorsra figyelmeztet.

Még az is előfordul, hogy a novella előszövege, pre-textusa nem nyelvi természetű, hanem a zenéből vétetett. A *Blaník* című történet Smetana szimfonikus költeményét idézi, mégpedig két ízben kottarészlet alakjában is. A Cseh Filharmonikusok két női muzsikusa között kibomló, majd megkeseredő leszbikus kapcsolatot élénk és szellemes elbeszélő modor önti szavakba, de ebben az írásban anyag és élmény mintha mindvégig egy fokkal külsőségesebb maradna, némiképp a puszta bizarréria ba hajolva. Meglehet, az író itt túlságosan eltávolodott az őt tápláló kétalakú „lénytől", a saját és sajátos hely és idő szellemétől: a novelláit éltető „kronotoposztól".

Önálló epikai világban járhatott tehát a *Bagolyvár* olvasója. Útja közben természetesen hangzó, gyakorta élőbeszédszerű, megelevenítő és lendületes elbeszélő hangra figyelhetett; olyan dikcióra, amely Mikszáthéból, Krúdyéból vagy Móráéból is gazdagodott, de tónusa az elődökénél karcosabb, fanyarabb, feszültebb. Stílusa, szóhasználata sokrétű és hajlékony, figurához és alkalomhoz igazodó; néhol azonban még enged a túlságosan is színes, a merőben tájjellegű vagy különcködő kifejezések csábításának.

Az utolsó szó legyen ismét a kettősségé, amely az olvasó talán legmaradandóbb emléke lehet Réti Attila első novelláskötetéről. Amennyire megragadóan, olykor pedig megrendítően tudósítanak ezek az írások a sorsnak, sorsuknak kiszolgáltatott hőseik testi, érzelmi és szellemi megroppanásáról, annyira meggyőzően sugallják egyúttal az élet, miden élet méltóságának, értelmének és – igen! – örömének üzenetét. Az *Erdőkerülők*ben, a könyv utolsó novellájában, amely egy bankárnak s egy eladósodott erdőtulajdonosnak közösen eltöltött egy napját beszéli el, lélek és emberség által még olyan fordulat is bekövetkezik, amelyet a mai epika profán világában, ha óvatosan is, valamiféle csodának nevezhetünk.

• *Hitel,* 27. évf., 2014/8, 139–144.

AZ ELBESZÉLHETETLEN TÖRTÉNET

Camus: Az idegen

[1994, 2015]

Döntő cselekedetének lejegyzése közben Meursault nem értékel, nem védekezik és nem vádol, sem mást, sem önmagát. Az első lövés már eldördült, a további – még érthetetlenebb – négynek még előtte vagyunk, mikor közbeékelődhet a következő mondat: „Megértettem, hogy leromboltam egy egész nap egyensúlyát, s egy fürdő kivételes csendjét, ahol pedig boldog voltam." Az énformájú elbeszélő vaskövetkezetességgel s engedelmes hűséggel tartja magát az implicit szerző választásához: az öneszmélés nem terjedhet túl az érzékek hatókörén, nem nyúlhat vissza a közvetlen emlékezet *mögé*. Habár Meursault föltehetőleg már jelentékeny időbeli távlatból idézi vissza a gyilkosságot, nem egész életének kizökkenését, nem a köztörvényes halálraítélt végzetdrámáját olvassa ki a lövésekből: mintha csupán egy napot, egy helyszínt, egy rövid távú érzelmi állapotot rombolt volna le. „Ahol boldog voltam"; az eredetiben még a „pedig" enyhe ellentéte sincs jelen. Sőt ez a „boldog" szó is úgyszólván magában áll a szöveg kopár tényközléseinek sorozatában.

Izolált tények halmaza volna a *L'Étranger* narrációja? Statikus halmaz vagy minőségtevő halmozódás? A szinte kelletlenül középpontba, az első rész legvégére helyezett gyilkosság valóban előzmény nélküli, motiválatlan *„action gratuite"*?

Bizonyos szempontból igen. A történettel bíró, cselekedeteiket felelősen vagy felelőtlenül egymásba öltő szereplőkhöz (és írói magatartáshoz) mérve okvetlenül. Ám ezen új logika szemszögéből tekintve, melybe Camus itt és ekkor beállt, ez a „merénylet" nagyon is meg van okolva. Az egész első rész megokolás. Főszereplője Meursault ellenséges társa, kínzó kísérője, a nap, a tűrhetetlen fény és forróság végoka. Végső soron láthatatlan, nézhetetlen jelenvalóság. A többiek számára közeg, körülmény csupán. Igen, mert nekik – az elbeszélés kimondatlan hipotézise szerint – terveik, céljaik, eszméik és rögeszméik is vannak. Az első személynek nincsenek. Ő közvetlenül találkozik a nappal, a tengervízzel, Marie testével, az anyját virrasztó öregek foghíjas szájának cuppogásával. Számára ennyi a világ és tulajdon élete. Csak egyvalamitől van megfosztva: nincs időtartama és nincsenek reflexiói, csupán percepciói. Következésképpen története sincs. Ez a történet, ahogy a naptól „minden ér egyszerre lüktet a bőr alatt", ahogy „az ég egész széltében megnyílik, s tűzesőt hullat a földre", csakis reá méretezett ahistorikus, anorganikus történet, voltaképpen artikulálhatatlan. Nem is ért belőle senki egy szót sem a magyarázatszerű második részben. Mégis: ki ne érzékelné az első rész utolsó hat bekezdéséből, hogy az író valójában sokasítja az előjeleket, sulykolja a motivációt? A „vakító" jelző, a többször felbukkanó „ragyogás", a „zihálás" a tagok görcsös „megfeszülése", a „káprázat",

végül a „tüzes kardként a szemben vájkáló" közönséges kés, melyet a névtelen arab előhúzott, szinte már túlindokolja, végzetes ok-okozati viszonyba állítja a kitörést, a lövéseket, amelyek csupán reflexek Meursault személyiségműködése szerint. Szemléleti és retorikai fokozás vezet el a végsőkig, a tények, a környezet itt már csak mitologikus arányú látomásokban mondható el. Csakhogy ez a „mitológia" nem hozzáköti Meursault a külvilághoz, hanem elvágja tőle. Neki még története sincsen. Camus eme regényének, *„récit"*-jének talán legfőbb írói teljesítménye, hogy mégis megalkotja a történetet.

*

A történet egyidejű viszonylatoknak mint adottságoknak lineáris kinyújtása, kifeszítése. Hogyan kapcsolódik Meursault a környezetéhez? Igazából felettébb normálisan: az értelmezések talán nem veszik figyelembe eléggé, hogy Meursault-ban eredendően nincs semmi patologikus. Az abszurditás, melyet Camus itt megcéloz, nem annyira individuális, inkább relacionális fogalom, léthelyzet. Helyzet a többiek között, a többiekhez képest. Vagyis Meursault alkata és története még annyira sem kórtörténet, mint Sartre „undoráé". Az a „sziszüphoszi" helyzet, amelyben megvilágosodik a létezés abszurditása, hogy tudniillik az üveg mögül látjuk a telefonáló taglejtését, de nem halljuk szavait, s léte így egyszerre értelmetlen és nevetséges, kiiktatható lesz: szintén viszony terméke, külső meghatározásé.

Nos, Meursault az a regényfigura, aki folytonosan ki van téve és át is adja magát mások meghatározásainak – legalábbis az utolsó eseményig, a pappal folytatott beszélgetésig. Folyton tőle várnak valamit, csakhogy ezt a mindenkori valamit senki sem kapja meg tőle. Jobban mondva kapja a látszatát, a gyakorlati kivitelezését. Az első típusszituáció az anyja fölötti virrasztás és a temetés, bővebben értelmezve az első fejezetet: Meursault-nak itt leírt cselekedetei (mulasztásai) mind készenlétben maradnak „ítéletre felrovottan", a második rész vádbeszédéig. Mert Meursault már itt közömbösnek mutatkozik, másra figyel, kávét iszik, elalszik. „Egy percig az volt az érzésem, persze nevetséges érzés, hogy most majd ítélkeznek felettem." Kik? Az anya menhelybeli társai. Valódi előreutalás ez, és Meursault nem is téved (sajátosképp Meursault sohasem téved, a történet legvégén pedig fényesen *igazolódik*): a tárgyaláson majd mindezt felhozzák ellene, s végső soron, bármily „nevetséges", legalább annyira a fiúi szeretet látható jeleinek, formuláinak hiánya miatt ítélik halálra, mint azért, mert agyonlőtt egy arabot.

Két mániákus megszállott figurája van a történetnek: az öreg Salamano és Raymond Sintès. Mindketten belefeledkeznek valamibe: Salamano szadisztikus szeretettel bünteti, majd siratja kutyáját, mely elhalt felesége után egyedüli társa; Raymond pedig folytonosan sérelmein rágódik, és bosszún ügyködik, miközben aránytalanul komolyan veszi léha, fajsúlytalan életét. Mind a kettő kibúvót, pótcselekvést fedezett föl magának; ellépett a veszély, a kísértés, a bűn és az ítélet elől. A

következményeket nem nekik, hanem majd Meursault-nak kell viselnie: a bűn következtét, elkövetését is. Ebbe tulajdonképpen Raymond hajtja bele, de neki alibije van: ő csak megkérte Meursault egy kis baráti segítségre. Rávette, hogy levelet írjon az ő, Raymond szeretőjének, hogy vegyen magához fegyvert, hogy álljon ki védelmében. Állásfoglalást is vár tőle, de az „ugye igazam van?" típusú kérdésre Meursault nem tud és nem hajlandó válaszolni: legföljebb tessék-lássék felelettel üti el a dolgot. Ez az, amire föntebb azt mondtuk, ő látszatokkal és cselekvésekkel válaszol. Hogyan fér meg e kettő? Még csak „látszatcselekvéssé" sem vonhatjuk össze a két szót, s nem oldhatjuk föl a kettősséget. Meursault megteszi, amit kívánnak tőle, csakhogy azon ideológiai, formulatív előírások, vélekedések, várakozások nélkül, melyek társai szemében a „megtétel", a cselevés lényegét teszik.

Mészöly Miklós így értelmezi „a világosság romantikáját" Camus-nél: „Amit szenvedélyesen erőszakol, hogy a létet, a világot olyannak fogja fel, amilyennek a tettenérés mutatja magát, s nem olyannak, amilyennek az értelmezés során valósínűsíthető." Megjelenése (1942) táján a regényt előszeretettel állították párhuzamba Hemingway narratív cselekvéskultuszával, a tettekre való összpontosítással. Meglehet, hogy a dikcióra csakugyan hatott Hemingway, annak is inkább módszerére, semmint szemléleti, értékelésbeli funkciójára. Hiszen az amerikai írónál a cselekedetek jótállnak az emberért, adekvát megnyilvánulásai lényegének: Camus „idegenje" viszont tetteiben sem talál haza. Lépései, szavai örökösen kisiklanak, torzító hangtérbe szóródnak, legkivált pedig ama döntő tett forgatja ki énjéből, lényegéből. Újabb kérdés: hogy lehet ez, mikor Meursault „egyetlen eszméje", hogy visszautasítsa a hazugságot? Még a *Félreértés* című Camus-színdarab meséje is azért került Meursault kezébe a börtönbeli újságlapon, hogy elmarasztalhassa a fiút, akit anyja meg a húga tévedésből gyilkol meg: elmarasztalhassa a színlelés, a „hazugság" miatt. Miért nem felel meg hát a tett a lényegnek? Alighanem azért, mondhatnánk leegyszerűsítve, mert Meursault esetében nincs lényeg.

A regény (a kisregény) magyar címe, a *Közöny* telitalálat, már csak azért is, mert a „világ gyengéd közönyének való kitárulkozás" a szöveg legvégén hangsúlyos választás, fölfedezésértékű megfogalmazás. Épp csak a cím lényegét hamisítja meg ez a telitalálat, amely puritánabb is, mélyebb értelmű is az eredeti szerint: Az idegen. Miért, mennyiben idegen Meursault? Továbbrezeg alakjában, sorsában egy Baudelaire-prózavers visszhangja is, melynek címe ugyancsak ez: *L'étranger*. A költő őse rövid válaszokban tagadja meg családját (nincsen se apja, se anyja), a barátságot, a hazát, a szépséget, az aranyat, és végül csak a felhőkről mondja ki, hogy szereti őket. Meursault-nak éppen hogy van, és már nincs anyja (lásd a regény első mondatát), de állása, szerelme, barátai vannak. S különben sem poétikus lélek. Mitől idegen tehát? Bizonnyal Meursault lényegtelen ember, értsük úgy, hogy lényegtelen, szubsztancia nélküli, akinél csődöt mond minden hivatkozás lelkiismeretére, akaratára, világnézetére, mert ő mindezeknek híján van, s közvetett mely a gondolkodási

módszerek kicsorbulnak eredendő közvetlenségén. Azt jelenti ez, hogy *A boldog halál* című regénykísérletében Meursault-nak nevezett hős utódja már a *mer*re (tenger) is méltatlan, s olyan név illik hozzá, mely a halál s a gyilkosság szótövét *(meurt, meurtre)* hordozza magában? S főképp azt jelenti-e, hogy Meursault-nak súlypontja sincsen?

Aligha. Az idegenség éppen azért olyan látható, baljóslatú és eseményszerűen végzetes, mert mélyét tömör súly tölti be. Ha pusztán áthullámoznának az érzékletek Meursault lényén, nem találhatna magára, azaz valamire önmagában az utolsó fejezetben, a letartóztatás után játszódó második rész ötödik fejezetében. Az itt elbeszélt föleszmélés azonban visszamenőleg megvilágítja a korábban csupán esetlegesnek, pillanatnyinak beállított történéssort, és megköti ezeket a törvénytelen pillanatokat a ragaszkodás kötelékével.

*

Ahhoz, hogy ezt a ragaszkodást, ezt a nehézséget megpróbáljuk kivenni a homályban (illetőleg a vakító világosságban), még emlékeztetnünk kell a szöveg egészen sajátos, csak e műhöz igazított elbeszélő nézőpontjára és nyelvi kidolgozására. Az előbbi az énformában, az egyes szám első személyű beszédben valósul meg. Erről maga Camus így írt a regény amerikai, egyetemistáknak szánt kiadása elé: „Az első személyű elbeszélés, mely rendszerint a bizalmas közlés eszköze, *Az idegen*ben az objektivitás szolgálatában áll." A megszokottal tehát éppen ellentétes funkcióra képesíti az író ezt a narratív módszert: hiába sejlik föl általa a bepillantás lehetősége, Meursault-hoz nem férhetünk hozzá, a Szabó Lőrinc-i *Az Egy álmai* értelmében „idegállapot" és „megfogalmazás" váltakozó szükségletei, életfunkciói mögött nem tapinthatunk ki akár szubjektív „igazságot" sem. Ami pedig az idődimenziót illeti, a regény szembeszökő és mégis rejtetten ható eljárása, eltökélt választása, hogy úgynevezett *passé composé*t, a *passé indéfenitet* használja a tulajdonképpeni, a normatív francia elbeszélő múlt, a *passé simple* mellőzésével. A *passé composé* nem egyértelmű, befejezett múlt idő; minden kijelentet eseményhez hozzáérti jelenben való folytatódását. Az esemény belenyúlik a jelen időbe, a jelen idő birtokba veszi a múltat. Ezért is mondhattuk, hogy Meursault-nak nincs, elvben nem lehetne története, mert életének nincsenek szakaszai, ideje egymás után, de nem egymásból következő, folytatólagos, de nem kauzálisan előrehaladó eseményekből áll. A jelenvonatkozású múlt idő választását Meursault-nak azzal a belső kommentárjával igazolhatnánk, amelyet az ügyész magatartásához fűz: „Szó sincs róla, kénytelen voltam beismerni, hogy igaza van. Nemigen bántam, amit elkövettem. De ez az acsarkodás meglepett. Szerettem volna megmagyarázni, szívélyesen, majdnem szeretettel, hogy igazán sohasem sajnáltam még semmit sem. Mindig azzal törődtem, ami majd ezután történik, akár ma, akár pedig holnap."

Ha azonban valakinek nincs múltja, akkor nincs – Babitscsal szólva – erkölcsi emlékezete, az eseményeket, az akár több évtizednyi életszakaszokat is csak pillanatként tudja elképzelni, egy tömbben, mondjuk húsz évet, melynek lehetséges perspektívája, ha fellebbezését elfogadnánk, még elfojthatatlanul fölajzza. De képes megállapodni annál a gondolatnál, hogy ha húsz év múlva kellene meghalnia, ugyanúgy elszakadna – nem az élettől, hanem – a futó örömöktől, mint most, az egyszerre kiterjedt és szűkre szabott jelenben.

Hogy mihez ragaszkodhat mégis, arról mindenekelőtt az utolsó fejezet tanúskodik. Ekkor, bár háromszor utasította el, mégis meglátogatja cellájában a pap, mégpedig este, amikor egyáltalán nem számít rá. Az egyébként egylényegű és egyenletes regénynek ez kétség kívül kulcsjelenete. Itt jut el ugyanis Meursault valamiféle önmeghatározáshoz, melyet a lelkész kérdései, szelíden állhatatos intelmei valósággal kiprovokálnak belőle.

Hogyan fogadja a papot? Szokásához – lényéhez – híven eleinte a lényegtelenre figyelve. Nem arra, amit képvisel, amit kijelent, hanem arra, hogyan ül le, hogyan tartja a kezét a térdén. A gesztusok néma nyelvére figyelt Meursault eddig is, és ezek s járulékos elemek, a lényegiség tartozékai, fölébe nőttek számára a döntéseknek. A halálbüntetés vaskos realitását valósággal elvékonyítják szemében a formulákban cselekvő szabálytisztelő számra nem létező tények: „Az a tény, hogy az ítéletet este nyolckor olvasták fel és nem délután ötkor, az a tény, hogy esetleg másképp is hangozhatott volna, hogy olyan emberek hozhatták, akik időnként inget váltanak, s hogy egy olyan bizonytalan fogalom nevében hozhatták, mint a francia (vagy német vagy akár a kínai) népé, mindez nagyon gyengítette, az én szememben ezt az ítéletet."

Meursault egyébként éppúgy példája, ürügye a nyílt tárgyalásnak, az értetlen igazságszolgáltatásnak, mint Dmitrij Karamazov, mint Édes Anna, mint – végső megszégyenítésben – Josef K. *Véletlen*e, hogy Meursault sem, Édes Anna se, jut, juthat el odáig, hogy maga válasszon ügyvédet, s hogy hivatalból kirendelt védőik bemutatkozásra, érvényesülésre használják föl védencük ügyét?

Látszólag ezt a relativizmust szegezi szembe a pappal. Meursault válasza a lehető legblaszfémikusabb: nemcsak azt mondja, mint a vizsgálóbírónak, hogy nem hisz Istenben, hanem azt is, hogy hátralevő idejét nem akarja Istenre vesztegetni. Fokról fokra kezd azután állítani valamit, s ezt az állítást a pap pontosan meg is érti, voltaképpen ő mondja ki. „Ennyire szeret hát ezt a földet?" Igen, a földet szereti Meursault, nem a felhőket, a földet, még akkor is, midőn az égre néz. A földhöz való hűség, mondhatni részvétteli ragaszkodás később erkölcsi felfogássá érik Camus gondolkodásában. Nem véletlenül választotta a hölderlini Empedoklész-idézetet *A lázadó ember* mottójául: s az 1951-ben megjelent tanulmány Nietzschéből is azt emeli ki, hogy abban akar hinni, ami van, felsőbb ideálok helyett. Akár hogyan is, más nem ébreszthette volna föl Meursault-ban egy életfelfogás szunnyadó csiráit, mint a pap, mint ez a pap – akit egyáltalán nem állít be ellenszenvesnek, akit a

legkevésbé sem karikíroz a szerző. Mindketten meg- és felindulnak egymástól: a pap könnyezik, Meursault megragadja talárjánál fogva, és ordít vele: mindkét gesztus szenvedélyes találkozásra vall.

Meursault itt, ebben a jelenetben szakít megrögzött tárgyilagosságával, beszéde is itt válik költőibbé, patetikusabbá, körülbelül s *„Je me suis un peu animé"* („Egy kicsit felélénkültem") mondattól fogva. Amikor arról beszél, hogy a falakon csakis üresség et lát, hogy létét, jövője igazolja, le nem élhető jövője igazolja, illetőleg, hogy mindenkinek igaza van, mindenki „kiváltságos", egyszerre emfatikus kiemelésekkel, ismétlésekkel dúsul föl a szöveg – kilép az „írás nullfokáról."

Camus a jelzett előszóban így határozza meg hősét: „Meursault nem megy bele a játékba, nem halandó hazudni […] a meghatározott (bevett, tiszteletben tartott) formulák szerint." Hozzáteszi: „Meursault azért nem kallódó lény az én szememben, hanem szegény és mezítelen ember." S továbbmegy: Meursault szerinte föláldozza magát, mint „az egyetlen krisztus, akit megérdemlünk". A megváltó nevét kis kezdőbetűvel írja, s hozzáteszi: szavaiban semmiféle blaszfémikus szándék nincsen.

Miféle „krisztus" ez a Meursault? Az kétségtelen, hogy a záró bekezdésben elfogadja halálát, s „megkönnyítve a reménységtől, e jelekkel és csillagokkal telehintett ég előtt először tárulkoztam ki a világ gyengéd közönyének". A világot a következő mondatban testvérinek mondja *(fraternel),* vagyis olyan transzcendens motívumokat talál, melyek épp azon a szerepen, jelentéshorizonton maradnak innen, mely eredetileg lényegük: az itteni „jelek" némák, a „testvériség" közönyös. A megváltó pedig, „akit megérdemlünk", nem is „bűnné lesz", hanem bűnössé, a bűnösség durva ösztöncselekvését, a gyilkosságot veszi magára – társai, cimborái helyett. Csak persze véletlenül és céltalanul.

Camus Meursault-nak ad igazat, nem a papnak. De „igazságát" csak a pap hozta ki belőle. Csakis ez az ütközés, egyedül ez a viszony és viszonyítás. És bár Meursault megszenvedett bizonyossága (és boldogsága) megrendítő, talán éppen ott, abban sebezhetőbb, mint a pap, amiben végképp fölébe látszik kerekedni: abban, hogy a magabiztosságot a paptól elvitatja és magáévá avatja. Az, hogy a pap még „saját életében és halálában sem biztos" – s ez az értelmező észrevétele – korántsem hiányosság.

*

Az idegen remekmű. Kevés szöveg íródott a modern irodalomban, melynek minden porcikája ennyire a helyén volna, és ennyire jelentené egyszerre az egészet. Ez a tökély azonban alighanem áldozattal járt. Mégiscsak cselekményt kellett írni, egy tudatállapotot történettel ellátni. Lehet, hogy ez, így, utoljára sikerült. Utoljára az, hogy a „fehér lap" lényege, létjogosultsága a fehérség legyen, ne lépjen elő fejlődőképes Hans Castorppá. Mégis mintha – ez a „mintha" alighanem a legnagyobb művekről szólva is fölvetődhetne – a néma jelenléthez képest még így is túl látvá-

nyos, nyilvánvaló és típusszerű lenne a cselekmény. A lehető legbizonytalanabb talajon mozgunk. Éppen azzal, hogy a gyilkosság annyira titokzatos és átlátható egyszerre, nem igazodik-e valamelyest képletbe, ami megtörtént? Mintha még ebben az erőszakosan nyers meursault-i világban is túl nagyot csattanna az az öt lövés.

Semmit sem állítunk immár. Végre is *Az idegen* sokféle következtetést, levezetést hiteltelenít. Az igazán nagy művek közé sorolja mindenesetre jelentésvilágának kétféle, kétrétegű funkcionalitása. Az ügyész összefüggést erőszakol ki két tény közé. Meursault nem sírt, nem viselkedett illően anyja temetésén, tehát ölt. Az elmélyült, felkészült esztétikai olvasás tudja, kiérzi, hogy a két cselekmény között nincs kapcsolat. Annál inkább a szemhéjra tóduló verejték és a pisztoly elsülése között. Mégis: még mélyebben nem a regény sugallja-e a felszínes, illetéktelen értelmezést, azt, hogy igenis azért lőtt Meursault, mert nem tudott (nem is akart) sírni anyja búcsúztatásán? A két dolog között mégis van kapcsolat, ha más nem, közös alárendeltségük egy világérzékelésnek. A nagy művek mohók, örvényszerűek: elkeverik lényegükkel még a felületes értelmezést is. Még a hamis szót is képesek átlényegíteni, bebizonyítani.

• *Nagyvilág*, 60. évf., 2015/7.

• Nagyvilág, 39. évf., 1994/5, 463–468. [A második megjelenéskor, 2015-ben a *„Camus: Az idegen”* alcím nem szerepel. Érdekesség, hogy 2015-ben már készült az új fordítás, ami „Az idegen” címmel jelenik meg 2016-ban. 1994-ben még csak Gyergyai Albert „Közöny” című fordítása létezett, Bárdos alcímében mégis *Az idegen* szerepel. A cím kérdését, mint láttuk, szóba is hozza tanulmányában.

További érdekesség, hogy ugyanabban a 2015-ös *Nagyvilág*ban a készülő új fordítás egyik fordítójának, Ádám Péternek „Miért kell a *Közöny*t újrafordítani” című tanulmánya is szerepel, amelyben idéz a Bárdos-tanulmányból, forrásként az 1994-es megjelenést adva meg. – A szerk.]

SHAKESPEARE BESZÓL

[2015?]

„Shakespeare nem írt régiesen, saját korának beszédét, beszólásait használta” – a *Klasszikusok fordítva* című cikk[1] „jelmondatába” foglalt vélekedés jó két évtizede uralkodik nálunk. Mivel jeles és méltán becsült kutatók – egyúttal gyakorló

[1] Papp Sándor Zsigmond: Klasszikusok fordítva, *Népszabadság*, 2014. december 18., 11.

Shakespeare-fordítók – kezeskednek e felfogásért, ellenvéleményemet magam is szakmai tekintélyekre hivatkozva fogom jelezni.

N. F. Blake, aki több könyvben is foglalkozott a shakespeare-i nyelvhasználattal, így ír:

> Csak homályos fogalmaink lehetnek arról, milyen is volt a fesztelen élőbeszéd ebben a korban. Ami ugyanis fennmaradt, az nagyrészt irodalmi anyag, vagy a hivatalos nyelvet tükrözi. A modern dráma naturalista konvenciói miatt hajlunk arra a feltevésre, hogy Shakespeare is a természetes élőbeszéd színpadi alkalmazására törekedhetett. Nem is számolva most az Erzsébet-kori nyelvhasználat mesterséges kötöttségeivel, kimondhatjuk: az ő drámai nyelve kevésbé volt élőbeszédszerű, mint jó néhány kortársáé.

Egy másik értekezőt idézve hozzáteszi:

> Még prózában írt dialógusai is jóval távolabb esnek az Erzsébet-kori köznyelvtől, mint Middleton vagy Ben Jonson színpadi nyelve.[2]

Még egy – úgyszólván találomra kiválasztott – elemzésre utalok. A *III. Richárd* egyik legutóbbi kritikai kiadásának szerkesztője megállapítja, hogy ez a királydráma alkotójának egyik leginkább színpadra termett műve. Mégis így folytatja: „A darab olyan írók műveire is utal, mint Seneca, Thomas Sackville, Thomas Kyd, Christopher Marlowe, Edmund Spenser, Philip Sidney és John Lyly; ezek a visszhangok irodalmi utalásrendszerrel gazdagítják a darabot, és a közvetlen színpadi igényeken felül a művészeti alkotás rangjára emelik."[3]

A mindennapi élőbeszédnek a magyarországi Shakespeare-kultuszban manapság érvényesülő színházi és fordítói követelménye, már-már dogmája oka is, következménye is annak a meggyőződésnek, amely szerint fordítás és színházi munka legfőbb feladata a korabeli helyzet újjáteremtése: úgy kell hatni a mai nézőre, ahogyan az Erzsébet-kori darabok hatottak az egykori befogadóra. Ez a rekonstrukciós modell azonban meglehetősen ingatag. Általában is fölöttébb kétséges, hogy egyáltalán felidézhető az „eredeti" találkozás mű és hallgatója, olvasója között. Miképpen élvezték a korabeli nézők például Shakespeare kései színműveinek sokszor igencsak szövevényes mondattanát, a jelentésrétegek bonyolult viszonylatait? A cikkben már a *Macbeth* „éles dialógus[ai] és a szonettek mélységeit elérő monológok" is mintegy zavaró tehertételként mutatkoznak: „a mai színpadon ez utóbbi mesterkéltnek hat" – ez a minősítés egyébként mintha ellentmondana a „korszerű" fordítás közkeletű indoklásának is.

[2] N. F. Blake: *The Language of Shakespeare*, h.n., Red Globe Press, 1989, 29.
[3] John Jowett (ed.): *King Richard III*, 2000, 2.

A cikkben felidézett beszélgetésekben fölvetődik (újra)fordítás és zenei előadás hasonlósága. Szó nélkül hagyva most ez analógia buktatóit, be kell vallanunk hiányérzetünket: a zenekritika éber figyelmével és alapos szakszerűségével ellentétben az újabb meg újabb adaptációkat fordításkritika hiányában rendszerint bizony csak a „korszerű és pontos" jelzőkre szorítkozó, odavetett megjegyzések fogadják – egy-egy színibírálatban.

Még két észrevétel. Hogyan is kell visszaadni a *Macbeth* monológjait? „… [t]ermészetesen ötödfeles jambusokban!" – olvassuk Papp Sándor Zsigmond írásában. Csakhogy e lendületes mondatban valami tévedés bújhat meg: vagy a régies magyar szerkezetes számnév („ötödfeles") titkát, vagy a shakespeare-i dráma verstani szabályait felejtette el a szerző.

Végül: egy újabb párhuzam (bibliafordítások) jegyében a konklúzió ekképp szól: „A templom is olyan, mint a színház: fontosabb, hogy mit mond valaki, mint az, hogyan mondja." – Tetszetős, de egy kissé rossz emlékű áligazság: az irodalomra nézve pedig (amelynek mégiscsak van némi köze a színházhoz) életveszélyes.

• *Irodalmi EPRESKERT 5.* – sokoldalú virtuális művészeti folyóirat, 2021. XI. évf., 2. szám, 134–135. [Posztumusz megjelenés.]

„ÖNSZÓCIKK" – ÖNLEXIKON

[2016]

Bárdos László: költő, irodalomtörténész, műfordító. 1955. április 11-én született, Budapesten. Tizennyolc éves koráig budai, azután pesti lakos. A Márvány Utcai Általános Iskolába, majd a Szilágyi Erzsébet Gimnáziumba járt. Gyermekként sokat időzött a Vérmezőn, a Városmajorban – emitt életre szóló, de egyoldalú barátságot kötött a Maros utca végében álló toronnyal. Már zsenge fővel is búj ta a könyveket (felnőtt korában közöttük bújik át), az őt érő hatások korai, elveszettnek minősíthető művekben (lovagregények, verses drámák) öltöttek testet – olykor csak egy-egy címlap erejéig. Verseit viszont rendszeresen végigírta.

Társszerzővel fogalmazott, gimnáziumi tanárainak visszatérő szólásformáiból szőtt kulcsregénye jelentékeny, noha belterjes sikert aratott. Első (komolyabb) versei, kritikai írásai az *Élet és Irodalom*ban, a *Kortárs*ban, az *Új Írás*ban, az *Irodalomtörténet*ben jelentek meg. Francia tagozatra járt; nem annyira mennyiségi szempontból szerény nyelv*tudása* (a franciához még némi angolismeret járult), mint inkább megrögzött nyelv*tanulása* elágazásaként alakult ki érdeklődése a fordítás

iránt. Az ELTE-n a magyar szakon módja nyílt Németh G. Béla, a francián Nemes Nagy Ágnes (műfordítói) óráinak látogatására. Ezekben a nevekben összegezhető a két legfontosabb szellemi hatás, amelyet személyes kapcsolat alapozott meg. Nemes Nagy Ágnessel mindvégig rendszeres kontaktusban maradhatott. Első és második kötetén (*Feliratok*, 1986; *Láthatatlan párbajok*, 1994) érezhető az „újholdas" líra példája, de kiváltképp az első, nemritkán, jelölten is utal az egyéni életrajzhoz köthető tapasztalatokra.

Külföldi útjai: Lengyelország (1978); az Egyesült Államok (1979); Párizs (1982–2006, ötször). A franciahoni időzések, melyek olykor szertelen könyvbeszerzésekre ragadták, mindannyiszor felszították fordítási kedvét: Alfred de Vigny, Charles Leconte de Lisle, Pierre Reverdy, Francis Ponge, az angol nyelvű lírából Ted Hughes és Anne Sexton verseinek átültetése sikerültnek mondható.

Prózában Simone Weil, Jean-Claude Renard, Paul Ricœur tanulmányait vagy tanulmányrészleteit szólaltatta meg magyarul. Sajátos kitérő volt a Churchillhez kapcsolódó anekdoták gyűjteményének fordítása (*Winston Churchill harapós humora*, 2004). – *Visszaéneklés* (1995), majd *Szóérintő* (1998; válogatás is) című verseskötetei azt az írásmódot mutatják be, amely a *Pannonhalmi Szemle* folyóirat új folyamának legelső számát nyitó *Hangok a közelben* című darabnak is jellegzetessége: rétegzett kompozíció, eltérő nyelviségű hagyományvonulatokat megidéző utalások és rájátszások rendszere, a szerkezet lezáratlansága. E szöveg s a jelzett kötetek mögött azonban az a meggyőződés is kivehető, hogy a jól sikerült művek mindig *átmutatnak* az ember egyetemes kérdéseire, vágyaira, reményeire, célértékeire. Némely ekkori versében talán sikerült hangnemben és dikcióban, arányaiban és egyes elemeiben, összeötvözésében, jelenetezésében és jelképezésében, fölütésében és lezárásában [sic!] valamiféle belső beszélgetést színre vinnie.

Kevés ún. szépprózai műve maradt *ránk:* a *Dolorosa* című novellája az *Új Írás*ban jelent meg először (1986); egy másiknak a címe *(Egy nevetséges [és fölösleges] ember álmatlansága)* aligha szorul különösebb magyarázatra: nyakatekert mivoltában tanúskodik a szerzőnek az orosz elbeszélő irodalomhoz való vonzódásáról. (Szépprózа, novella? Vajon?) – Az 1970-es évek végétől közlik tanulmányait, melyek zömükben a 20. századi költészet jelenségeit tárgyalják. Annál meglepőbb lehet, hogy önálló kötetbe foglalt kismonográfiája *Vörösmarty Mihály* életrajzát ismerteti (2006). A számára (is) igen fontos költő *utóéletéről* már közzétett egy dolgozatot az *Élet és Irodalom*ban, 2000 végén. A fél évtizeddel későbbi könyvecske pikantériája, hogy benne a szerző biográfusnak csapott fel, tehát valamiféle történetmondásra vállalkozott, noha ebbéli képességeinek se korábban, se később nem adta írásbeli tanújelét. Vörösmartyhoz köthető még *Az Atlantisz Könyvszigeten* című verse, a *Gondolatok a könyvtárban* alkalmi „újraírása" (2. változata megjelent: *Ment-e a könyvek által a világ elébb? 26 vers Vörösmarty Mihály születésének 200. évfordulójára,* 2001).

Értekező írásai közül megemlíthetjük Kosztolányi-verselemzéseit, Nemes Nagy Ágnes két prózaverséről adott értelmezését *(Az átmenetiség alakzatai),* Füst Milán, Szép Ernő, Csorba Győző, Pilinszky János, Vasadi Péter műveit érintő tanulmányait; a későbbiek közül pedig egy újabb Nemes Nagy-interpretációt *(Hanghullámok a labirintusban),* az ún. „hommage"-versnek szentelt fejtegetését vagy éppen magyar és francia „világvége"-költeményekről elmélkedő esszéjét.

Epikusokról is írt: elemezte többek között Maupassant, Csehov, Camus, Krúdy, Móricz elbeszélő művészetét. Az *ÉS*-ben hozzászólt a mai Shakespeare-fordítások kérdéséhez: meglehet, épp ez a viszonylag közérdekű témával foglalkozó írása maradt a legvisszhangtalanabb.

Legutóbbi verseskötete, *A készlet* (2007), mint többen is fölfigyeltünk rá, már az addigiaknál kopárabb, köznapibb címével változást jelez. A kötetben, semmi kétség, a későmodern líra bizonyos alakzatai érvényesülnek. Ezekben fiktívvé lesz minden olyan autoritás, melyet a referencializálás jogrendszerének felállítására és igazolására lehetne felhozni. Nem adódik olyan szuverenitás, akihez perszonális vagy absztrakt módon hozzá lehetne kötni a nem-nomologikus törvényerőre szert tevő véletlenszerű nyelvi aktusokat. A költői beszéd önreferenciális struktúráját [sic!] egyébként mintha elősegítené a poétának a kötött, strofikus, rímes-időmértékes verseléshez való vissza- vagy megtérése. Olyan versek, mint a *Többes út,* a *Túlterjedés,* a *Ne nézz…* (ez utóbbi: *Holmi*, 2013. december) vagy épp az ez idő szerint legutóbb megjelent *Rólunk szól* (*Élet és Irodalom*, 2015. április 30.) azonosíthatatlan nyelvi észrevételekre váltják a magával s magában szembesülés mozzanatait.

A szerző még a rajta is átáramló magyar nyelvtől remél meglepetéseket.

(A szöveg két helyén alig elváltoztatott alakban irodalomtörténészektől származó idézetek olvashatók.)

- *Szondi György (szerk.): Önlexikon. Kortárs magyar írók önszócikkei, Önlexikon*, Budapest, Cédrus Művészeti Alapítvány, 2017. [Posztumusz megjelenés.]
- Irodalmi EPRESKERT 5. – sokoldalú virtuális művészeti folyóirat, 2022. XII. évf., 4. szám, 82–83. [Posztumusz megjelenés.]

NÉVMUTATÓ

A

Abbado, Claudio 535
Ábrányi Emil 512
Ackermann, Louis 237, 296
Ádám Péter 836
Ady Endre 15, 19, 49, 55, 61, 83, 103, 105, 169–170, 198, 298–299, 321, 325, 376, 388, 405–446, 448–451, 457, 501, 513, 545, 590, 686–689, 693, 747, 773, 789–791, 793, 823, 837
Ady János 419
Aesopus 511
Ahmatova, Anna Andrejevna 480
Angyalosi Gergely 657, 659, 746–749, 752–756, 759
Apollinaire, Guillaume 210, 384, 490, 792, 821
Áprily Lajos 55, 164, 514
Apuhtyin, German Nyikolajevics 573
Arany János 110, 119, 198, 226, 277, 316, 321, 325, 331, 334, 361, 438, 446, 476, 512, 535, 550, 556, 558–559, 579, 589, 640, 660, 680, 686, 688–696, 705, 707, 714, 724, 726, 745, 750–751, 782, 784, 788, 793, 799
Arnim, Achim Von 733
Artaud, Antonin 656, 659
Aude, Sophie 658

B

Baal, Georges 656
Babits Mihály 18–19, 31, 51, 55, 83, 86, 99–120, 138–140, 164, 167, 169–170, 174, 182, 184, 198, 207, 211–212, 219, 298–299, 305, 310, 316, 357, 376, 381, 434–455, 459–461, 463, 466, 471, 490, 500–502, 506–507, 513, 515–521, 549–550, 553, 557, 559, 576, 578–579, 588, 624–625, 639–640, 646, 664, 686, 704–707, 709, 711–713, 718–726, 744, 747–748, 756, 759, 786, 790, 796, 799, 805, 819–820, 834–841, 843, 845
Bajomi Lázár Endre 637
Balassa Péter 135–137, 308
Balassi Bálint 651, 686, 688, 691, 786
Balázs Béla 406, 408, 712
Balzac, Honoré de 288, 567
Bányai Kornél 500
Baróti Szabó Dávid 425, 511
Barta János 412–413, 425, 549
Barta Sándor 662
Barthes, Roland 657, 659, 752
Bata Imre 85–87, 89
Báthori Csaba 85–87, 89
Baudelaire, Charles 14, 72, 83, 103, 133, 135, 142, 144, 186–197, 206–207, 219–223, 257, 295–296, 299–300, 384–385, 387, 393, 402, 512–514, 628, 641, 661, 722, 726, 734, 792, 860
Beauvoir, Simon de 42
Belia,György 101, 103, 409, 719, 721–722
Belleau, Baptiste 658
Benedek Elek 20
Benedek István 16–22
Benedek Marcell 16–22, 433, 449, 610
Benkő Gyula 812
Benn, Gottfried 181, 404, 662
Bérczy Károly 512
Berda József 500
Bergson, Henri 104, 108, 423, 640, 720
Bertók László 585, 587, 590
Bertrand, Aloysius 733

Berzsenyi Dániel 311, 401, 557, 688, 782, 785, 796
Bessenyei György 744
Blake, Norman Francis 577, 706, 745, 865
Blake, William 514
Bonaparte, Louis 246, 269, 344
Bonaparte, Napóleon 38, 208, 237–238, 258, 265, 281, 343, 401, 554, 591
Bornemisza Péter 511
Boromisza Zsolt 202
Brodszkij, Joszif Alekszandrovics 486–487
Buber, Martin 621, 698
Buda Attila 722
Buda Ferenc 319
Bunyin, Ivan Alekszejevics 485–486
Byron, George 241, 249, 512, 567

C

Camus, Albert 293, 627–628, 858–863, 868
Carlyle, Thomas 117, 719
Catullus, Caius Valerius 514, 609
Celan, Paul 232, 357, 657, 659, 662
Cendrars, Blaise 143
Char, René 539
Chardin, Pierre Teilhard de 131, 585
Charles, Julie 240, 703
Claudel, Paul 162, 239
Coleridge, Samuel Taylor 166, 395, 574
Cooper, James Fenimoore 623
Corneille, Pierre 254, 514, 577
Cvetajeva, Marina Ivanovna 485, 487
Csajkovszkij,k Pjotr Iljics 561–565–572
Csanádi Imre 505
Csáth Géza 753
Csehov, Anton Pavlovics 94–98, 564, 577, 868
Cseke Ákos 658, 716, 717
Csorba Győző 29–32, 177–182, 212–215, 467–474, 584–592, 792, 868
Csuhai István 212, 480

D

Dante, Alighieri 434, 451, 722, 792
Darázs Endre 505
Darvas József 502
Deguy, Michel 143–144, 161
Derrida, Jacques 657, 659
Déry, Tibor 40, 42–43, 443, 609
Desbordes-Valmore, Marceline 237–238
Devecseri Gábor 39, 126, 128, 515, 671
Diener, Peter 657
Domokos, Mátyás 383, 611, 688
Donne, John 225, 715
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 84–85, 95, 217, 315, 364, 674, 796, 797
Dsida Jenő 53–58, 60–63
Dukai Takács Judit 317
Dumas, Alexandre 151, 237, 281–282, 567, 712

E

Éder Zoltán 719, 725
Elek Artúr 519, 521
Eliot, Thomas Stearns 111–112, 208, 313, 504, 514
Éluard, Paul 349–350, 353–354
Eörsi István 576, 707, 716
Eötvös József 512
Erdélyi János 550
Erdélyi József 65, 500, 502, 660
Erdődy Edit 658

F

Farkas Gyula 747
Faucher, Jean-Paul 659
Fáy Miklós 535
Féja Géza 411, 502, 689–690
Fejtő Ferenc 656
Fenyő László 500
Fenyő Miksa 747
Ferencz Győző 324, 715

Fernandez, Dominique 561, 566, 571, 573
Fetykó Judit 677, 781, 783
Flaubert, Gustave 84, 93, 285, 288, 321–322, 495
Fodor András 647, 649
Fodor József 500
Földessy Gyula 420
France, Anatole 751
Fülep Lajos 332, 502
Füst Milán 86, 177, 227, 316, 357, 461–463, 465, 503, 507, 607–610, 612, 706–707, 794–800, 868

G

Gadamer, Hans-Georg 158, 204, 257, 818
Gál István 436, 719
Gallo, Lucio 535
Garai Gábor 522
Gárdonyi Géza 410
Gaspar, Lorand 161–163
Gautier, Théophile 133–135, 191, 237, 293–296
Gellért Oszkár 456, 458, 461
Genette, Gérard 568
Gergely Ágnes 145–146, 649, 650
Goethe, Johann Wolfgang 40, 111, 119, 204, 209, 326, 333–335, 338, 412, 439–440, 512–513, 548, 708, 751
Gorkij, Makszim 42–43
Gould, glenn 539
Görömbei András 547, 791, 792
Gracq, Julien 733
Green, Julien 42
Gulyás Pál 502
Gunn, David M. 543
Gyergyai Albert 459, 515
György Mátyás 662
Győry Vilmos 512
Gyulai Pál 171, 550–551, 556–557, 753

H

Hafner Zoltán 493
Hajnóczy József 50
Hajnóczy Péter 50, 51
Halász Gábor 68, 109, 113, 501
Hamvas Béla 86, 507, 548, 677
Hartmann, Nicolai 62, 810
Hatvany Lajos 298
Heltai Gáspár 511
Herbert, George 715
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 733
Hollier, Denis 701
Horatius, Quintus Flaccus 511
Horváth Andor 657
Horváth Iván 657–658
Horváth János 139, 406–407, 422, 443, 450, 476, 549, 754, 755
Horváth Károly 549, 558, 782
Horváth Márton 506
Hölderlin, Johann Christian Friedrich 328, 330, 340–342, 514, 627, 628
Hughes, Ted 641, 867
Hugo, Victor 18–19, 45, 67, 133, 151–152, 154, 158, 186–87, 203–204, 237, 240, 246–247, 249–250, 254, 256–280, 289, 293–294, 343–345, 348, 353, 384, 393, 512, 559, 567, 667, 701, 742, 807, 844
Husserl, Edmund 117

I

Ibsen, Henrik 514, 577, 680
Ignotus Pál 184–186, 406, 408–409, 414, 516, 518–519, 521, 689, 724–725, 746–759, 798
Illés Endre 515
Ilosfalvy Róbert 815
Illyés Gyula 63–68, 70–71, 86, 151–152, 205, 256, 350, 380–383, 389, 470, 499, 502–503, 514, 626, 660, 777, 793, 821, 834

J
Jakab Ödön 750
James, William 640, 720
Janicaud, Benjamin 657
Jánosházy György 544, 743
Jánosy István 515, 716
Janus Pannonius 172, 213, 585
Jékely Zoltán 53, 179, 514, 587, 842–845, 847–851
Jeszenyin, Szergej Alekszandrovics 504
Johnson, Barbara 703
Jókai Anna 465–467, 523–526, 529–530, 532, 534, 547–548, 580–584, 593, 595–596, 599, 601, 604, 606, 612–616, 619–622, 634–635, 677, 678–685
József Attila 14–15, 25, 35, 123, 166, 169, 186, 235, 422, 435, 474, 499, 501, 513, 559, 589, 645, 651–652, 656–660, 666–669, 676, 686–687, 689, 713, 716–717, 786, 790–793, 836
Juhász Ferenc 319, 504, 686, 788, 809
Juhász Gyula 310, 721, 723, 790
Jüngel, Eberhard 685

K
Kabdebó Lóránt 167, 663, 665
Kaffka Margit 456–457, 461, 520
Kálnoky László 151, 179, 264, 291, 385–386, 391, 483, 487, 491, 514, 523, 589, 806
Karinthy Frigyes 105, 456, 460–463, 572, 790
Kassai György 657–658
Kassák Lajos 42, 83, 147–150, 317, 381, 404, 459, 503–504, 662–663, 758
Katona József 744
Kazinczy Ferenc 511
Keats, John 397–398, 401, 513, 627, 643, 646–650, 789
Kenessey Jenő 811–812, 814–815, 817–818
Kenyeres Zoltán 87, 508, 547, 650, 849
Keresztury Dezső 718
Kerr, Philip 750
Király István 12, 126, 169, 170, 416–417, 423–424, 427, 438–439, 444, 447, 449
Kitamori Kazoh 685
Kodolányi János 502, 534, 548, 582, 839
Komlós Aladár 102, 151, 171, 205, 409, 410, 428, 610, 748–749, 751, 755, 757
Koncz Gábor 812
Koncz Zsuzsa 658
Konrád György 233, 235
Kormos István 688
Korompay H. János 197
Kosztolányi Dezső 32–36, 39, 52–53, 55, 57, 59, 62, 120–129, 143, 166, 170, 184, 206, 273, 298, 305–306, 308, 310, 316, 346, 348, 376, 390–391, 436, 439, 451–455, 457–459, 462, 495, 507, 517, 520, 613–614, 640, 660, 669, 676, 680–681, 686, 689, 721–723, 743, 758, 773, 775, 791, 793, 798–799, 820–821, 838, 843–844, 852, 868
Kozma Andor 512
Körner Gábor 575, 578
Kratochvill Georgina 45
Kroó György 535
Krúdy Gyula 811–815, 817, 818, 844, 868
Kyd, Thomas 865

L
Ladányi Mihály 23
La Fontaine, Jean de La 111, 684
Lakatos István 515
Lamartine, Alphonse de 151, 203, 237–246, 249, 260, 264, 269, 274, 289, 294, 703, 742
Latinovits Zoltán 658, 688
Lator László 67, 207, 461, 465, 515

Leconte de Lisle, Charles 186, 295, 393, 805, 807, 867
Lejeune Philippe 41
Lengyel Balázs 53–54, 58, 158, 625–626
Lessing, Gotthold Ephraim 338, 340
Leszkov, Nyikolaj Szemjonovics 567, 797
Lorca, Federico García 504, 515
Losonczy, György 815
Lőrinczy Huba 168–171
Lubicz-Milosz, Oscar Vladislas de 143–144
Lukács György 170, 406, 422–423, 505, 625, 747–749, 753–754, 756, 788
Lyly, John 865

M

MacEwen, Gwendolyn 697
Madame de Staël 237
Maeterlinck, Maurice 712, 815
Makai Imre 446, 515
Mallarmé, Stéphane 143–144, 164, 205–208, 295, 384, 642, 658, 662
Malraux, André 40, 239, 293, 638
Mandelstam, Oszip Emilijevics 384, 486
Mandiargues, André Pieyre de 732–733
Mándy Iván 50, 135–137, 471
Mann, Thomas 94, 349, 514, 517, 796–797, 799
Marlowe, Christopher 865
Maroczi, Iris 659
Martinkó András 549, 558
Maupassant, Guy de 90–93, 285, 868
Melczer Tibor 719
Menzer Rezső 610
Mérimée, Prosper 237, 282–85
Mészöly Dezső 576, 707, 743–744
Mikes Lajos 298
Milton, John 511–512, 515, 542–546, 716
Molière 111, 384, 512, 514
Moltmann, Jürgen 685
Móra Ferenc 502
Móricz Zsigmond 406, 459, 493, 502, 689, 708–709, 721, 725, 796–797, 827–829, 830–841, 852, 868
Musset, Alfred de 151, 203, 237, 239, 266, 286, 289–293

N

Nádasdy Ádám 575, 578–79, 707, 743–745
Nagy Lajos 520, 852
Nagy László 318–319, 504, 515, 686–696, 790–792
Nagy Zoltán 103, 456, 458–459, 460–461
Nemes Nagy Ágnes 72–79, 81–84, 135–142, 151, 163–168, 199, 207–208, 216, 250, 275, 330, 386, 488, 490–491, 493, 514, 625–626, 641, 719, 734–735, 740, 742, 787, 790, 806, 867–868
Németh G. Béla 117, 126, 217, 308, 369, 444, 749, 867
Nendtvich Károly 805, 809
Nerval, Gérard de 133, 188, 257, 267, 293, 294
Nietzsche, Friedrich 312, 589, 628, 640, 834, 841

O

Oláh Gábor 406, 750
Oláh György 502
Olasz Sándor 677
Osváth Júlia 812, 815
Ottlik Géza 135, 227, 455, 515

P

Palasovszky Ödön 317
Pál Ferenc 331–332
Pándi Marianne 479, 480
Pap Éva 812
Papp Sándor Zsigmond 866
Pascal, Blaise 202, 221, 409, 751

Pasolini, Pier Paolo 562
Paszternak 485, 488
Paul de Man 558, 627, 629, 649, 734
Péczeli József 511
Perczel Etelka 551
Pessoa, Fernando 331–333
Pesthi Gábor 511
Péterfy Jenő 710
Petőfi Sándor 67, 151, 204, 210, 245, 319, 350, 412, 447, 512, 555, 686, 788, 832
Petrányi Ilona 611
Petri György 324, 356, 384
Piero della Francesca 161–62
Pikler Gyula 752–753
Pilinszky János 85, 135–136, 160, 177, 215–217, 233, 322, 329–330, 364–365, 368, 372–374, 470, 493–497, 557, 580, 590, 626, 641, 660, 669, 673–674, 676, 797, 868
Pintér Jenő 747
Poe, Edgar Allan 164, 187–188, 512, 661, 792
Pór Judit 482–492
Pór Péter 657
Poszler György 435, 553
Pound, Ezra 384
Proust, Marcel 604, 796
Puskin, Alekszandr Szergejevics 486

R

Rába György 99, 109, 116–117, 170, 207–208, 438, 450, 463, 471, 516, 624, 639–642, 719
Rab Zsuzsa 487, 515
Racine, Jean 111, 222, 259, 577–578, 641, 712, 751
Radnóti Miklós 58, 184, 217, 341, 456, 496, 514, 648, 669, 672, 760–764
Radnóti Sándor 217, 496
Rajnai László 549, 554, 558
Rájnis József 511
Rákos Sándor 313–316, 515
Rakovszky Zsuzsa 324, 491
Regnaut, Maurice 129–130
Reichard Piroska 317
Reményik Sándor 61
Reményik Zsigmond 317
Renard, Jean-Claude 867
Réti Attila 851–853, 855, 857
Révai József 417, 747, 795
Reverdy, Pierre 867
Reviczky Gyula 692, 724
Réz Ádám 515
Ricœur, Paul 867
Riedl Frigyes 550, 556
Rilke, Rainer Maria 89, 139, 330, 357, 485, 504, 514, 585, 589, 627
Rimbaud, Arthur 72, 83, 143, 186, 206, 384, 515, 574, 661
R. Kocsis Rózsa 317
Rolland, Romain 21, 42
Rónay György 118, 143, 157, 169–171, 175, 180, 191, 219, 222, 272, 298, 337, 343, 350, 389, 464, 476, 487, 514, 579, 660, 669–671, 676
Ronsard, Pierre 385, 486, 487, 701
Rostand, Edmond 512
Roubaud, Jacques 144
Rousseau, Jean-Jacques 40, 237, 245, 627
Rozványi Vilmos 406

S

Sackville, Thomas 865
Saint-Exupéry, Antoine de 636–638
Sand, George 151, 237, 285, 287–289, 292
Sárközi György 103–104, 500, 502, 514
Sartre, Jean-Paul 40, 42–43, 188, 196, 627, 638, 701, 859
Sauvageot, Aurélien 182–184

Schein Gábor 233, 327–328, 330, 641, 797
Schiller, Friedrich 333–335, 338–340, 342, 437, 514, 577
Schlegel, Friedrich von 241, 259, 574
Schopenhauer, Arthur 117, 304, 640, 719
Schöpflin, Aladár 406, 408–409, 420, 455, 521, 550
Schwartzer 553
Schwartzer, Ottó 553
Scott 251, 343, 563, 598, 703
Seel, Antoine 659
Sexton, Anne 867
Shelley, Percy Bysshe 393, 395–397, 787
Sidney, Philip 865
Sík Sándor 410, 422–423, 426, 449
Simon István 505, 686, 688
Sinka István 501, 660
Sipos Lajos 443, 502, 506, 510, 515, 704, 720–721
Solti György 535
Somlyó György 13, 142, 144, 161, 206, 207, 270, 332, 350, 353, 384, 398, 476, 514, 573, 575, 649
Somlyó Zoltán 456–458, 461
Sosztakovics, Dimitrij 479–482
Soupault, Philippe 349
Sőtér István 503
Spenser, Edmund 395, 865
Steiner, George 578–579
Stendhal 259, 282, 796
Swinburne, Algernon Charles 513

Sz

Szabó B. István 522, 650
Szabó Dezső 500, 502, 520
Szabolcsi Bence 535
Szabó Lőrinc 14, 27, 31, 43, 65, 71–72, 86, 103–104, 144, 182, 194, 198, 219, 222–223, 226, 240, 296, 298, 300, 302, 312, 387, 402, 410, 459, 470, 499, 501–502, 514, 578–579, 643, 645–650, 660, 663–666, 670, 676, 748, 775, 861
Szabó Magda 549, 552, 558
Szabó Pál 502
Szapphó 325, 513
Szász Károly 512, 578, 743
Szauder József 125, 126, 549, 555, 557
Szávai János 40, 42–43, 93, 99
Szécsi Margit 318–320
Szegedy-Maszák Mihály 128, 558, 627, 701
Székely Magda 697
Szelényi Iván 235
Szent Ágoston 40, 41, 43, 490, 518, 546
Szentkuthy Miklós 111, 515
Szép Ernő 358–359, 361–363, 375–379, 771–777, 820–824, 826–827, 868
Szerb Antal 151, 164, 237, 411, 422, 549, 552–553, 557, 798
Szilágyi Domokos 688
Szilágyi Judit 611, 794, 796
Szókratész 311, 396, 802
Szolzsenyicin, Alekszandr Iszajevics 481
Szophoklész 511–513, 709–710
Szöllősy Klára 515
Sztálin, Joszif Visszarionovics 480, 486

T

Takács Zsuzsa 322–326
Tallián Tibor 535
Tamási Áron 317, 502
Tamkó Sirató Károly 662
Tandori Dezső 341, 362, 515, 708, 771
Taxner-Tóth Ernő 549, 551, 553
Taylor, Edward 713–714, 716
Téglás János 719
Tellér Gyula 232, 733
Tenke Sándor 678
Tennyson, Alfred 513, 670
Térey János 383–384, 386–392, 475, 476

Thomas, Dylan 515
Tinódi Lantos Sebestyén 660, 662
Toldalagi Pál 470, 495
Tolnai Lajos 519
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 84–85, 94–95, 98, 170, 548, 796
Tóth Aladár 535
Tóth Árpád 55, 103, 143, 198, 222, 290–301, 386, 390–391, 451, 458, 460, 513, 640, 789–790, 808, 836, 841
Tóth Dezső 549, 557
Tömörkény István 852
Török Endre 84, 98, 170, 304
Török Sophie 500, 718
Tuhacsevszkij, Mihail Nyikolajevics 480
Turczi István 696–699, 777–784
Tüskés Tibor 175–177
Tverdota György 435, 656, 659, 716–717, 791
Tzara, Tristan 349
Tyutcsev, Fjodor Ivanovics 301–304, 485–486

V

Vajda János 44–45, 48, 324, 446, 686, 845
Vajda Péter 809
Valéry, Paul 111, 143, 145, 186–188, 205–208, 407, 504, 513, 575, 642, 662, 800
Várady Szabolcs 324, 743
Vargha Gyula 808
Vargha Kálmán 836–837
Várkonyi Nándor 86–87, 172–173, 548
Vasadi Péter 130–132, 159–160, 199–203, 326–327, 536–541, 629–633, 765–766, 768–769, 818–819, 868
Vas István 224–225, 394, 514, 523, 644–648, 650, 669, 788
Veres Péter 502
Vergilius, Publius Naso 112, 511, 518
Verlaine, Paul 103, 153, 164, 206, 239, 383–393, 412, 475–476, 513, 661, 856
Verne, Jules 623
Verseghy Ferenc 511
Vigny, Alfred de 151–158, 187, 203–205, 237, 244, 246–257, 266, 289, 302, 485, 542, 544–545, 867
Vikár Béla 513
Vilcsek Béla 704, 836
Villányi László 852
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste 733
Villon, François 296, 514, 702
Virág Benedek 511, 785, 790
Volly István 505
Vouilloux, Bernard 750
Vörösmarty Mihály 47, 110, 198, 235, 401, 450–451, 512, 540, 549–560, 646, 648, 686, 705, 744, 763, 773, 781–782, 784–785, 803–805, 808, 822, 867

W

Waldapfel József 549, 554, 557
Weil, Simone 271, 364, 674, 867
Weöres Sándor 13–15, 83–90, 144, 172–175, 206–207, 213, 311, 470, 504, 506–510, 514, 534, 587, 849
Whitman, Walt 401–402, 403, 773
Wilde, Oscar 750
Wittgenstein, Ludwig 321
Wordsworth, William 103, 449, 627–628, 647, 787

Y

Yeats, William Butler 627

Z

Zoscsenko, Mihail Mihajlovics 480

Nyomdai előkészítés: Károli Könyvműhely
Szakmai koordinátor: Gáspár Katalin
Olvasószerkesztő: Bödecs László
Műszaki szerkesztő: Kardos Gábor
Borító: Kára László

Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Zrt.
Felelős vezető: Tomcsányi Péter