

IRODALOMTÖRTÉNET



1993/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek
folyóirata

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával
1993. LXXIV. évf., 4. sz. új folyam XXIV. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT
Technikai és műszaki szerkesztő: RUTKAY HELGA

Szerkesztőség:
Janus Pannonius Tudományegyetem,
Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék
7624 Pécs, Ifjúság útja 6. Telefon: (72) 315-471
Adminisztráció: Kiss Bernadett

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

Felelős szerkesztő és kiadó: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN

Kiadóhivatal:
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59. Telefon: (1) 137-7819
Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta
A kiadói adminisztráció vezetője: Muhari Ilona

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

Tartalom

1993/4. szám

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

A szimmetria felbomlása?

– A posztmodern intertextualitás kérdéséhez –

655

SZABÓ MAGDA

Triglif

A költő ábrázolása Vörösmarty művészetében

(Színképelemzés)

684

SZILI JÓZSEF

Numen adest. A „mondhatatlan” Arany szövegeiben

704

NÉMETH G. BÉLA

Stilpluralizmus a századforduló magyar és osztrák irodalmában

761

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Látványszerűség és bibliai példázat Bánffy Miklós írói műveiben

775

KURDI MÁRIA

Szabó Lőrinc Yeats-fordításai

802

GLÓZER RITA

Szabó Lőrinc huszonhatodik éve

847

JANZER FRIGYES

Tudod, hogy nincs bocsánat

(versértelmezés és motívumértelmezések)

894

SZALAI ÉVA
Új ég, új föld
Kodolányi mitikus témájú ókori tárgyú regényének
keletkezéstörténete
916

KENYERES ZOLTÁN
A befejezetlen múlt
– Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről III. –
950

Szemle

KIRÁLY ERZSÉBET
Dávidlházi Péter monográfiája
Hunyv mesterünk. Arany János kritikus öröksége
970

VASY GÉZA
„de nem felelnek, úgy felelnek”
A magyar líra a búszas–barmincas évek fordulóján
979

JUHÁSZ BÉLA
„A Magvető nyomában”
Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézete
Móricz-émlékülésének előadásai
984

KOVÁTS JUDIT
Magyarok Bécsben – Bécsről
Tanulmányok az osztrák–magyar
művelődési kapcsolatok köréből
988

SZENTMÁRTONI SZABÓ GÉZA
Sic vos non vobis
Megjegyzések Orlovsky Gézának Ács Pál Rimay-kiadásáról
írt bírálatára
992

A szimmetria felbomlása?
– A posztmodern intertextualitás kérdéséhez –

Minden felejt. Csak a nyelv nem.
(Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*)

Az irodalomkutatásban néhány éve megfigyelhető – és a formalista-strukturalista eljárásoktól egyfajta kontextualista pragmatizmus irányában kirajzolódó – fordulat vitathatatlanul új formában tette időszerűvé az intertextualitás kérdését. És valóban, a művek, műfajok, életművek sőt akár egyes stílusirányzatok között mindig is meglévő „szövegköziség” viselkedésmódjának, a különböző intertextuális folyamatok mibenlétének új nézőpontú vizsgálatától joggal remélhet termékeny poetológiai felfedezéseket a jelenkori irodalomtudomány. A szövegköziség kérdése ugyanis épp annak következtében került át új kérdezőhorizontba, hogy a kialakuló kontextualista metodológia feladta a strukturalizmus zárt, izoláló szövegmodelljét, és – egyfajta „nyitott” műalkotáselvből kiindulva – ontológiai értelmezésű kommunikációs modellekkel közelítette meg a szövegek világát. Az idetartozó irányzatok közül különösen a recepcióesztétika – melyet joggal neveznek irodalmi hermeneutikának is – fordított kitüntetett figyelmet a szövegek befogadói „felhasználására”, éspedig kifejezetten úgy, mint e szövegek struktúráinak korrelátumára.

Mindennek értelemszerűen az volt a feltétele, hogy – s itt tetemes „előmunkálatokat” végzett a filozófiai hermeneu-

tika – alapvetően felértékelődjék az irodalomértelmezésben az a dinamikusan felfogott közlemény- és közlés-viszonylat, amely ugyan mindig is foglalkoztatta az irodalomkutatóit, de amelyet lényegében még azok az értelmezők sem tudtak irodalomontológiai kérdésként bevezetni a szövegek létmódjának vizsgálatába, akik nyíltan hirdették az irodalom tanulmányozásának szemiotikai ideológiáját. Ugyanakkor nyilvánvaló előfeltételként szükség volt arra is, hogy egyidejűleg bekövetkezzék – s ez már magában foglalja a dogmatikus szemiotika kritikáját is – az esztétikai jelentés olyan hermeneutikai újraszituálása, amely mindenfajta – kommunikátumként elgondolt – közleményt az egyes műalkotások történetileg változó (és változékony!) komponensének képes tekinteni. Az egyidejűséget azért kell itt különösen hangsúlyoznunk, mert e két szemléleti elem külön-külön nem vezethetett volna a kérdezőhorizontok megváltozásához. A közlés-viszonylat ontologizálása nem tud önmagában rávilágítani a szövegek létmódjának időbeliségére, ez utóbbi viszont pusztán vonalszerű hatástörténeti rekonstrukciókra alkalmas az esztétikai kommunikáció mi-benlétének ontológiai értelmezése híján. Nem csoda tehát, hogy az irodalomelmélet mellett az irodalomtörténet-írás is sokat várhat ma egy konvertálható kontextualista pragmatika módszertanától.

A posztmodernség körüli viták ugyanis rendre irodalomtörténeti érdekű kérdésekkel szembesítik a kutatást. Még akkor is, ha bizonyos posztmodern teoretikusok csupán elméleti problémaként hajlandók méltányolni az *anything goes* viszonylagossága nyomán felnyíló dilemmákat. Mert ha ezek a viták jelentős részben a kontinuitás kérdése körül zajlanak le – hogy pl. vajon vadonatúj formáció-e a posztmo-

dernség, vagy pedig csupán egyfajta alakváltó ismétlődést jelent a művészet modernkori történetében –, akkor azt is látnunk kell, hogy a vitakérdésekre csak egy megváltozott történetiség-felfogás jegyében nyerhetünk érvényes válaszokat. A művi tudománytörténeti elválasztottság megosztotta *történet* és *teória* jelenleg alighanem csak mélységes egymásrautaltságukat felismerve szembesülhetnek sikeresen a permanens intertextualitás tényében *így* eddig meg nem jelenő tapasztalattal, melyben minden bizonytalansággal az ezredvég átfogó művészeti kérdéseinek egyik legfontosabbika ölt alakot. A szembesülés sikere döntően mégsem az említett felismerés bekövetkeztén múlik (noha az okvetlenül feltétele a további fejleményeknek), hanem sokkal inkább azon, hogy a hatástörténet és a történő megértés élő összefüggéseiben tudjuk-e fölmérni az e kérdések *másságáért* „felelős”, azokat tehát megváltozott alakban megtestesítő, új esztétikai-irodalmi kérdés*irányokat*.

Az új kérdezőhorizontok felől tekintve a korábbi dilemmák ugyanis nem a maguk egykori jelentéskörét képezik újra. De még fontosabb ennél, hogy nem is oldhatók meg a régi jelentéskör változatlan interpretációjának igénybevételeivel, tehát annak egyfajta történeti „felelevenítésével” sem. Mert ha – mindjárt az egyik transzparens posztmodern sajátosság kapcsán – például nem választjuk el élesen egymástól annak logikáját, hogyan abszolutizálja a jelszerűséget a századforduló klasszikus modernsége, és hogyan a posztmodernség, akkor valóban azonosak az esélyei a két nagy irányzat közti kontinuitás, illetve a törés bizonyíthatóságának. S ekkor a kérdésre adható válaszok pusztán valamiféle önkényes döntés függvényeként fognak megjelenni előttünk. A döntés itt ugyanis csak attól függ, hogy a

klasszikus modernség alkalmazta jelformáknak – a jel e felfogásban mindig *nebezen hozzáférhető* tartalmukra utal, tehát elkülönül a jelentettől – ugyanolyan létmódot tulajdonítunk-e, mint a posztmodernség jelformáinak, amelyek elvileg *semmiféle mögöttes* tartalmat nem akarnak felidézni. Ha igennel válaszolunk a kérdésre, a két paradigma között folytonosságot ismerünk el. Ha viszont tagadó a válaszunk, a posztmodernség akár mint soha nem látott, egyedi, rokontalan és radikálisan új művészeti jelenség állhat előttünk. Persze, akkor még azt is tisztázni kell, hogy a posztmodernnel szembeállított „modernség”-fogalmat a klasszikus modernség, az avantgarde, netán a későmodernség jelhasználatához közelítjük, hiszen mindháromnak – egymással részint ellentétesek, részint hasonlóak lévén – nem feleltethetjük meg ugyanazt. A nyolcvanas évek irodalomtörténeti kutatásai alapján ráadásul nagyon is valószínű, hogy a nagy korszakként, azaz a posztmodernség általános ekvivalenseként értett „modernséghez” éppúgy nem társítható *közös* jelhasználati forma, ahogyan – hovatovább – *közös* jelentés sem...

Kristeva nevezetes munkája, a *Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (1969) óta szokás azzal a kérdéssel számolni, miként határolható el az intertextualitásnak a kommunikációban általánosan érvényes formája attól, amelyik speciálisan az irodalmi szövegek köziségére vonatkoztatható, s ily módon poetológiai szempontból is operacionalizálható. A strukturalisztikus szövegmodellektől való fokozatos eltávolodás annak felismerésével vette ugyanis kezdetét, hogy a nyelvileg konstituált forma önmagában semmiképp sem tekinthető valamely szöveg objektív sajátosságának. Következésképp a szöveg csak mint folytonosan valamilyen

kontextusban érzékelt, illetve mindig csak *így* érzlelhető képződmény jelenik meg számunkra. A „megjelenést” úgy kell elgondolnunk, hogy *másként* egyszerűen nem bizonyul hozzáférhetőnek. Mindebből azonban az is következik, hogy a szövegek nem ab ovo rendelkeznek jelentéssel, hanem csupán *elnyernek* bizonyos jelentéseket: valamely szöveghez társulhat(nak) vagy társíthatunk, hozzárendelhetünk jelentés(eke)t stb. (Nagyfokú egyszerűsítéssel ugyan, de ebben a mozzanatban válik láthatóvá azután az egyik oka annak is, hogy miért vált ontológiai kérdéssé a szövegek értelmezett állapotban való hozzáférhetőségének tapasztalata.) Az így értett interpretációs probléma mégsem korlátozható arra a területre, amelyet többnyire a hagyományosan perszifikált olvasó-szubjektumok tevékenységi és kompetenciakörével szokás azonosítani. Nem, mert a befogadó – posztstrukturalista nézetből legalábbis – az intertextuális viszonylatok olyan hálózatában áll benne, amely inkább a nyitottság, mintsem a zártság recepciós képleteinek feleltethető meg. Az olvasás ennek megfelelően sokkal inkább ebben a viszonylathálózatban való *feloldódás* tapasztalatával írható le, mintsem az adott szövegsorban való koncentrált *egyedi* „megkapaszkodás”, a szövegkorpuszba való hermetikus belekötődés műveletével. Így tekintve joggal idézi egyetértőleg Barthes-ot Manfred Pfister, amikor azt hangsúlyozza, hogy „egy szöveg egysége nem annak eredetijében van ott, hanem a végcéljában”.¹ Nos, éppen ez a rendkívül nehezen meghatározható végcél vagy funkció az, ami az intertextualitás komplex kérdéskörébe vezetni át az értelmezettség problémáját.

Mielőtt tehát a posztmodern intertextualitás vonatkozásában közelebbről vennénk szemügyre a *végcél* (funkció), a

kommunikáció (jelhasználat) és a *létmód* képezte trichotómia viselkedését, újból emlékeztetnünk kell arra, hogy míg a formalista elméletek nagyfokú objektivitást tulajdonítanak az – intertextuális viszonylatoknak kiszolgáltatott – szövegeknek, a kontextualista felfogást nem terheli az ilyesfajta platonizálás kényszere. Az abbéli döntés ugyanis, hogy mikor, hogyan és milyen körülmények között teljesíti a maga végcélját egy szöveg, egyedül a befogadás számára marad fenntartva. Mert mindenkor a recepció aktusa az, amelyik a kommunikáció változó feltételeitől függően, de mindig azoknak megfelelően realizálja, egyúttal tehát *konkretizálja* is ezt a funkciót. Egyszerűen azért, mert annak lehetősége, hogy valamely szöveg esztétikai jelentéseket nyerhessen, minden körülmények között egyedül attól függ, korrelálnak-e az esztétikai hatás benne implikált ismérvei a (természetesen nem homogén módon értendő) recepcióval vagy sem. Az esztétikum keletkezésének további egyetemleges előfeltételei azért nem formalizálhatók – legalábbis valamely metafizikán „innen” pozícióból –, mert épp abból a feltevésből indultunk ki, hogy a szövegek összessége nem mozdulatlan korpuszt képez, hanem csak az állandó mozgás állapotában létezik: létezése mindig hozzáférhetőségének és befogadott állapotban való „tettenérhetőségének” függvénye.

Mivel – ennek az univerzális intertextusnak a decentrált-sága következtében – a lehetséges diszkurzusok teljesen különböző formákat ölthetnek, sőt egészen eltérő lefolyásúak is lehetnek, értelemszerűen multiplikálódnak maguk az intertextus „tartalmazta” funkciómodellek is. Evidens következmény lesz tehát, hogy a potenciálisan kialakuló ún. esztétikai „üzenetek” minden egyes olvasót másként és

másként szólíthatnak meg. S ha lemondunk az objektivista szövegelméletek alapjául szolgáló kétértékű logika előírásairól, még az is kérdéses lehet, szükségünk lesz-e egyáltalán a hagyományos értelemben vett, szemantikai *jelentés*-fogalomra. Amint azt Stanley Fish határozottan meg is fogalmazta: „Ebben az elméletben az üzenet, melyet a kijelentés magával visz [...], hatása szerint [...] járulékos erő, további reakciók kiváltója, a jelentésélmény egy további konstituen-se. Az üzenet egyszerűen nem *a* jelentés. Az üzenet semmi. Talán még a jelentés fogalmát is fel kell adnunk, mert ez a fogalom a hírre vagy az évrre való utalást tartalmaz.”²

Mármost ha a kontextualista irányt követjük, okvetlenül különbséget kell tennünk az intertextualitásnak legalább két értelme között. Az általánosabb összefüggéseket tekintve arról van egyfelől szó, hogy minden egyes (új) szöveg csakis *intertextuális* úton, azaz csak más szövegek viszonylatában határozható meg egyáltalán. Ebben az esetben a (már) meglévő szövegekkel kialakuló (mert elkerülhetetlen) dialógus-viszony kérdése a szöveg-ontológia kérdésévé válik: új entitás keletkezése csak akkor lehetséges, ha a keletkező a már fennálló és létező másik révén, azon keresztül definiálja önmagát. Ebből magyarázható a szövegek ún. univerzális diszkurzusa: e szövegek között nem szűnhetnek meg a kapcsolatok, mert a szövegek épp létmódjukból következően ontológiailag vannak kölcsönösen egymásra utalva. Az idegen szövegekkel folytatott dialógus azonban „egy specifikus formáját is feltételezi a szövegek értelemkonstitúciójának”,³ éspedig azt, ahol a dialogicitás fogalma többnyire valamely szándékos és jelölt vonatkoztatást jelent más szövegekre. A fogalom így olyan értelmet nyer, amely már leginkább korlátozható és alkalmazható is irodalmi

szövegekre, legalábbis amennyiben az esztétikai hatás *formájaként* vonatkozik a dialógusra. A minden egyes szöveg sajátjaként értett dialogikus létezőmód így olyan intertextuális viszonylatként explikálódik két irodalmi szöveg között, amelyben az egyik – egy időbelileg elgondolt kommunikációs sémát véve – a másik pretextusának tekinthető. Ez a viszonylat persze csak akkor fogható fel intertextuálisként, ha az adott mű jelentésképző folyamatai *jelölt* módon (vagy bármely más *felismerhető* formában) lépik át saját rendszerük határait, és így irányítják rá az olvasó figyelmét textus és pretextus(ok) kapcsolataira. Ha az adott mű és más mű(vek) szövegei közti kapcsolat párhuzamos társulás formájában jön létre – vagyis a köztük levő időbeli viszonylatok jelöletlenek maradnak –, akkor textus és kotextus(ok) viszonylatairól lesz helyesebb beszélnünk. Tiszta formák itt ugyan elképzelhetetlenek, de szorosabban véve az *Ulysses*, a *Psyché*, a *Tizenbét hattytűk* vagy a *Die letzte Welt* alighanem inkább az első változatot, míg a *Gravity's Rainbow* és a *Függő* az utóbbit szemléltetik. Egy-egy műalkotás esetében a hagyományosan zárt esztétikai univerzum ilyenfajta felnyitása minden bizonnyal a legszembeötlőbb jelzése az irodalmi intertextualitásnak.

Közismert persze, hogy nemcsak a posztmodern jelentésképzés alkalmaz intertextuális eljárásokat, hanem a modernség más nagy paradigmái is. Mivel a klasszikus modernség – értéként fogva fel a szubjektum integritását – még kitartott a szubsztancialista mű-fogalom mellett, határozottan a szubjektum (már akkor jól látható) feloldódási tendenciái ellen foglalt állást. Az Én autonóm tételezése ugyanis *elvileg* zárta ki annak veszélyét, hogy a szubjektum „szétoldódhassék” a differáló jelentések végtelen hálójában. Igen

tanulságos megfigyelnünk, hogy még az olyan műalkotás, mint Hofmannsthal *Chandos-Briefje* – mely ennek a feloldódási tendenciának az egyik korai formájával találta szemközt magát – is csak tragikus akcentussal vehette tudomásul a szubjektum elvesztésének azt a lehetőségét, amelyik a jelentések uralhatatlanságától következik majd. Ennek megfelelően a klasszikus modernség intertextuális eljárásai csak olyan formában juthattak érvényre, amelyek nem fenyegettek a szerves egésznek tekintett műalkotás integritását. Az az intertextuális diszkurzus, amelyet például a *The Waste Land* vagy a *Prufrock* folytat idegen szövegekkel, egyelőre még csak olyan szövegek közti párbeszéd, amelyek a közös jelentésképzés kedvéért nem készek feladni saját autonómiájukat. Az esztéta modernség diszkurzusa – utaltunk már rá – tisztán és egyértelműen az összhagyományban rendelkezésre álló szövegek fölött zajlik. Minthogy a hagyomány tartalmazta szövegekhez az aktuális szöveg itt túlnyomórészt punktuális műveletekkel „nyúl vissza” (és ily módon strukturális homológiák kialakítására sem törekszik), a klasszikus-modern logikával megalkotott új mű mindig vitathatatlan kommunikatív fölényre tesz szert azokkal szemben, amelyekre hivatkozik. Bizonyos fenntartásokkal végső soron tehát levonható a következtetés, hogy a klasszikus-modern dialógus még nem olyan intertextuális viszonylatok közepette bontakozik ki, amelyek lehetővé tennék a műalkotás határainak dekonstruálódással járó – tehát a mű integritását megbontó – átlépését.

Ha ezzel szemben az avantgarde értékpozícióit vesszük szemügyre, rögtön láthatóvá válik, hogy a szubjektum elvesztése itt nem mindig (vagy egyáltalán nem) jár együtt tragikus következményekkel. Legalábbis ami a polgári *Bil-*

dingssubjekt képzetét és a klasszikus-modern nyelvhasználat szubjektumának koncepcióját illeti. A két paradigma közötti fordulat jelzése az is, hogy az avantgarde feladja az organikus műalkotás eszményét és mind kevésbé áll ellent a szövegautonómia oldódásának. Ha ugyanis – kollázsok, akusztikus vagy taktilis elemek formájában – *valóságselemek* kerülnek bele a műalkotásba, úgy nyílnak fel az egyes művek határai, hogy gyakorlatilag végtelen tágasságú intertextuális mezők válnak meghódíthatóvá az avantgarde művészet számára. Ahol maguk a valóságdarabok is részeivé válnak a citáció és a rájátszás hálózatának, ott lényegében a kommunikáció elvének egészen sajátos univerzalitása következik be. S e tekintetben az avantgarde sokkal közelebb került az abszolút szövegköziség eszményéhez, mint a klasszikus modernség bármely excentrikus alkotása is akár. A sajátos jellege ennek a műveletnek abban van, hogy az a dialógus, amelyet az avantgarde műalkotás létesít a másságokkal, igen gyakran nem a primer értelemben vett textuális dimenziókban zajlik le, hanem azok határterületein. Sok esetben úgy, hogy az avantgarde műalkotás éppen a kódok viszonylagosítása révén „szövegesíti meg” a dolgok beszédét. (Ez az eljárás viszont még teljességgel elképzelhetetlen a klasszikus modernség horizontjában.) A nyelvi forma ilyenkor nem nyelvi üzenetet közöl, hanem csupán a nyelvi jelrendszer komponensei segítségével, „átírt” alakban idézi a dolgokat. Ami annyit jelent, hogy nyelvi alakot ad a vizuális, akusztikus vagy egyéb úton meg tapasztalható világdaraboknak:

ó jaj ó jaj jaj ki horgászna föl bennünket rettentő
szívügyeinkből

bu bu bu-u-u buuuu

papalangó á-e-au

ó ó

a polgár csak egyszerű P betű s nem látja a gyerekeket
akik fekete citerákkal menetelnek az ösvényen

3 x 3

egészen magunkra maradtunk

(Kassák: *Új versek*, 23.)

Radikálisabb formájában ez az eljárás minden olyan szemantikai mozzanatot is képes kiküszöbölni a versből, amelyek *még* nyelvi elemekként volnának azonosíthatók. A szövegkomponensek ilyenkor csupán hangelemekként vannak jelen a műalkotásban: az így deszemiotizált nyelv azután képtelen a beszédhez elengedhetetlen jelszerűség megalapozására, a hangkollázs értelmezéséhez ilyenkor alig rendelkezünk konvenció rögzítette fogódzókkal:

Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwiiee.

Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo, tilllll, Jüü-Kaa

(gesungen)

Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu

rinnzkrmmüüüü,

Rakete bee bee.

Zikete bee bee

Rinnzekete bee bee

(Kurt Schwitters: *Ursonate*)

Az avantgarde alkotások ezért nem annyira az irodalmilag értett tradícióra próbálnak vonatkoztatni, hanem sokkal inkább olyan extratextuális összefüggésekre, amelyek e sajátos kontextusban teszik diszkurzívá a dolgok „beszédét”. Ez a sajátosan komplex újra-kontextuálás másfelől kontextusvesztés is egyben. Hiszen a kollázsok alkalmazása révén – mely kollázsok a valóság egyfajta „idézéseként” is felfoghatók – a műalkotás immár de-kontextuált valóságdarabokkal kezdeményez diszkurzust, kifejezetten azért, hogy a valóság „materiális” nyelvét bírhasa szóra. E folyamat értelme abban volna, hogy leküzdhetővé váljanak azok az akadályok, amelyeket a szociokulturális konvenciók kialakította kódok emeltek a kommunikáció elé. S minthogy a valóságnak hangsúlyosan és aktívan kell részesülnie ebből a sajátos inter- vagy transztextuális jelentésképzésből, a montázslogika segítségével főként azért funkcionálizálódnak erősen a valóságelemek (véletlen szignálok, szériatermékek, zajeffektusok, anyagfoszlányok, hulladéktermékek stb.), hogy épp rajtuk keresztül következhessek be a műképző középpontok kívülre helyezése. Ez a kommunikációs modell a klasszikus modernségéhez képest már semmiképp sem mondható egyoldalúnak: az egykori műképző középpontok destabilizálása a kommunikációs alapszituáció újbóli „kiegyensúlyozásával”, a kommunikációs pólusok egyenrangúságának helyreállításával járt együtt. Ráadásul azzal az avantgarde többllettel, amely – Nietzsche nyomán – először tette kérdéssé a mű egyedüli megalkotójának tekintett művészi szubjektum korlátlanak vélt kompetenciáját.

A posztmodernség jelentkezésének időszakára lényegében már teljesen átalakultak a jelhasználat új paradigmáit

meghatározó feltételek. Éspedig elsősorban egy, a nyelvfilozófiák területén kirajzolódó fordulatnak köszönhetően, mely legtágabb értelemben a pragmatika ontologizálására irányult. Az a tény, hogy a grammatika lassanként eltávolodott a „kéznéllevő ontológiájában” (*Ontologie des Vorhandenen*)⁴ gyökerező logikától, a nyelvhasználat kérdéseire helyezte át a hangsúlyokat. Vagyis nagyjából bekövetkezni látszik mindaz, amiben annak idején már Heidegger is a nyelvfilozófia legfőbb feladatát látta. Hiszen minél inkább nyelvontológiai kérdéssé lesz a jelhasználat mikéntje, annál egyértelműbbé válik az az összefüggés is, amely az esztétikai jelölés (vagy „megjelenítés”) szemantikumát egyfajta hatás-, illetve modalitásviszonylatnak rendeli alá. E folyamattal párhuzamosan a költői nyelv és az irodalmi jelhasználat kérdései kerültek a tudományos érdeklődés előterébe. Úgyannyira, hogy húszegynéhány éve Eugenio Coseriu már azt a tézist hozta forgalomba, mely szerint „a nyelv teljes funkcionalitását voltaképpen a költői nyelv jeleníti meg, így tehát a költészet az a hely, ahol a nyelv funkcionális tökéletessége kibontakozik”.⁵ Döntőnek itt az új szövegelméletek ama felismerése bizonyult, hogy valamely aktuális szövegnek az univerzális intertextusba való beilleszkedése sohasem a szövegprodukciónak a hozott intencionális (szerzői) döntéseken múlik, hanem olyan szükségyszerűség, amelynek feltétlen – de mindig *valamiképp* való – bekövetkezése az intertextus tartalmazta szövegek konfiguratív létmódjából magyarázható. Mert annak kérdése, hogy miként lép be, illetve hogy milyen helyet foglal el egy mű az esztétikai megalkotottságú szövegek egyetemes diszkurzusában, a klasszikus modernség felfogásában még nem volt elválasztható a művet létrehozó szerzői kompetenciáktól.

S mivel a hagyománnyal folytatott párbeszédet sem a klasszikus modernség, sem pedig az avantgarde nem tekintette az új szövegek létrehozása előfeltételének, lényegében mindkét formáció alábecsülte a tradícióhoz való viszony jelentőségét és az esztétikai jelentésképzésben csupán mint a szemantikai befolyású tényezők *egyikével* számolt vele. E vonatkozásban a döntő különbség az volt köztük, hogy míg az esztéta modernség csupán megtörni akarta a kontinuitást, az avantgarde – nemritkán még a művészetek megsemmisítését is deklarálva – az egész addigi interdiszkursusból próbált meg kilépni: „Amilyen kevésbé szükséges szavakban gondolkodunk, éppoly kevésbé szükséges szavakkal verset írunk” – ahogyan Jakob von Hoddis fogalmazta.

Az avantgarde utáni modernség alighanem a legmélyebbre ható fordulatot hozta meg a hagyományhoz való viszony értelmezésében és megítélésében is. Az egész-elvűséget megkérdőjelező, összetettebb világtapasztalattal szemközt fenntartotta ugyan az én és a kifejezés integritásának igényét – ennyiben esztétizálta is a jelhasználat formáit (lásd: a műalkotás mint egyetlen érvényes kifejezési mód) –, de a jelentésalkotásban már nem tekinthetett el a széttartóan érvényesülő poétikai funkciók következményeitől. Eliot, Pound, Benn, Szabó Lőrinc vagy József Attila éppúgy kísérletezett a hagyomány formáinak új körülmények közötti megszólaltatásával (kórusmű, norturno, canto, óda, elégia), mint a széttartó struktúrák poeticitásában rejlő beszédlehetőségek kiaknázásával (montázs, szürrealista technikák, köznyelvi regiszter, disszemináció stb.). A nyelvi kifejezés uralhatóságának dilemmáival úgy került szembe a modernség e *harmadik nagy paradigmája*, hogy – s alighanem ez a szemlélettörténeti mozzanat volt igazán

döntő – immár nem kerülhette meg a hagyomány általi feltételezettség *kijátszbatatlanságának* tapasztalatából adódó következtetéseket sem. A vers itt már úgy viszi tovább a nem-referencializálható kép- és jelentésalkotás klasszikus-modern tapasztalatát, hogy egyben ontológiailag szembesül a szöveg létrehívta kódkonfigurációk *uralbatatlanságával* is. Gottfried Benn híres *Welle der Nacht*-ja nemcsak hogy nem referencializálható, hanem arra nézve sem rejt számottevő útmutatást, létezik-e a szöveg alapján elfogadtatható olvasatok kódjai között egyáltalán olyan, amelyik mintegy „fölérendelhető” volna a másiknak. A fausti *Walpurgisnacht* kódjait a mitológiai kódok jelenléte ellensúlyozza, a klasszikus modernség lírai konvencióiból származtatható jelentéstársításokat a kihagyásos avantgarde montázs-nyelv oltja ki, a nyomatékosan jelölt ismétlődés integráló effektusait pedig a teljes szerkezeti széttartás poétikai tapasztalata ellensúlyozza:

Welle der Nacht – Meerwidder und Delphine
mit Hyakinthos leichtbewegter Last,
die Lorbeerrosen und die Travertine
wehn um den leeren istrischen Palast.

Welle der Nacht – zwei Muscheln miterkoren,
die Fluten strömen sie, die Felsen her,
dann Diadem und Purpur mitverloren,
die weiße Perle rollt zurück ins Meer.

A két világháború közti korszak e meghatározó tapasztalatai új, radikalizált formában voltaképpen a hatvanas évek posztmodern alkotásaiban jelentkeztek ismét. Éspedig mindenekelőtt két aspektus kitüntetett felerősítésével, illetve

átértelmezésével. Az egyik az intertextuális technikák permanenssé tétele, dialogikusból polilogikussá formálása, illetve – a világeértelmezési tapasztalat szemszögéből – a másik annak *nem-tragikus* tudomásulvétele, hogy a századfordulónak az individuum felülkerekedésébe vetett hite merő illúziónak bizonyult. A posztmodernség művészi világképe kivált azzal megy túl a klasszikus-modern és az avantgarde nézeteken, hogy felfogása szerint a kontinuitás megtörése éppúgy lehetetlen, mint az intertextusból való kilépés. A posztmodernségnek ugyanis kétségkívül már az az alaptapasztalata, hogy a szövegek univerzális diszkurzusában sem a szöveg, sem a szubjektum nem szituálhatja magát tetszőlegesen és szabadon. Az *anything goes* innen nézve épp annak a paradoxonnak a felismerését jelenti, hogy mindezek tudatában elvileg bármi anélkül kísérrelhető meg, hogy a művelet maga befolyásolhatná a hagyománnyal való küzdelem kimenetelét.

Mert a *valami-után-lét* érzülete és az eredetiség formáinak *kimerülése* végső soron abból a belátásból táplálkozik, hogy a szövegek folytonos és nem szűnő interakciójával szemközt elvileg minden új jelkonfiguráció csupán valamely valamikor és valahol már kimondott, megformált vagy megtörtént dolog ismétl(őd)ésének minősül. Vagyis, valamely új szövegnek az egyetemes interdiszkurzusba való belépése esetén egyáltalán nem zárható ki, hogy e szöveg alkotórészeinek aktuális konfigurációja egyszer már létrejöhett. Mármost ha mindez általános és megkerülhetetlen előfeltételként áll mindenfajta irodalmi szövegalkotás elé, akkor a szöveg-produkció csupán re-produkcióként, az irodalmi írás pedig csak újra-írásként gondolható el egyáltalán. Ekkor azután már valóban csak kópia-lét és duplikátu-

mok lehetségesek, s nincs jelentősége az originálnak – ahogyan azt egyébként Andy Warhol szériaképei évtizedek óta szuggerálják is. Azzal mindenesetre, hogy a posztmodern művek vállalják a korszituáció ilyen értelmű kihívását, igen fontos tekintetben léptek tovább az avantgarde nyitotta úton. Minthogy a műalkotás organikus egysége posztmodern felfogásban éppen a művészi nyelv sajátos létmódja következtében bomlik fel, s így viszonylagossá válnak a szövegek közti határok is, egy-egy mű kijelentései nem annyira a mű és valóság, mint inkább mű és művek közti kapcsolatokban nyernek értelmet. Az esztétikai szemiozis folyamata nem szöveg és valóság, hanem szöveg és más szövegek, textus és pre- vagy kotextus(ok) között megy végbe. Azaz, olyan intertextuális feltételek mellett, amelyek az irodalom létmódja értelmében csupán reprodukciót, illetve újraírást tesznek lehetővé, igazából csak a tradícióval való teremtő játék és a tradíció dehistorizálása válhat az irodalmi kompetenciák ismérvévé. A posztmodernség talán legnagyobb – ám távolról sem terméketlen – paradoxona pontosan abban van, hogy a centrumok távollétének tudatában itt olyan irodalmiság kényszerül rá az *anything goes* kétértelmű szabadságára, melynek lehetőségei már eleve is csak a befogadás, az asszimilálás és az ismétlés műveleteire zsugorodtak.

Az elvesztett eredetiség és pragmatika fokozatos ontologizálódása következtében mindenesetre olyan helyzet alakult ki, amelyben a szövegalkotás előfeltételül elgondolt intertextualitásnak ismét csak két, egymással ellentétes jelentése jött létre. „Az intertextualitás – írja Kloepferre hivatkozva Manfred Pfister – egyrészt »az ismétlés és a már kész hangon való beszéd kényszerét jelenti, sajátosság-nél-

küliséget, a konformitás hatalmas nyomásából származó uniformizáltságot«, másrészt az intertextualitás »a többi adott szövegtől való mindenkori különbözőzés, a nyelvek konfúziója, Bábel, minden szabályok feltörése«. ⁶ Ez utóbbi szempont, nevezetesen a szövegkonstituáló szabályok felbomlása ismét a jelhasználat kérdéseire helyezi át a hangsúlyokat. Mert ha a költői nyelv morfológiai sajátosságai éppúgy nem explikálhatók, mint az eredetiség kritériumai, akkor a poétikai jelentésképzés minden lényeges kérdése a pragmatika hatáskörébe kerül át.

Igen határozott, noha nem egészen váratlan támogatást kapott ez a felfogás végül a hetvenes évek új lingvisztikai pragmatikája oldaláról is. Ekkorra már itt is kialakult az a nézet, mely szerint „föl kell adni beszélő és hallgató eddig tételezett szimmetriáját. A nyelvi kompetenciához ugyanis egyfajta meta-kompetencia is tartozik, éspedig annak képessége, hogy újrászervezzünk egy már internalizált grammatikát, hogy megváltoztassuk a mondatalkotásra és a nyelvérzékelésre szolgáló meglévő szabályokat, hogy új elemeket vegyünk föl a szótárba stb.” ⁷ A posztmodern *anything goes* párhuzamosan kibontakozó deregulatív és dekonstruktív kompetenciái maguk is azt célozzák, hogy olyan – kontingencia- és különbözőzés-elvű – szisztémák válthassák fel a centrált rendszerek legitimálta szövegalkotási eljárásokat, illetve konstituálóelveket, amelyek jobban megfeleltethetők a „megelőzhetetlen” intertextualitás változékony szabályainak.

Tanulságos megfigyelnünk, hogy bizonyos szövegek olykor még a szöveguniverzum egymással teljességgel ellentétes szabályrendszereinek is igyekeznek eleget tenni azért, hogy megőrizhessék a plurális recepciók döntésekkel szem-

beni nyitottságukat. A szövegépítésnek mindazokat a konvencióit, amelyeket például a *Kazár szótár* (*Hazarski rečnik*) felhasznál, lényegében hiánytalanul tartalmazza az irodalmi műfajok íráshagyománybeli készlete. Nem tartalmazza viszont az a *módot*, ahogyan Pavić „kijátssza” őket egymás ellen, illetve ahogyan a köztük kialakuló interakciókat működteti. Ez az eljárás abból indul ki, hogy ha közlésképtelenné váltak az organikus műalkotás szövegszervező sémái és – centrált struktúrák gyanánt – az ún. nagy elbeszélések is használhatatlanok, akkor vajon lehetővé tesz-e még annyit valamely klasszikusan decentrált rendszer alkalmazása, hogy a nagy elbeszéléseknek legalább a töredékeit és a maradványait „megszóltassa”. A *Kazár szótár* kísérlete arra a meglepő következtetésre jut, hogy ezek az – átfogó perspektívájuktól megfosztott – kis, kontingens történetek valami egészen mást, egészen különbözőt mondanak el ebben a formában, mint a maguk eredeti, „organikus” kontextusában. A deregulatív alakban játékba hozott szövegek köziség feltételei között ugyanis minden – hagyományosan *grand récit*-ként elgondolt, tehát általános érvényességre számot tartó – történet csupán viszonylagos igazságértékű elbeszélésnek bizonyul. Ezek az elbeszélések ugyan egyazon régió történelmének ugyanazon eseményeiről szólnak, jelentésük mégis rendre konvenció- és recepciófüggő tényezőként lepleződik le előttünk. Az „anorganikus” forma – a szótáré – ily módon meggyőző példáját szolgáltatja annak, miként hívhat életre egy, a műfajok területén végrehajtott belső interakció maga is új jelentéseket. A jelentésszóródás a metafizikai konstanciák hiányát teszi ekkor láthatóvá. Vagyis a *Kazár szótár* értelmezhetőségének új feltételei – nevezetesen, hogy a történelemnek nincs egyet-

len nagy elbeszélése – egyértelműen annak következtében jönnek létre, hogy a szövegek intertextuális dialógusa olyan elbeszélések kölcsönös kioltódásához vezet, amelyek közül külön-külön valamennyi kizárólagos érvényre, kizárólagos „igazságértékre” tartott igényt. Nem arról van tehát szó, mintha az adott elbeszélések világába valamiféle *szemantikailag* új jelentés „vonult volna be”, pusztán arról, hogy a jelentések amolyan kontingens egységekként válnak függvényeivé a lehetséges értelmezési horizontoknak. Ami nem jelent mást, mint a megváltozott jelhasználatból következő jelentésrelativálódás egyidejű korlátainak és szabadságának felismerhetőségét, melybe eleve bele van kódolva az olvasási horizontok elvi alteritásának valósága is: „Semmiféle kronológiát nem kell tiszteletben tartania: felesleges volna. Így mindegyik olvasó maga kerekítheti ki a saját könyvét, akár egy dominó- vagy kártyajátszmat, és ettől a szótártól annyit fog kapni, mint a tükörtől, vagyis amennyit beletesz, mivel az igazságtól – ahogyan e lexikon egy lapján áll – nem is nyerhető több, mint amennyit adtunk neki. E könyvet különben sohasem szükséges végigolvasni, vehetjük csak a felét vagy csak egy részét, ennyivel is beérhetjük, miként ez a szótárakkal szokás” – ahogyan ez a szerző *Előljáró megjegyzéseiben* olvasható.

Bizonyos fokig hasonló az az eljárás is, amellyel Szócs Géza *Rómeó és Júlia* című drámája kísérletezik. Ez a mű az intertextuális hozzáférhetőségnek azt a formáját keresi a shakespeare-i szöveg univerzumhoz, amelynek a segítségével mintegy ironikus alakban válnának láthatóvá nemcsak a drámai toposzok, hanem a Shakespeare-féle *grand récit* véges számú variánsai is. A Szócs-féle *Rómeó és Júlia* persze nem a shakespeare-i drámanyelv puszta parodizálásában

érdekelt, hanem egy olyanfajta belső dialogicitás kialakításában, amely különböző Shakespeare-szövegek mesterséges – mert jelentős részben irányított – interakciójából keletkezik. Szöcs drámájában kizárólag Shakespeare-szövegek fordulnak elő, de a köztük kialakuló viszonylatokat a *Romeo and Juliet* története „koordinálja”. Az intertextualizáció itt azonban nem aszerint – a szinekdoché-elvből ismert – idézési eljárás szerint megy végbe, amelyik az ún. jól kiválasztott citátumok segítségével próbálja mintegy „lehívni” a szöveg származási helyének egész kontextusát. Az aktuális jelentésképzésbe Szöcs drámája úgy von be szonett-szövegeket, Hamlet- és Othello-monológokat, hogy az intertextualizáció jelölt – tehát az olvasó számára felismerhető – módon következik ugyan be, de mégsem az a célja, hogy egyenként létesítsen *dialogikus* kapcsolatot egyéb Shakespeare-szövegekkel. Sokkal inkább arról van szó, hogy – a *Romeo and Juliet*hez hasonlóan (ahol a szerelmesek párbeszéde alkot szonettformát) – a szövegek összjátéka olyan toposz-struktúrákat épít fel, amelyek kiválóan alkalmasak aztán a mű nyitott befejezése felől bekövetkező relativációra. Ennek az „essenciális” Shakespeare-drámának az – ironikus horizontban felismerhető – új és pillanatnyi egységét így olyanfajta explikatív intenció biztosítja, amely előbb szétszabdálja az egybefüggő szövegrészeket, majd az ekként keletkezett, tehát immár „önállósult” szegmentumok jelentéseinek változtathatóságával demonstrálja az interakciók sokféleségét. Amint azután megszűnik ez a poétikai funkció, a recepcióban az így keletkezett pillanatnyi egység maga is feloldódik. Konstrukció és dekonstrukció tehát éppúgy egymásra vannak utalva, mint Tom Stoppard időközben meglehetősen elhíresült definíciójában: „All Poetry is a

reshuffling of a pack picture cards...” A Milorad Pavić emlegette „dominó- vagy kártyajátzsma” értelmében nyilvánvalóan azzal egészülhet ki ez a találó meghatározás, hogy a *poieszisz* így tekintett funkciójának legalább annyira letéteményese a befogadói oldal, mint amennyire maga a produkció, azaz az alkotó szövegteremtő tevékenysége. Hiszen nem pusztán az alkotó gondolható el a hatások olyan „transzferáló” pontjaként, ahol ezek az egybegyűlt hatások – az addig ismert összefüggésekre új távlatot vetve – rövidesen ismét el is távolodnak egymástól.

A szövegtérben láthatóvá tett intertextualitás igen gyakran a szubjektum létezésének színtereire is áterjedhet. Ezt a legelvontabb, egyszersmind legattraktívabb változatot Pynchonnél és Esterházynál a szövegeköziség antropológiai természetű transzformációja jellemzi, amely értelemszerűen a – vagy tragikusan vagy pedig játékos-ironikusan tudomásul vett – szubjektumvesztés kérdésköréhez vezet el. A tragikus *vagy* ironikus tudomásulvétel jelöli ki azt a képzeletbeli tengelyt, amelynek mentén jelenleg a legelősebben oszlanak meg az értelmezői nézetek. Legalábbis ami a tragikus esztétikai hatáslehetőségeit illeti annak a diszkurzusnak a horizontjában, amelyik primer módon nem vonatkoztat szövegen *túli* dimenziókra. Hogy miként reflektál Esterházynál a szubjektum erre a – szisztémakonfliktusok kereszteződési pontjaként értett – általános, szövegek *közötti* szituáltságra, leginkább egy olyan idézettel szemléltethető meggyőzően, ahol nemcsak a transzferáló hatások többrétegűsége érzékelhető, hanem az azt kísérő elbeszélő modalitás többszólamúsága is: „»Elmegyek«, mondta aztán mégis, a főkirakatsétálóutcán, a hájas, előkelő Wurmon (melyet úgy szeretett) indult el »lefelé«, azaz elfelé a

belvárostól, a belfélvárostól, a furcsán összetett, nem tudni hány szögletű, így állandóan változó középfőtértől, ahol az utcák oly *sajátos* szögben érik egymást, s a tér végül is e habozásból származik, az ember azonban olyan, hogy az utcákat derékszögekben és párhuzamosokban gondolja el, ennél fogva e környéken *könnyen* meglepetés érheti, mert itt olyan utcák metszhetik egymást, melyek párhuzamosságáért *becsületszavát* adná, és bizony itt még az sem sokat ér, ha valaki éppen Bolyai János hazájából volna való – ha pedig térképet vesz elő, ott ezek a *finom törések* . . . eh a szokásos! Nem tudván hát, merre jár, aggódva körülnézett, igen, így, akár a kegyetlen Poncius Pilátus lovag, Júdea ötödik helytartója, és szíve nehéz volt, mint a Gaffiot-lexikon.” Nem nehéz itt azt sem észrevennünk, hogy ez a szövegrész egyidejűleg egy jellegzetesen hasonló dilemmát felidéző *másik* szöveggel teremt kapcsolatot. Éspedig Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* című munkájával, amelyik nevezetes történeti kísérletet tett a nyelv tér-szerű képződményként való értelmezésére is: „Nyelvünket amolyan régi városnak is tekinthetjük: utcácskák, terek, régi és új házak, valamint különböző korokban kiegészített épületek sokszögletű tartományának, melyet egyenes, szabályos utcák és egyforma házak alkotta új elővárosok sokasága vesz körül.”⁸

Mármost ha a szövegek összessége nem valamiféle holt és mozdulatlan korpuszként viselkedik, hanem az e szöveg-univerzumba való mindenkori belépés módját az ott épp akkor érvényes konfigurációk határozzák meg, akkor a szövegköziség csak a maga fogalmi többjelentésűségének fenntartásával teszi egyáltalán leírhatóvá végcél/funkció, létmód és kommunikáció esztétikai hármasságát. A fő problémát itt nyilvánvalóan az okozza, hogy ha a minden-

kori szövegalkotás sikerének feltételeit a történetileg épp érvényes irodalmi kódkonfigurációk alakítják ki, mi értelme van az esztétikai alapviszony szimmetriájának megbomlásáról beszélni. Itt azonban okvetlenül el kell oszlatnunk egy igen gyakori és közkeletű félreértést. Azok a nézetek ugyanis, amelyek a poieszisz-jellegű, tehát *alkotó* recepció tevékenység „egyenjogúsítását” az irodalomtudományi szubjektivizmus bizonyítékának fogják föl, rendszerint abból a hagyományos előfeltevésből indulnak ki, hogy az esztétikai műalkotások szövegei *tartalmaznak* vagy *hordoznak* jelentéseket. Ezzel szemben magunk inkább annak valószínűségét feltételezzük, hogy a szövegek *önmagukban* nem „hordozhatnak” jelentéseket. Jelentések legfeljebb a szövegekkel kapcsolatot létesítő befogadói műveletek során *keletkeznek*. Ám az így keletkező jelentések akkor sem tetszőlegesen megalkotható konstrukciók, ha ezzel a megfigyeléssel nem akarjuk is vitatni az olyan egyéni befogadásformák létjogát, amelyek pl. életreceptként vagy netán ideológiai útmutatás gyanánt olvasnak irodalmi szövegeket. Vagyis a különféleképp konkretizáló funkciók ellenére sem tetszőlegesek, mert a szöveguniverzum uralgó konfigurációi közvetítette hagyomány a befogadóval *egyenrangú* partnerként vesz részt az aktuális jelentéseket kialakító interakciókban. A létrejött jelentések ily módon nem tartoznak sem a hagyományhoz, sem pedig a vele kapcsolatot teremtő műhöz, mint ahogyan az egyes művek jelentése sem kizárólagosan a műé, vagy annak befogadójáé – legalábbis abban az értelemben, hogy a dialóguspartnerek *valamelyike* egyedül volna „felelős” a keletkezett jelentés értelméért. Ezért nem véletlen az, hogy egy-egy adott korszakban még a legtetszőlegesebbnek és legönkénye-

sebbnek tűnő értelmezési műveleteknek is megjelölhetők azok a határai, amelyek alapján többé-kevésbé megbízhatóan következtethetünk a recepciós műveletek háttérében álló világgépi előfeltevések sokaságának invariáns elemeire.

Mindezt azonban azért nem könnyű formalizálni, mert szubsztanciális értelemben nem mutathatók ki olyan instanciák, amelyek az értelem-történés folytonosságában változatlanokként őriznék önmagukat. Hogy mégis számolnunk kell a jelenlétükkel, annak éppenséggel az irodalom időbeli létmódjának sajátosságai szolgálnak bizonyítékául. Az nevezetesen, hogy ez az időbeli létmód nem minden múltbeli műalkotás számára jelenti a potenciális „feltámadás” lehetőségét. Nem, mert az egész szöveg univerzumból rendre csak azok a művek képesek újraéledni, amelyek úgy tudnak feleletet adni a mindenkori jelen élő kérdéseire, hogy közben nemcsak az időtávolságban megtestesülő alteritást győzik le, hanem épp ebben a műveletben teszik mintegy láthatóvá a maguk egykori horizontmódosító és innovatív potenciáljuk ma is értelmezhető historikumát. Innen nézve a szövegek csak értelmezett állapotban, csak „recipiáltként” való létezése maga is olyan dinamikus hatástörténeti jelenség, amelynek a mibenléte csak a heideggeri *történo megértés*, a hagyomány folytonos, de telosz nélküli, konstitutív és értelemteremtő potencialitásának elismerésével látható be..

A cél/funkció, kommunikáció és létmód hármasságának posztmodern értelmezése azért tekinthető tulajdonképpen termékenynek, mert – az egymásra utaltság tényének felismerését tekintve – új összefüggésük azt tette láthatóvá, ami ugyan mindig is feltétele volt bármely szövegalkotásnak, de a korábbi történetiség nem volt birtokában az e tény

felismerhetőségéhez szükséges horizontoknak. Annak nevezetesen, hogy minden szöveg akkor válik a szellemi értelemben vett élet valóságos tényévé, ha olyan – írásos rögzítésű – *beszédként* tud megszólalni, amelyet a befogadás az adott szöveghagyományhoz *képest* új szöveggént vesz tudomásul. Műalkotássá válásának ismérvei felől viszont egyetlen olyan instanciától sem nyerhet bizonyosságot, amely a történő megértés folyamata fölött- vagy azon kívülállónak tekinti magát. Az esztétikai alapviszony szimmetriájának megbomlása ezért inkább abból a tényből keletkező *látszat*, hogy végső soron valóban a befogadói oldal az, ahol a mű művé válásának folyamata lezárul és beteljesedik. Sőt, a recepció valóban rendelkezik azokkal a meta-kompetenciákkal is, amelyek segítségével az értelmezés olyan kódkonfigurációkkal is kapcsolatba hozhatja az adott szöveget, amelyekkel e szöveg nyelvhasználati modellje látszólag semmiféle összefüggésnek a lehetőségét nem „tartalmazza”. Itt azonban megintcsak annak látszatával van dolgunk, mintha a kapcsolatteremtés immanensen és pusztán a szövegben tartalmazott kódok nyitottságán múlt-nék. Holott ilyenkor is inkább az következik be, hogy a befogadási meta-kompetenciák csak azokat a módosításokat képesek végrehajtani, illetve csak olyan új kontextusokat tudnak kialakítani, amelyek a hagyomány tartalmazta alternatívákkal folytatott párbeszéd során – bizonyos értelemben – egyezményesen, az „egyezségre jövés”⁹ eredményeképpen nyernek alakot. Mert az a tény, hogy a műalkotás – noha mindig csak időleges „egyezségre-jövéseken” át konkretizálódik –, nem tart igényt *közmegegyezés-szerű*, vagy közmegegyezés hitelesítette érvényre, még nem jelenti azt, hogy tetszőleges értelmezésekben oldódhatnak fel az általa

nagymértékben alakított értelemképzés folyamata. Az esztétikai alapviszonynak ez a kettős, a hagyomány általi meghatározottságában is nyitott alapkaraktere teszi igazán lehetővé a mássá-válás képességének – dialogikus, szűkebben pedig intertextuális – felismerését, a másság és a másik általi változás képességének esztétikai „megtapasztalását”. „Az esztétikai élvezetnek a másság élvezetében való önélvezetként történő meghatározása – írja erről Jauß – ily módon a megértő élvezés és az élvező megértés primer egységét feltételezi, és helyreállítja a német szóhasználatban eredetileg benne levő részesülés és elsajátítás jelentéseit. Az esztétikai magatartásban a szubjektum eleve is mindig többet élvez, mint csupán önmagát: önmagát a világ értelméről szerzett valamely tapasztalat elsajátításában tapasztalja meg, mely értelmet egyrészt saját teremtő tevékenysége, másrészt a másik tapasztalatának felvétele tárhat fel, és valamely harmadikként értett másságnak az egyetértése igazolhat a számára. Az esztétikai élvezet, amely ily módon az érdek nélküli kontempláció és a próbára tevő részesülés közti lebegésben jön létre, egyik módja a másik tapasztalátán át bekövetkező önmegtapasztalásnak.”¹⁰

Az intertextualitásnak ez a „helyreállító” – vagyis a szimmetriának nem a megtörését, hanem a *tényleges* érvényesülését igénylő – értelmezése az esztétikai alapviszony felől tekintve a pragmatika félreérthetőségére figyelmeztet s vitázik is az abból származó félreértésekkel. Mert eddig végső soron egyetlen, magát pragmatikaiként értő filozófia sem tudta cáfolatát adni annak, hogy még a leginkább privát érdekű játékként elgondolt jelentés-inszcenírozás is ki van szolgáltatva a hagyomány történéseiben ott beszélő nyelv hatalmának. Még a radikálisan dekonstruktív műveleteknek

azokban a módozataiban is, amelyek épp a nyelv „hatalmi diszkurzusát” feltörve veszik fel a harcot a hagyomány úgynevezett „autoritása” ellen. Mert itt maga a „feltörés” hogyanja leplezi le a leleplezői igyekezet – semmivel nem jogosítottabb – autoritását. A posztmodern intertextualitás igazi hozadéka innen nézve tehát abban a felismerésben – vagy legalábbis a lehetőségében – pillantható meg, hogy a szövegköziség szimmetriaalkotó világa egyetlen diszkurzust sem helyezhet megingathatatlanul a másik fölé: az intertextualitás pragmatikája ehelyett a jelrendszerek közötti egyenrangú átjárás lehetőségét teremti meg, éspedig az irodalomtörténeti értéktávlatoknak azzal a nyitottságával, ahol végcél/funkció, kommunikáció és létmód hármassága nem képez historicista módon rögzített hierarchikus viszonylatokat. A hatástörténet akár a legváratlanabb módon és bármikor kitüntetheti e trichotómia valamelyik komponensét. A posztmodern feltételek között felismert egymásrataltsági tényező azonban olyan mechanizmussal jár együtt, hogy e hármasság bármely összetevőjét értékelje is fel a megértéstörténet, egyikük ilyen értelmű státuszváltozása módosíthatja ugyan a másik kettő viselkedését, de rögzített alá- vagy fölérendeltségi viszonyokat éppen a történetileg változó szöveg univerzum tapasztalatának birtokában aligha alakíthat ki közöttük. E folyamat hogyanjának a felismerése így lesz egyben válasz a fejlemények miéértjére is. A nyelv és a szövegek általi megelőzöttség tudata együtt kell hogy járjon a dolgok esszenciális vagy szubsztanciális mögékerülhetetlenségének tudomásulvételével is.

- 1 PFISTER, Manfred, *Konzepte der Intertextualität = Intertextualität*, szerk. PFISTER, M.–BROICH U., Tübingen, 1985, 20.
- 2 FISH, Stanley, *Literatur im Leser: Affektive Stilistik = Rezeptionsästhetik*, szerk. WARNING, R., München, 1982, 225.
- 3 *Dialogizität*, szerk. LACHMANN, R., München, 1982, 8–9.
- 4 HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1986 (16. kiad.), 165.
- 5 Lásd: COSERIU, Eugenio, *Thesen... = Beiträge zur Textlinguistik*, szerk. W.-D. STEMPEL, München, 1971, 187.
- 6 PFISTER, *i. m.*, 21.
- 7 WUNDERLICH, Dieter, *Pragmatik, Sprechsituation, Deixis*, Lili, 1, 172–173.
- 8 WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, 1953, 18. par.
- 9 Vö. GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., 1990, 27.
- 10 JAUß, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., 1982, 85.

SZABÓ MAGDA

Triglif
A költő ábrázolása Vörösmarty művészetében
(Színképelemzés)

A költő, azaz a teremtő géniusz egyszerre áldást, átkot jelentő ismertetőjegyei titokzatos adományának rögzítési kísérlete Vörösmarty korára jellemző művészi feladat volt. A misztikusba hajló kicsit riadt felismerés, hogy a poéta megnyilvánulásaiban valahol *mumen adest*, sokáig kísérti az alkotókat. Kölcsey szándékosan hibernált kifejezésvilágában szinte egyedi az 1832-es Aurórában közölt néhány sor fegyelmezett meghatottsága, mikor ő is úgy látja és láttatja: az író istenülő halandó, királyi sasként száll át a földi pályán, és csillagkoszorút visel a homlokán. Ahhoz, hogy Kölcsey ilyen birtokos jelzős szerkezetet helyezzen el lírai szövegbe, mint „leked szép heve” azt kellett átélnie, ami a híres „Ibimus-Ibimus” horatiusi leleménye, csak a hattyúlátomást váltja fel nála a nemzeti metaforavilághoz közelebb álló sas. Vörösmarty háromszor vállalkozik rá, hogy megrajzolja az alkotó diagonális figuráját, aki a földön áll, de az ihlet hevében rézsút feszülve homlokával az eget támasztja. Viszonylag nagy távolságokban veszi a téma adta akadályokat Pegazusa, először 1827-ben érinti a kérdést (*A magyar költő*), másodsor 1842-ben (*Az ifjú költő*), a harmadik vállalkozásának – 1855-ből – Brisits bizonyossága szerint nincs címe. Ez az a bizonyos utolsó vers, élet és pálya együttes

zárása, amelyet *Fogytán van a napod* cím alatt tart számon az irodalomtörténet. Hivatalos értékelés szerint a búcsúüzenetben Vörösmarty nem a hazafi, a próféta, a nemzetnek irányt szabó, hazánkban a történelmet akarva-akaratlan minden időben befolyásoló bárd-vátesz felismerését hagyja örökül, csak összegez, az élet végéhez ért, voltaképpen nem vitte semmire. Magánvers, nem közéleti, az agónia utolsó sóhajainak egyike. Elemzésem arra irányul, hogy igazoljam, az említett alkotás *capo lavoro*, amely a testi kintól görcsbe ránduló ujjakkal is fügét mutat a realitásnak, saját reménytelen helyzetének, a közeledő halálnak, és egyetlen, róla soha fel nem tételezett piruettel átveti magát nyolcvan évvel későbbre, a XX. századba, a Nyugat és a II. világháború után az arénába lépett első nemzedék között kialakult stilisztikai szférába. Amit mond, József Attila fogalmazza meg újra. Ezt az utolsó verset az esztéták a *Vén cigány*hoz szokták kapcsolni, ez jogos is, jogosulatlan is, egyik sem jött volna létre a másik nélkül, csakhogy a rapszódia tanköltemény, nemzeti ígéret, prófécia, a cím nélküli vers meg a búcsúzó Mihály doktor Summa theológiája. Persze testamentum is, csakhogy Vörösmarty nem anyácskája szívét akarja megcsókolni, asszonyi hajfürtök sem vonzzák vissza már, végső ereje megfeszítésével, mint a színész, egy meghajlással megköszöni a tapsot, lelép a színről, ahol a kárpit lassan leereszkedik, s aktor és közönség végre jól megérdemelt nyugovójára térhet. Erről a verséről utolsónak beszélünk, előbb vegyük sorra, milyen költői látomásokkal közelítette meg a költő az alkotó figuráját két korábban írt költeményében.

*

A magyar költő

Jár számkiüzötten az árva fiú,
Dalt zengedez és dala oly szomorú,
Oly édes-epedve foly ajakiról,
Hogy szikla repedne hegy ormairól.
Zeng tetteket, a haza szebb idejét,
A régi csatákat, az ősi vezért,
S zeng rózsaszerelmet, a lányka haját,
A szép szemet, arcot, az ifju baját.
S míg a dal epedve foly ajkairúl,
Bús éjbe az arc, szeme könybe borúl.

„Jó gyermekem! a haza szebb idejét
– Elmúlt az örökre – ne zengjed.
Ah, ifju nem érez, a lányka nem ért,
És nincs koszorúja szerelmeidért:
Némuljon utána keserved.
Vagy zengi, de magadnak, örömtelenül,
Hol vad sas az éjjeli bérceken ül,
S a bús dali bért
Tűzd árva fejedre, az árva babért.” –
És így koszorútlan az ifju megyen,
Nem tudva hol napja, hol éje legyen,
S míg honja bolyongani hagyja, kihál
Bús éneke, tört szive lángjaival.

„Född, vad fa! örökre az ifju nevét,
 Kőszikla! te zárd kebeledbe szívét,
 S tán csendes az álom az élet után,
 Zengd álmaid éjiden oh csalogány!”
 Szól, s nyugszik azóta vad árnyak alatt,
 Hol farkas üget le, az őzfi szalad,
 S vészekkel üvöltve jön a nap elé,
 Villámokat ontva meggy ágya felé.

De feljön az ormokon a teli hold,
 Csillagseregével az éjbe mosolyg:
 Oh ifju! mi álmod az élet után?
 Szép álmokat énekel a csalogány,
 S már nem fut az őzfi, az ordas eláll,
 S ott szendereg a vihar – álmainál.

A csonka – félláb felütéssel kezdődő, ugyanezzel befejeződő – főleg daktiluszokkal építkező költemény írása idején Vörösmarty már megérte a *Zalán* országos sikerét, bizonyos igazolható határig a Perczel famíliától is elszakadt, s már nem olyan fiatal: huszonzét éves. Olvasója még nála is ritkán talál ilyen harmatosan szép szókapcsolatot, mint „rózsaszerelem”, s ennyire blake-i biblikus látomást, mint a vers végén már együtt pihenő dúvad és őzgida együttes békéje. Micsoda különös vers ez! A romantika klasszikus kellékeit messze meghaladják váratlan képei, a holdverte bércek között a sas látja egyedül, hogy az alkotó „árva” fejére végre rákerül a babérkoszorú, csakhogy késő az elismerés, mire osztályrészéül juthat, elpusztul az ifjú poéta, csak a csalogány énekel sírja felett a vadonban, ahol a résztvétől megfélemeződik az állatok vérszomja, mert a fenevad is

megérzi, mélyebb a költő bánata más mélységeknél. Az olvasó elandalodik a tömény szépségtől, a szabálytalan sorszámmú, klasszikus ütemek szigorú bölcsőjén rengő sorokon, de meg is döbben, elkezd tűnődni, ugyan mit remél az esztétikai-poétikai helyzetdal-remeklés játékának formai ujjgyakorlatán túl végül is a költő. Ez a vers ismét tömény, sőt, immár nem is jogosult sztereotípiára, amellet minden ok nélkül kapta azt a címet: *A magyar költő*, mert hogy a végül csalogány siratta ábrándos díszletek közé temetett ifjút nem méltányolták kellőképpen, holott a haza szebb idejét zengte és édes-epedve „a nemzet nagyjainak idejét”, sőt a lánykáról is hasztalan énekelt, mert sorsa örömtelen magányba fordult, nem indokolt. Etelkét ugyan elsodorta mellőle a Perczelék családi politikája, ez úgy volt igaz, téves mivolta ellenére, hogy igen is, nem is, a lánnyal kapcsolatban *nem* volt mit elvesztenie a költőnek, a semmi merevedett csak meg térben és időben, s az, hogy Etelka sem méltányolta Vörösmarty tehetségét, igazán nem új felfedezése. A vád, hogy a haza *férfivilága* ne neszelt volna fel a *Zalánra*, egyenesen jogosulatlan állítás, a haza, maga Magyarország, nagyon is felneszelt, ami persze nem azt jelentette, hogy fel is állt fektéből, de megmozdult.

Egyébként ő maga árulja el magát, nem olyan véres, vérző ez a magyar költői sors, mikor mesterséges késleltetéssel, ellenpontos rímjátékkal az első strófa szabvány páros rímelésű álszemrehányását a második versszakban már szabálytalan csengőmodulációval bontja meg, játszik saját istenáldotta verselő tehetségével, s ha játszik – pedig azt teszi – nem kell egészen komolyan venni, hogy szegény magyar költő a halál jegyese, ha így volna, akkor nem skálázna, akkor nem volna ereje ezekre a poétikai bravúrokra.

Művészetében szinte egyedülálló teljesítmény ez a vers, úgy zseniális, hogy érzékelhetően maga is szórakozik alkotás közben, a tragikus álarc mögül kimosolyognak a játékos költői kellékek, gyorsan, mielőtt még belepusztulunk, jöjjön egy ütemnyi triangulum, a könnyek mellé egy kis muzsika. A páros rímű ál-lacrimoso után *ABCCBDDCC* rímeivel ez a modulálás a higgadt feszültség mellé valami olyan zenei többletet ad az olvasónak, amitől majdnem ingerült lesz, miért kényszerítik gondolkodásra ebben a mennyet idéző koncertben. A lírai élményben a haza „szebb ideje”, amit zengeni sem érdemes már, csak a *Zalánra* utalhat, ennek a kesernyés megállapításnak lesz egyszer még merőben másképp ítélező megközelítése saját későbbi koncepciói között, addig persze még sok mindennek kell történnie a pozsonyi üléseken, de közel az idő, mikor a Hős sírjában saját hajdani fegyverét fordítja önmaga, illetve a korát és eszméi korszakát túlélt bajnok inaktualitása ellen, eljön majd a józan hazaszeretet higgadt szakasza is.

Ebben a huszonhetes költeményben még szinte minden művészi kacérság, önsajnálát, a hősköltemény valóban nem változtatta meg az országot, de kacagányos Ete mégse született hiába, nélküle sok minden másképp fordult volna azokon a bizonyos pozsonyi tárgyalásokon. Ez az első költői portrét felvázolni óhajtó vers tulajdonképpen csak szabvány stilisztikai kellékekkel dolgozik, van benne szerelem, bánat, és nyugtalan elégedetlenség, de Vörösmarty korában más nemzetek fiait se szokták sokkal jobban érteni, hiába jelzi az alkotó, nem találunk sorai közt pregnánsan nemzeti elemet, csak a romantika táj-jelzései foglalják nemes holdverte keretbe egy zseniális alkotó zsánerképét. Mint valaha, egy alkotási fázissal előbb, a grécista kulisszák között pásztorok

andalogtak és mitológiai bánatot sodort a zefír, itt van bérc, farkas, kőszikla, vad erdő, bolyongás, őzfi, bús éjszaka, néma keserűség, a díszlet merő statisztéria, még csak az ügyelő is figyelmetlen a színpad mögött, mert hogy lehetne néma az a vadon, amiben farkas üvölt, vijjog a sas, kong az őz patája, s a vérfagyasztó kulisszák fölött, oda aztán végképp nem illően, zeng a népdali csalogány. Ha azt akarta mondani, én többet vártam a nemzettől, igaza is van meg nincs is. A nemzet 27-ben épphogy csak tápáskodik, de az ő *Zalánja* nélkül még botja se volna, amire támaszkodva alélt testét feltornássa az idők igényéig, vagy önmaga múltja tudatos kereséséig. Nem veszi észre, ahogy azt sem, hogy a meg nem kapott lány újra megjelentetése enyhén unalmas, Etelke ezredszerre szemléltetett árnyképe fakul, s magyar költője se nemzeti öltözékben, sem gondjaival nem tükrözi a nemzet igényét, legfeljebb egy sikerre, átütő sikerre áhító fiatal alkotót, aki persze, hogy munkái révén elsősorban nemzete emelkedését reméli.

*

Az ifjú költő

Mi sürget mondanom
Nem hallott dolgokat,
A lélek mélyiben
Titkon fogantakat?

Nyugodt és tiszta volt
Ifjú eszméletem,
Mint a puszták tava
Regényes keleten.

Bájlólag tűkröze
Rám csillagezreket;
Mikor látok megint
Oly tündér szép eget? ...

Egy isten néze rám
A csillagok közül
S üdvömnek képe állt
A jó isten körül.

De angyal jött felém,
Illette a vizet
És benne dúlatag
Szélvész keletkezett.

És csillagezreim
S a gyermekálom-ég
A feldühült habok
Árjában eltűnnek.

Most lelkem szenvedély
Hullámi verdesik,
Szemeim az eget
Hiába keresik.

S szép csilagod, remény,
S tiéd, oh szerelem!
A vad vihar között
Alig hogy sejthetem.

S mily óriási gond
Sorsod felett, hazám!
Hazámat gyermekül
Dicsőnek álmodám.

Most látom rongyait,
Félig gyógyult sebét,
A megkötött kezek
És szózat szégyenét.

Imádlak, féltelek,
Oh drága szent haza,
Mi adna még gyönyört,
Ha sorsod mostoha?

És kérdem, aki ily
Gondokkal ostoroz,
Csendrabló angyalom
Jó volt-e vagy gonosz?

Derül-e még öröm,
Enyhül-e fájdalom,
Ha éltemet talán
Hosszúra folytatom?

Vagy kétség, gyöttelelem
Kísérnek síromig,
És semmi vágó után
Áldás nem érkezik?

Oh, adjatok nekem
Jobb álmat, istenek,
Vagy sírom zártaig
Meg nem pihenhetek.

Egész életműve csupa meglepetés, ami *A magyar költő*ből kimaradt, az benne van az *Ifjú költő* című versében. Megintcsak nem megfelelő a cím, mert hiszen ha ismét önmagát személyesíti meg, márpedig persze hogy azt teszi, hol már az ifjúság. Ezernyolcszáznegyvenkettőt írnak, ő is negyvenkét éves, a korízlés, sajnos, Laura optikája is joggal minősítheti öregnek. Egyébként ez a vers egyik legszuggesztívebb, legmeglepőbb, szabálytalan jambusokból és trocheusokból szerkesztett alkotása, s bizony sokkal nagyobb teljesítmény, mint amire az esztéták általában értékelik, ez a nagy Vörösmarty-költemények közé tartozik. Mindjárt, ahogy a négy soros, összesen tizenöt versszakból álló mű *ABCB* rímképletű vers megkezdődik, vérrögszerűen buknak ki szájából a nyitásnak szánt váratlan szavak:

Mi sürget mondanom
Nem hallott dolgokat,
A lélek mélyiben
Titkon fogantakat?

Nincs ok nélkül ez a váratlan gongütés, az sem, hogy kérdéssel, méghozzá nyugtalan és nyugtalanító szondázással indítja tépelődő sorait. – Igen-igen, mintha valaki hangosan gondolkodnék előttünk. Valamikor, naiv ifjú alkotó korában, égi üdvöt ígértek neki az élet, aztán gyermekálom mennyországa habok martaléka lett, angyal érin-

tette s érintésével felkavarta az élet, a hétköznapok vizét. Vihar tört rá, amely elmosott reményt, elfedte az eget, a szerelem ugyan változatlanul átsejlik a rongyos fellegeken, de csak sejlik, még ha volna is idő merengésre, vagy vágnék néha rá, hogy az újra támadt szerelem sugártörésével foglalkozzék, ugyanaz a kozmikus orkán, amely magán-életét veszélybe hozta, most már az országot is fenyegeti. Fakultabb a szent vitézkötéses látomás, lassanként opálba olvad Zalánék színarany köde, már észreveszi, hogy a honfoglalók utódain rongyos a mente, a nemzet jogsértések sorainak áldozata, rab, nincs nálunk szólásszabadság, semmiféle szabadság nincs, már nemcsak a szerelmi bánat emésztí a költőt. Van a lenge lány alakja mellett másik, fontosabb bálványképe: maga Magyarország.

A negyvenkettes év politikailag is súlyos esztendő, már fokozódik a valamikor kitörő vihar az Etelka-korszak után megnyugodott szív tengerén: Csajághy Laura feltűnése csak bonyolítja az amúgy is bonyolultat. Mit tegyen? Menjen vissza a porondra minden tekintetben, mint költő, mint szerelmes, megint két karddal vívjon, eggyel a hazáért, az irodalomért, eggyel az ellenkező, de talán megnyerhető leendő élettársért? Csakhogy hol van már Vörösmarty hajdani önmagától, hová tűnt régi hite? Valaha úgy remélte, pár sikerült alkotás és fordíthatnak a haza sorsán a gyönyörű hexameterek, a nemzeti dicsőség felvillantásának hatására csak megszületik nálunk az új világ, ezt szívből hitte valaha, mint azt, hogy a lány, akit szeret, csak enged vágyainak. Most nincs illúziója, látja a nemzeti negatívumokat is, a táblabíró Magyarország kancsi optikáját, a díszruhások mellett azokat a magyarokat is, akiknek csak sérelmeik és sebeik vannak, hisz Zalán szabad magyarjai zömét szolgává alázták. Hiheti

még, hogyha mindenki összefog, nálunk is fordul a világ? És hihet egyebet is, személyes üdvösséget, negyvenkét éves, már nem tud úgy bízni, mint húszas évei elején. Az angyal, aki körötte jár, csak alakot cserél, valahol az elsővel, a szőkével azonos, hiába zilálja fekete fürtjeit a titokzatos szél áramlata. Angyal-angyal. Szálltában őmiatta eddig még nem állt meg égi lény, bár el tudná felejteni a szeme elől tovatűnt Tünde-tündért, Perczelék szőke kisasszonyát, aki valahogy valahol a fekete jelenséggel egyesült, fut előle Csajághy Laura, vajon végleg fut-e, vagy rá tudja-e bírni arra, hogy megálljon. Laura magatartása szomorúan világos, Vörösmarty érzése is: Nem tud már szerelem nélkül élni, kívánja, követeli, de már érzi, ha megnyeri, a költő kap feleséget, nem a férfi. E vers címét kiegészítéssel kell elfogadni, egy szemérmes időjelző szó kimaradt belőle: ismét. A helyes cím: Az „ismét” ifjú költő. A nemzetet érintő látomások között, de illúziók nélkül megint szerelmesen, átlépve magánélete friss szenvedélyén, ahogy kérdéssel kezdte, azzal végzi a versét, vajon így lesz ez élete utolsó percéig, a tépelődés, a latolgatás, a kétely nem maradhat el mellőle? Persze, hogy nem. Ettől akkora költő, ettől Vörösmarty. Ha van műfaját tekintve hazafias vers, márpedig van, itt rá a példa. Ez valódi kép a magyar költőről, akinél a szerelmi gondot elhomályosítja a nemzetért érzett aggodalom, s országa sorsa megoldandóbb problémának érződik saját, a magányt feloldani remélő vágyainál. Megöregedett, nemcsak a látása, helyzetismerete is élesebb, gyanakvása is. Csongor már egyszer kimondta, boldogság csak a mesében lehet, de azért újra kísérletezik. Ha önmagát nem, a hazát talán meg lehet menteni. Majdnem bizonyos, hogy a fekete angyal az övé lesz, majdnem bizonyos, hogy kényszerből vagy irgalomból.

Fogytán van a napod . . .

Fogytán van a napod,
Fogytán van szerencséd,
Ha volna is, minnek?
Nincs ahová tennéd.
Véred megsűrűdött,
Agyvelőd kiapadt,
Fáradt vállaidról
Vén gunyád leszakadt.
Fogytán van erszényed,
Fogytán van a borod,
Mire virradsz te még.
Szegény magyar költő,
Van-e még reménység?
Lesz-e még hajnalod?
Férfi napjaidban
Hányszor álmodoztál,
Büszke reményekkel
Kényedre játszottál! . . .

Amikor harmadjára nekilát önarcképének, a cím hiánya jelzi, mutatja, a verset nem sikerült végigírnia, kiegészítést tervezett, esetleg a sorok cseréjét, aztán a betegség kivette a kezéből a tollat. Búcsúverse egy régi Rembrandt-filmet juttat eszünkbe, annak a zárójelenetében már a tönkrement, alkoholistá, koldussá vált vén festő szerepel, aki szegényes öltözetben, szeszmartha arccal festette megrázó önarcképét, s csavargás közben valahogy elbolyongott abban az épületben, pontosabban az épület padlásán, ahol az ő megvetett nagy képét, *Az éjjeli őrző*ratot őrzik. Rembrandt megismeri

az alkotását, köntöse rongyos ujjával rátöröl a vászonra, s gyulladós, váladékos szemébe villan az egyik figura mellvértje, a fény éles, mint a törszúrás és lángol, ahogy az örökkévalóság teszi.

Ez a rembrandti záróképen felvillanó csorba mosoly jelentkezik Vörösmarty utolsó költő-portréján is, amely halála évében készült, s amely legkevésbé megoldott értelmezésű alkotásai közé tartozik, hiszen szemre nem más, mint egy, a klasszikus népdal-műdal formában készített, nem túlságosan igényes búcsúleltár, rímre se futja benne már az alkotó erejéből, a vers csak úgy, Isten nevében foglalja össze utolsó gondolatait, a költő sebtében feljegyzett az életről való távozása előtt ezt-azt, ami eszébe jutott. Gyulai annyi mindennel nem tudott mit elkezdni, ugyan hogy boldogult volna ezzel az enigmatikus zárással, feltehetőleg módfelett megnyugtatta, hogy végre a halál közeledtére nem nyugtalanított már senkit olyan rémes képekkel és megoldhatatlan talányokkal, mint *A vén cigány*ban, amelyet alig lehetett elhelyezni, egy szerkesztő se akarta vállalni, olyan „kusza volt és zavaros”. Ebben nincs sok mondanivaló, ebben a címe sincs alkotásban, de ami van, legalább egyenes beszéd, az is pozitívum. Hogy Gyulai így reagál, természetes, az volna felfoghatatlan, ha másképpen fogadná, de Babits is, Tóth Dezső is ráérez arra a múlhatatlan, oldhatatlan, éppen pátozatlanságában megrázó, rövidesen semmivé váló, jövőtlen életet visszaigazoló szomorúságra, ami a versből ennyi év múltán is szívszorítóan kicseng, csak a csorba mosolyt nem veszik észre, csak a pluszt, ami a bánat tapintható mínuszát semlegesíti, no meg azt, hogy ennek a versnek azért nincs címe, mert nem készült el.

Sose hittem abban, hogy Vörösmarty élete végére megőrült, csak a tényt vállaltam halála körül, hogy a kor, a világ, amelyben élete zárult, volt tébolyodott, az ország helyzete, a rémuralom, a félelemtől félbolond kortársak, házaselete harmóniátlan harmóniája, felbillent egyensúlyú egészsége. Hogy nem lehetett orvosi értelemben zavarodott, ez az utolsó verse is bizonyíték, ami egyben kulcs *A vén cigány*-hoz is, a rapszódia egyébként e címetlen záró költeményhez képest az optimizmus csodája.

Vörösmarty 1855-ben jól tudja, mindennek vége, ezért villódzik szavai mögött a csorba mosoly iróniája, a meghatóan egyszerű ecsetkezelés, amellyel utolsó portréját megfesti, hogy volna érthető e felismerés nélkül. A költő mosolyog: Itt ülök vénen, holtbetegen, koldusszegényen, abszurd körülmények között, reszkető családtagok, kortársak, kollégák gyűrűjében, az egészség oda, a szabadság oda, az alkotókedv elapadt, nincs más, csak a nyomor meg nyilván a halál, – érzésem szerint ennek határozott kimondása maradt ki a költeményből – ez esetben mi van sírnivaló azon, ami várható? Mit sirasson? Mit hagy itt az enyészettel? Haynau rémuralmát? Laura kétségbeesését? Deák Ferencre bízott árváit? Az elpusztult reményt, a semmivé vált valamit? Meg kell halni, nem nagy veszteség, végre megnyílik az út abba a hazába, ahonnan nem tért meg utazó, de ne is térjen, mert annál gyalázatosabb konstrukció nincs is, mint a világ.

Meggyőződése, hogy befejezetlen sorok maradtak ránk, így nem lehet lezárni egy költeményt, ahogy ez a vers befejeződik, pár helyzetfelmérő nyitó sor után a faggatás: hoz-e a jövő még hajnalt az őt, és az országot most körülvevő éjszakára. Valahányszor Vörösmarty kérdezett, válaszolt is, itt adós marad önmagának a felelettel. Ha végigírja a versét,

nyilván azzal fejezi be: Vége a reményeket való kacérkodásnak, felesleges minden moccanás, nincs menekülés, tudomásul kell venni, most lehull a kárpit, vége a komédiának. Nem írta meg, mert talán rosszul lett, elfáradt vagy elaludt – öreg már és beteg. De ha ennek a végig el nem vezetett gondolatmenetű versnek a sorai egy örült gondolkodásmódját igazolják vissza, akkor nem tudom, milyen a józan ész kritériuma.

Mihelyt hangosan elolvassuk, mondja a fülünk, a magyar népdal hagyományos dallama zeng itt, akár el is énekelhetjük, egyetlenegyszer kell beletennünk egy fél morát és már dalolhatjuk a költeményt a klasszikus népdalok módjára.

Fogytán van a napod,
 Fogytán van szerencséd,
 Ha volna is, minnek?
 Nincs ahová tennéd.
 Véred megsűrűdött,
 Agyvelőd kiapadt,
 Fáradt vállaidról
 Vén gunyád leszakadt.
 Fogytán van erszényed,
 Fogytán van [a] borod,
 Mire virradsz te még.
 Szegény magyar költő,
 Van-e még reménység?
 Lesz-e még hajnalod?
 Férfi napjaidban
 Hányszor álmodoztál,
 Büszke reményekkel
 Kényedre játszottál! . . .

Megkötöm lovamat
 Szomoru fűzfához,
 Lehajtom fejemet
 Két mellső lábához,
 Lehajtom fejemet
 A babám ölébe,
 Hullatom könnyeim
 Rózsás kötényébe.
 Nem hallom, nem hallom
 Csak a szél zugását,
 De hallom cethalnak
 Vízbe zuhanását
 Írnék, jaj de nehéz
 A könnyű penna is,
 Feketének látszik
 A hattyú tolla is,
 Mikor fejem veszik
 Mosd meg ürmös borban.

A szerencséd, tennéd, – kiapadt, leszakadt, – álmodoztál, játszottál rímkapcsolat mutatja, hogy a verset, ahogy a népdal is fogalmazott, páros rímelésűnek szánhatta, csak csorbán maradt a terv, többre már nem futotta alkotóerejéből. Így is sikerült valami csodát létrehoznia ebből a kettőbe bontott magyar alexandrinból, hiszen nemcsak a *Megkötöm lovamat* dallamára énekelhető vagy ütemezhető ez az utolsó vers, a ritmus Zrínyit is idézi: „én az ki azelőtt ifju elmével játszottam szerelemnek édes versével . . .” és ott van benne a *Toldi* nyitása is, Fogytán van a napod, fogytán van szerencséd, Ég a napmelegtől a kopár szik sarja, Ha volna is, minek? Nincs ahová tennéd, Nincs halotti tora Toldi Lórinccének.

Még valami változott volna, ha ki tudja dolgozni a versét: a sorok rendje. Nem hiszem, hogy az élet fogyásának regisztrálásával kezdte volna üzenetét, ha van ideje elrendezni a gondolatokat, mert fő tétele mégiscsak feltett kérdés és megadott válasz lehetett. Talán így:

* Mire virradsz te még,
 Szegény magyar költő,
 Van-e még reménység?
 Lesz-e még hajnalod?
 Férfi napjaidban
 Hányszor álmodoztál,
 Büszke reményekkel
 Kényedre játszottál,
 Fogytán van a napod,
 Fogytán van szerencséd,
 Ha volna is, minek?
 Nincs ahová tennéd.

Véred megsűrűdött,
Agyvelőd kiapadt,
Fáradt vállaidról
Vén gunyád leszakadt.
Fogytán van erszényed,
Fogytán van [a] borod.

Ha befejezi, ezt a sorrendet diktálta volna a versépítkezés költő-logikája, s persze, ha már feltette a kérdést, a rá való feleletet is, pár sort még, kiegészítésképpen, valami ilyet:

*Ha kiürül végképp
A kupád, ne szánjad,
Soha meg se kérdezd,
Mi marad utánad,
Hajtsd le a halálba
Mégfáradt fejedet,
Szegény magyar költő,
Be rád esteledett.

Mert ez történt. Minden tekintetben beesteledett. Mi volna a közelendő végen sírnivaló? A halál nem nyer, a költő nem veszít, a pusztá léten kívül semmije, a szakmából kikopott, barátai se veszik már komolyan, azt a Magyarországot, amelyről álmodott, porba tiporták, a *Szózat* iszonyata egyre realisabbá válik, csak a nagyvilág részvéte marad el, s a nemzeti tablót, daliákat, paripákat és kacagányos Etét a rémuralom köde fedi el. Ebben a világban már nincs helye, nemes ábrándja a szolidáris nemzetekről semmivé lett, Laura, a jó Laura, csak jó, de nem Etelka, de Etelka se volt azonos költői önmagával. Miért riasztaná a sír? Az elemző

elérzékenyül, olyan egyszerű ez a végső számvetés, s olyan megható a triglif, a három költői arc, egy borongó ifjú szent bolond abban reménykedik, hogy a nemzeti öntudatra galvanizált ország túlélheti önmaga földrengését, nemhiába zengett neki szép hexameterekben harci riadó. A második a hazát a szerelemnél is többre tartó hazafi, a férfi, aki a szakmában valóban költő-király az akkori Bööcia területén, mélységes hazaszeretetének teljes öntudatával úgy hiszi, ha feláldozza szíve indulatát a nemzet érdekében, megtorpan a gonosz géniusz és megmenekül az ország. Harmadik vállalkozásakor egy beteges, idő előtt megvénült nagy művész, a század legmodernebb alkotója, legyint a halál gondolatára. Csongor úrfi régen tudja már, álompénzen nem lehet jövődőt vásárolni, ugyan miért volna fájdalmas lezárni ezt az emberhez csakugyan méltatlan szenvedést és reménytelenséget, amivé magán- és nemzeti léte aljasult. Vörösmarty magásra emeli a vers rembrandti mécesét és van mersze rábízni művészetét és az ország sorsát a talán egyszer mégis mindent rendbehhozó utókorra.

Van ennek a versnek egy ikerverse, 1937-ben írták, mindkét költő megérdemli, hogy zárásképpen idekerüljön, az alkotók egyazon logikával írták, és nagyjából azonos szöveget mondanak.

József Attila: [Karóval jöttél . . .]

Karóval jöttél, nem virággal,
feleseltél a másvilággal,
aranyat ígértél nagy zsákkal
anyádnak és most itt csücsülsz,

mint fák tövén a bolondgomba
(így van rád, akinek van, gondja),
be vagy zárva a Hét Toronyba
és már sohasem menekülsz.

Tejfoggal kőbe mért haraptál?
Mért siettél, ha elmaradtál?
Miért nem éjszaka álmodtál?
Végre mi kellett volna, mondd?

Magadat mindig kitakartad,
sebedet mindig elvakartad,
híres vagy, hogyha ezt akartad.
S hány hét a világ? Te bolond.

Szerettél? Magához ki fűzött?
Bujdokoltál? Vajjon ki űzött?
Győzd, ami volt, ha ugyan győződ,
se késed nincs, se kenyered.

Be vagy a Hét Toronyba zárva,
örülj, ha jut tüzelőfára,
örülj, itt van egy puha párna,
hajtsd le szépen a fejedet.

(1937. okt.)

Numen adest. A „mondhatatlan” Arany szövegeiben

„Egy csak a fõnségben és a terjedetben
És mivel mindenik oly megfoghatatlan.”
(Arany: *Dante*)

„A szók származásában több philosophia és
poézis fekszik, mint az istenek genealógiájában.”
Deáky Zsigmond (Akadémiai Értesítõ, 1860)

A *Nyugat* óta az, hogy „Arany, a nyelv mûvésze”, mást jelent, mint amit korábban jelentett – Erdélyitõl vagy Gyulaitól Riedl Frigyesig, sõt Horváth Jánosig. Abban az elsõ fázisban az elismerés a magyar nyelv fõ céhmesterének szólt. Csodálták szókincsének gazdagságát, és személyében a nyelv törvénytudóját tisztelték. Arany költõi mûvei mint *parole*-jelenségek a *langue* olyan megjelenítésének számítottak, mint egy tévedhetetlen bírõ jogalkalmazása. Ha Erdélyi, Riedl vagy más szóvá tett valami hibát vagy eltérést, ez az Arany-ideál volt mérlegelésük alapja. Amikor Németh László Erdélyi János egykori szemrehányásaival szemben védelmére kelt *Az Alföld népéhez* hajnal-metaforájának, nemcsak a metafora vagy a költõi szabadság definícióját illetõen volt új az érvelése: *nyelvfelfogása* különbözött radikálisan Erdélyiétõl.

A két nyelvfelfogás közötti határ nagyjából ott húzódik, ahol manapság a posztstrukturalista nyelvelmélet von demarkációs vonalat saját felfogása és a saussure-i nyelvelmélet közé.¹ A korábbi nézet szerint a köznyelvivé még nem kõvült eleven metafora a *langue* normatívájához képest *écart*, azaz eltérés, deviáció. Ennek felel meg az a felfogás,

hogy a költészetnek nemcsak meg van engedve: egyenesen kötelező számára az ilyen deviancia. Ennek azonban az az ára, hogy a „költői nyelvet” ugyancsak normatívan kell értelmezni, így ez is valamiféle *langue*. Ezért volt arra szükség, hogy Erdélyi János vádjával szemben Németh László ne azt bizonygassa, hogy nincs képzavar, illetve hogy nem éri sérelem – Erdélyi szavával – „a kép egységét”.² Kénytelen volt magát a „képzavar” jelenséget újraértelmezni: „Megvádolták képzavarral; csakhogy az ő »képzavara« nem két egymást ütő kép közt támad, hanem egy-egy képnek az aljába húzódik; olyan zavar ez, mint amely a forgóba tekintőt fogja el”.³ A „forgóba tekintő” (akár Arany is élhetett volna ezzel a fordulattal) az örvény vonzására, a vonzás okozta szédülésre utal. Németh László így magyarázza ezt: „Arany legszebb képeiben a szellem ellenőrző rétegeinek pillanatnyi bénulását érzem a mélyben lefolyó felfedezéssel szemben. Benne is, mint Shakespeare-ben, van egy jó adag szürrealizmus”.⁴

A kritikai megközelítésnek ezek a fázisai, amelyek egyszerűs mind a történeti poétika fázisai, bizonyos tipológiai absztrakcióval értendők. Így Aranyt nemcsak mint alkotót, hanem mint kritikust és irodalomtudóst is (gondoljunk Zrínyi-tanulmányára) az utóbbi fázishoz kell számítanunk. Már Babits is így látta (1910-ben) Aranyt, a kritikust: „rájövünk lassan, hogy őt, kit az ortodoxok ismertek esztétikai vezérükül, egyáltalán nem lehet elmaradott kritikusként tartani. Ez a nyárspolgár-költő, amint gyakorlatában megelőzte a legmodernebb naturalista és lart pour lartos irányokat, úgy elméletében többszörösen megelőzte Tainet, először módszerben, alkalmazva a milieu- és race-elméletet írói arcképeiben és Zrínyi és Tassóban; azután az

eszményítés elméletében, megírva a Vojtinát hat évvel a Taine híres előadásai előtt *de l'ideal dans l'Art* (1867), amelyekben nincs több, mint a Vojtinában”.⁵ Arany poétikai, kritikai, irodalomtudósi alkotásai a ma legmodernebbnek számító kritikai irányok követelményeivel mérve is messzemenően pozitív, a maguk korában föl sem ismert, máig előremutató vívmányokat képviselnek.⁶

Bőségét és mélységét tekintve azonban Arany lírájának *teremtő metafora*-kincse szorosán körülhatárolt. Szegedy-Maszák Mihály ebből a tényből messzemenő következtetést vonhatott le Arany világirodalmi helyét illetően.⁷ Maga Németh László is csak néhány versre tud rámutatni: „... az ötvenes évek versei, Arany legszebb lírája: Dante, a Visszatekintés, Az elhagyott lak...”.⁸ A balladákat „állapot-líráként” értékeli: „Amilyen távoli a tárgy, olyan mély, őszinte az állapot. Ágnes asszony, V. László, Bor vitéz nem a tárgyukért nagyszerűek, hanem a hangulatukért, s elhagyod a történetet, még mindig megmarad a léleknek az a gyötrő homálya, melynek, mint az Elhagyott lak-ban látjuk, egy lakatlan ház leírása is elég, hogy a ballada hangulatát árassza”.⁹ Mint látjuk, ezekben az utalásokban sem a metaforák jellege esik latba.

Szerb Antal Németh Lászlóra hivatkozva említi Arany költészetének monumentalitását, átívelését a „szentséges”, a transzcendens” világába. Vagyis azt, amit Arany kora, de még Riedl sem vett észre, annyira kötődött „plaszticitásához”, „a kis dolgok művészehez”, ilyen értelmű „realizmusához”: „Ez a józan kor nem vette észre, aminthogy Vörösmartyban sem vette észre, hogy numen adest. Talán, ha észrevette volna, ijedten riadt volna vissza bálványától. Elgyönyörködtek a templom faragott díszein, tarka kerítésén, józanul

impozáns porticusán, de nem léptek be a szentélybe. Most, amikor világmegrázkódtatások után újra kifejlett az emberben a »numinózus«, az isten-szerű iránt való érzék, szent borzalommal érezzük újra nagy költőinkben a kimondhatatlan jelenlétét”.¹⁰

Van-e valami közös a képek „aljába húzódo” képzavar-szédület és a „numinózus” között?

Azt hiszem, a „numinózus” jelenléte a költészet régiójában is csak *kegyként, kegyelmi állapotként* fogható fel. Megérzéskítésének poétikai feltételei azonban megragadhatók. Nem egyszerűen a nyelvi eszközökre és eljárásokra mint lajstromozható „absztrakt formákra” gondolok. Első látásra úgy tetszik, csak ilyenekről van szó. Eufóniáról, amely prozódiai és egyéb hangtani összetevőkkel, ritmussal, rímmel, alliterációval stb. definiálható. Szóképekről, amelyek (a katakrézis is) régen ismert, megnevezett, megindokolt stilisztikai és retorikai absztrakt formák. Vannak „a költői nyelv mondattanának” is absztrakt formái – ilyenek a sokat emlegetett (és nemcsak a magyar versre jellemző) „közölés” és a további, nyelvenként meghatározható paralelizmus- és inverziótípusok. S ha van a költői nyelvnek *szövegtana*, vannak a „szövegegészeknek” megfelelő absztrakt formák is – a *műfaji formák*. Ha ezeken a szinteken felfedezzük a katakrézisszerűt (a lehetetlen, képtelen hangzásokép-, szókép-, mondat- vagy műegészállítást), akkor talán közelebb jutunk a numinózust érzékítő poétikai eszközök megismeréséhez.

Lehet, hogy ehhez *hit* is kell? Vagy lehetséges hit nélkül kegyelmi állapot?

Nézzük a hihetőbb eseteket – a hangzás-, szókép- és versmondatállítást szintjén.

Szöveg alatti díszítés és szövegszerűség
(szubliminális melizmatika és anagrammatika)

A metafora-kérdés Arany költészetében nem szűkül pusztán a szóképek körére. *A katarézis mint metafora nem deviancia, hanem a norma – ez Arany költői nyelvhasználatának metaforája.* De csak metafora: nem egyedi vagy fajlagos tényállást, hanem mezőhatást fejez ki. A nehézkedés állandó irányát, azt a gravitációs rendet, amelyben a normális az eksztatikus. Már a fonemikus-literális szinten is ez a helyzet: itt is a *mondbatatlan* küzd szólásjogáért. Nem mindig igazán keményen, nem mindig következetes és hangos drámai egyoldalúsággal, sőt többnyire rejtetten, a köznyelvi és közköltészeti normának tett állandó engedelmekkel álcázva. Vagy fordítva? Mégis inkább a korabeli költőiségnorma *langue*-ja volt az alap, s ami „*écart*” lehetett, szintén belőle válik ki s beléje simul vissza? A költő szellemi életrajzának írója is így érzékeli ezt a jelenséget az *Őszikék*-ről szólva: „A puritánul egyszerűre szabott strófák között egyre nagyobb a mesteri ravaszsággal és bonyolultsággal megszerkesztettek száma; a rímelés merészsége a végső határig feszül (ragadt ám – szakadtán; rézkürt – készül; cifra dandy – Küss die Händi), de mindig zavartalan összhangban van a legegyszerűbb ragrímeléssel”.¹¹ Keresztury Dezső fogalmazása sejteti a másik oldal jelenlétét, az átbillenés lehetőségét: „Aranynak ezeken a versein is »humorának aranyfényeit«, »a könnyedség bűvöletét« szokás észrevenni. Valóban elbűvölő bennük a kifejezés rebbenékeny könnyedsége. Számára a költői kifejezés szerves, elhanyagolatlan része volt a ritmus, a rím, a kép, a hétköznapi használattól eltérő vagy afelé stilizált nyelv, a költői szófűzés:

prózaverset írni eszébe se jutott.”¹² Vagyis tartotta magát a poétikai *langue* (egy bizonyos *langue*) követelményeihez. Mindezt azonban Keresztury csak mintegy bevezetésül szánja a következő, szimbolikus „de”-vel kezdődő tétel elé. A rímekre vonatkozó megjegyzés ugyanis így folytatódik: „a képek rajza, színe világos, mégis elmosódó, tele impresszionista képzettársításokkal (felhők szeme rebben; néz a *visszás* csillagokba; a tánc csak úgy lézeng) s a tűnékenység, mulandóság olyan tömény sejtelmével, mely szándéktalanul is mindenben csak valami mélyebb jelentés hasonlatát látja”.¹³ Egyfelől a „numinózusság”, másfelől „a tűnékenység, mulandóság ... tömény sejtelme”, a „mélyebb jelentés hasonlata” (mégpedig: „mindenben”) – mintha ugyanazt próbálnák különböző utakon megközelíteni. Méginkább ezt húzzák alá Keresztury Dezső következő mondatai: „Mindezt még fölerősíti a ritmus már említett célszerű vegyítettsége, oldottsága, szabad szabályossága, a pergetett szótagok, a korijambikus lábak, a daktilikus, anapesztikus lejtés föltűnése: mindig valamilyen költői varázslat szolgáltatában. E lírai versek legtöbbje rögtönzéseként hat – van persze ilyen is köztük –, de az igazi »nagy« verseken érezhető s elemezve ki is mutatható, hogy olyan zártra vagy nyitottra érett kompozíciók, amelyek sokáig készültek abban a zimankós lelki télben, s amire megfogalmazódtak, nemcsak az emlékek, érzések, gondolatok zsúfolt sokrétűsége, de a szerkezetet, a mondanivalót valamilyen hozzáillő, feszes alakkal egybeforrasztó »belső forma« szerves egysége és tagoltsága is készen állott. Az *Epilógus*, a *Tölgyek alatt*, meg a *Tamburás öreg úr*, hogy csak a legfénylőbbeket említsem, jó példa erre”.¹⁴

Példái mutatják, hogy ha a konklúzióival egyet értek is,

versválasztás dolgában más Keresztury kiindulása, mint az enyém. Abban azonban tökéletesen igaza van, hogy Arany legbonyolultabb szerkezetű költeményei is rögzítésnek hatnak. Az Arany-féle „ördöglakatok” is úgy készültek, hogy a fonemikus melosz rangrejtve van jelen bennük. Nemcsak hogy észrevétlenül, hanem szinte észrevehetetlenül. Holott szinte túlcordul, a teljes telítettség határán van az olyan versekben, mint a *Nem kell dér...*, a *Haja, baja, bagymabaja*, a *Csalfa sugár* vagy az *Ex tenebris*. Mégis hajlandók vagyunk az első kettőt, sőt a harmadikat is könnyed, népdalfogantatású dalnak, a vakságról szólót pedig nemcsak mértéke-lejtése, de cicomátlannak tetsző aforisztikus építkezése miatt is a *Vanitatum vanitas* rokonának tartani. Annyira tökéletes ez a rejtőzködés, hogy eltelt egy évszázad, mire ezeknek a verseknek olyan szerkezeti sajátosságai vonták magukra a figyelmet, amilyeneket a *langue*-szemléletű poétika nem tudott érzékelni. Ezek nem a templom „faragott díszei”, „tarka kerítése” sorába tartoznak. Csak addig foghatók fel ilyenekként, amíg az alliterációkat, belső rímeket, kakofonikus hangtorlaszokat, ostinatoszerű, beszédes, anagrammaszámba vehető fonemikus alakzatokat kénytelenek vagyunk többé-kevésbé öncélú játék termékeinek, a „költészet nyelvére” mint *langue*-ra általában jellemző redundanciának, a költő céhmesteri tudását dicsérő „harmóniai találékonyság” dúsgazdag, de amúgy heterogén képződményeinek tartani. Más a helyzet, amikor ezeket az ékítményeket valamilyen teljes alakzat együttthatóiként látjuk – különösen, ha nem valamilyen formális egész csak formális összetevőiként, hanem *a szöveg önállóan jelentéstermő nyelvjátékká változtatásához szükséges egész* elemeiként. Ugyanakkor ezek az elemek külön-külön mérle-

gelve a képzavar állapotához hasonló jelenségeket produkálnak. Ugyanis szétválik bennük a „kvázi *langue*” jellegű *díszítő* funkció képzelete a pusztá *jelenlététől*. A tudni akaró elme nem tudhatja meg, amit mindenáron tudni akar, amit mindenáron tudnia kell: mennyire „szándékos”, „funkcionális”, „lényegi” ez vagy az a „jelenlét”? Eljuthat olyan határvidékekig, ahol teljes a bizonytalanság, illetve a bizonyosság, hogy nincsen semmi „funkcionális” vagy „szándékos” egy-egy fonemikus alakzat meglétében. Arany verseiben nem túl nagy esélye van annak, hogy szándékolta bennük az oly anagrammák, mint a „Ma hatvankét eszten-deje annak” Jean-ja, s az „Ilonátok” névvel a pentametert megelőző hexameterben épp azonos helyzetbe került szó („omlani”) jól rejtett (vagy nem rejtett?) „Ilonam”-ja (*Egy ara sírkövére*). Ha nem véletlen az ilyen, akkor is redundáns jelentést ad a szöveg mint műalkotás jelentésjátékához. Csak fölös ékítmény, mint prózán a hexameter, hisz nem tudhatjuk: szándékolta és funkcionális, vagy csak a véletlen műve, az hozta magával. A bizonytalanság akkora, hogy a jelenség pusztá jelenvalósága is kétséges. Pontosabban: csak az esztétikai vagy poétikai jelenlét kétséges, egyéb – például fizikai – tekintetben nem kételkedhetünk: ott van az a betű- vagy hangegyüttes, amely azonban egy adott konvenciónak megfelelően a költői nyelv *mint langue* szabályai szerint *nem számít*.

Az anagramma redundáns a szövegnek ahhoz a jelentéstermészetéhez képest, hogy „irodalmi műalkotás”. Maga is határeset. Még a „közönséges” nyelvi szövegekben is az: csak egy másik kóddal értelmezhető. Ha elutasítjuk, hogy részes lehet az irodalmi műalkotásban mint műalkotás-

ban, valószínűleg ugyanarra a saussure-i „írásellenes” álláspontra helyezkedünk, mint amelyre Derrida céloz Saussure-nek „a betű zsarnokságára” vonatkozó kijelentését taglalva: „Ez a zsarnokság alapvetően a test uralma a lélek fölött; a szenvedély a lélek passzivitása és betegsége, a morális perverzió *patologikus*. Az írás reciprok hatása a beszédre »helytelen«, mondja Saussure, »ez tulajdonképpen *patologikus* eset«. A természetes viszonyok megfordítása okozta volna tehát a betűkép perverz kultuszát: a bálványimádás bűne ez, »a betű babonája«, mondja Saussure az *Anagrammákban*, és nehezebbre esik bizonyítani, hogy létezik »egy minden írást megelőző fonéma«. A mesterkélt perverziója szörnyeket nemz”.¹⁵

A „betű babonája” igen régi időktől kezdve kísért az irodalomban. „A betűkép perverz kultusza” föllelhető a *Görög Antológia* képverseiben. Az anagrammatikus alkotás példajaként elemzi az *Aeneist* V. N. Toporov *Az anagrammatikus struktúra elemzéséhez* című tanulmányában.¹⁶ Az eposz tárgyjelölő első hét sorában így fordulnak elő (Toporov nyomán) a *Rómára* utaló betűk (vagy fonémák):

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
 Italiam fato profugus Laviniaque venit
 Litora, multum ille et terris iactatus et alto
 Vi superum saevae memorem Iunonis ob iram,
 Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
 Inferretque deos Latio, genus unde Latinum
 Albanique patres atque altae moenia Romae.*

(A kiemelések Toporov nyomán.) Persze az „*Italiam*”, „*Laviniaque*”, „*litora*”, „*multum*”, „*ille*”, „*alto*”, illetve odébb:

„Latio”, „Latinum”, majd „Albanique ... atque altae” *l, t, a, i* hangjai vagy betűi is hasonlóképpen beszédesek, nem szólva az olyan jelentéktelenebb belső alliterációkról és hang-betű-játékokról, mint a következő, jórészt szimmetrikus alakzatok:

virumque – qui primus
Laviniaque – venit
litora – ille et terris
deos Latio – genus unde Latinum
Albanique patres atque altae

Idézzük föl melléjük a *Sejtelem* (1882) harmadik sorának szimmetrikus hang-betű-játékát:

Betakarít régi rakott csűrébe

ahol is (az *a–o* különbség elhanyagolható lévén) jóformán csak a *cs* és az *ű* nem ismételt elem, de retroaktív hatással a *cs*-t bevonja a betű-hang-játékba a verset záró rímző, a „cserébe”. (S persze az *ű*-t is.) Csak nagyon erőszakoltan lehet anagrammát kimutatni. Annyira körülményes egy „Arany”-t összehozni a két utolsó sorból, hogy ahhoz képest a *Melyik talál?* „maradó nyugodtan” vagy a *Nem kell dér...* „nyugalomra” szavaiba rejtett (mint kriptán a címer: megfordított) *Aranya* (ráadásul a végső nyugalomra intő szavakba szöve) teljességgel szándékos névrejagetésnek tetszik. Az a benyomásom, hogy Vergilius is, Arany is a szavak asszociatív felgyülemelésének, gyülekezésének esett áldozatul: a versbeszéd *melosza* alakul és alakít így – az ilyen nyelvérzékű, a szóhangzatoktól így ösztökélt költőtípusnál szinte magától. Nem kell hozzá anagramma-képző szándék,

bár ha tudatosodik ez a lehetőség – Vergilius esetében ez történhetett – a költő bizonyára még inkább „rájátszik” a költésfolyamat e „véletlen” adományára.

Arany mintha ezt a képességét még vissza is fogná, mintha túlzottnak érezné s olykor el is hárítaná ezt az adományt. Általában azonban klasszicista stílusérzéssel bánik vele. Ritkák az olyan kilengései, mint a „hulla a hulla” ami egy pillanatig ugyanolyan olcsó, könnyen kapott belső rímnek tetszik, mint az „állá halála”. De egyik is, másik is olcsósággal, kántorpoézisbe illő együgyű ékeskedésével erős kontrasztként emeli ki az utána következő hatalmas képeket. Gondoljuk meg: a dalnokok eddig tényszerű leírást nyújtottak az ostromról, legfeljebb a „Minden tüzes ördög népet, falat ont” és a „Mint bástya, feszült meg romlott torony alján” vált szónoki metaforává, illetve hasonlattá. Eddig a lapidáris közlésből támadtak ilyen csattanós fordulatok:

Jézusa kezében kész a kegyelem:
Egyenest oda fog folyamodni.

A szűkszavú, pontos fogalmazást nem cifrázzák, csak kiemelik „díszei”, a háromszoros alliteráció *k*-val, a kétszeres *f*-fel, nem szólva a két magánhangzóval kezdődő szónak a *k* hangokkal összecsengő keménységéről, a „kéz” és „kész”, a „kegyelem” és egyenest”, az „oda fog” és „folyamod-” (illetve *o-a-o*) összecsengéseiről. (Emlékezzünk vissza az 1855–56 tájékan írt *Szondi* című töredék dísztelenebb szavaira:

„Kegyelem az istennél van:
Folyamodom elébe!”

A „Szügyeikben tört keze forgat” vagy a „Kelevéze ragyog vala balján” ismét a lapidáris láttató közlés diadala, s ez folytatódik egy hasonlattal összeszöve a tájat az első versszak hatalmas távlatú tájképe után újólág felvillantó képpel:

Kő módra befolyván a hegy menedékét . . .

Ezt készítette elő a játékos, blaszfémikus önálló tagmondat, a „hulla a hulla”. Hangzatpárja, az „álla halála” pedig az egész vers legsugárzóbb képét előkészítve válik annak szerves részévé; a birtokviszony, valamint az állítmány igéje és határozója egybeforrottsága folytán el sem választható tőle:

Ő álla halála vérmosta fokán . . .

A hangzók szintjén fejlődnek viszonyok: a „Kő” hull, folyik, de „ő” áll; a párosan összecsengő „álla halála” és „-mosta fokán” mély hangjai közül, középről élesen kirí *é*-jével a „vér”. Ez persze „több”, mint amit művészileg kiterveltnek kellene éreznünk vagy annak érezhetnénk. Véletlen? Lehet, de nagyon *illő* mindaz, amit az ilyen véletlenek hoznak. Az apoteózis hangzatilag, nyelvileg, poétikailag teljes. Pedig nem is tudni, hogyan lehet a halálnak „foka”, s ha lehet, ez vajon szirtfok, bástyafok, a magasba emelkedés lajtorjafoka, vagy magának a halálnak van egy ilyen vérmosta fokozata. Ez mindenestre a magasság foka, magasabban a hegynél – *epifánia*. A versben olyan magaslát, hogy több róla nem is mondható, ezért petárdaként fröccsen szét az eddig összefogott gondolaterő hamvába hulló gondolatörmelékké:

Diadallal várta be végét.

S ezt – a „hulla a hulla”, „álta halála” szubliminális (torz és elfulladó) „Allah”-kiáltásait, illetve a „diadallal” hallaliját – már csak a bibliai átkok követhetik.

Ez nem az egész vers, ez csak vers a versben, épp csak belehallgathatunk a közepébe és a végébe, de a költő gondoskodott róla, hogy „saját szavainál” pontosabbak, hitelesebbek, „költőibbek” legyenek a megidézettek. (A különböző „költői nyelvek” ütköztetésének metafizikájáról szól Szörényi László: „a politikai allegória hirtelen ars poetikává lényegül át, amely ti. azt állítja, hogy különböző költői nyelvek léteznek, amelyek különböző politikai és kulturális nyelvrendszerekhez, szisztémákhoz kötődnek. Adott esetben fölcserélhetők, illetve átjátszhatók egymásba. Azonban az a szint, amelyen ez a csere megvalósítható, az árulás szintje”.¹⁷) S eközben mintha „a két árva fiú” költői ihletődésének története is lejátszódnék előttünk, egészen odáig, hogy rá kell jönnünk, mi készíti őket arra, hogy önmagukban gyöngé szójátékokat így folytassanak s vigyennek át magasabb térre, ahonnan nincs visszaút és nem érvényes semmilyen magyarázkodás. Ezt a fonemikus jelenlétet és ennek poétikai átlényegülését itt már csak együtt lehet érzékelni.

Van ezekben a *b*-ből, *l*-ből és magánhangzókból álló szavakban valami mesterkélt lebegés, csak hangzás, jelentésen túliság, amikor ilyen töményen, ennyire egy sorban, ennyire erőszakosan hangzásbeli mivoltukat hangsúlyozzák. Gondoljunk Kosztolányi *Ilona* című versére, melyben egy ponton túl már az „illala” is úgy veendő, ugyanolyan jelentéses és jelentős szóként, mint az „Ilona”. Itt, az Arany-versben, látszólag fordított az irány. Mintha előbb volna a nyelvzenétől ittas költés-lelés dadogása, dallammá

szellemülése, hogy vele a „zaumnij” (értelmen túli) elragadtatás létesülhessen, s így legalizálódjék a „halála vérmosta foka”, ez az Erdélyi János módján elemezve alighanem képzavarral küszködő kép. Amiről persze nem árt megjegyeznünk, hogy szinte csak válaszol a verset nyitó kép („Rá visszasüt a nap, ádáz tusa napja”) furcsa zavarára: „nap” = időtartam, időpont, égitest? S ráadásul nagyon hasonlít arra a metaforatípusra, amelyet Northrop Frye *A kritika anatómiájában* kiemel. „A birtokos esetben álló absztrakt főnevet követő jelző és konkrét főnév (shakespeare-i példa: »death’s dateless night«) tizenkilencedik századi kedvenc”.¹⁸

Arra, hogy hogyan jön létre ez a testetlen, zsongító, szinte-szinte öntörvényű, önmagát jelző-jelentő hangzatsor, nézzünk egy egyszerűbb példát. Az *Alkalmi vers* (1853) következő négy sorában a „Minket ne” kivételével minden szó egymást visszhangozza:

Zenebona, babona,
Huzavona vesszen!
Visszavonás, levonás
Minket ne eposszen.

A „zenebona” és a „huzavona” ikerszók önmagukkal, egymással és a „babona” szóval csengenek össze. A „vesszen” és a „vissza-” is rokonhangzású, s az előbbi az „eposszen” rím hívószava. A maga módján a „visszavonás” is visszhangozza az első három szót, miközben belső ríme a „levonás”. Szinte folytatják a „zenebona, babona, huzavona” sort, mintha bennük rejlene egy **visszavona*, **levona* alak. Ez a fonemikus telítettség aligha a véletlen műve. Nagyon is sokrétű az elemek közötti együttműködés, s úgy tetszik, a hangtani

erők egyszersmind jelentéstani szervező erők is. A költő *nyelvérzéke* mintegy akaratlanul így nyitja meg a forrásokat, tudattalanul egy ilyen szerveződés medrébe sodorja a nyelvi anyagot, sőt valahol egy még mélyebb, még rejtettebb zugában a tudattalan érzéknek (mely azért, íme, *eszes érzék*) eleve egy ilyen rendeződés érdekében szűri, szelektálja.

Az akaratlan összerendeződés jelei ott is feltűnnek, ahol egyéb szándéknak, célnak nincs jele. Például a *Mária! bűneid meg vannak bocsátva* első két sorának végén a „szelid nőt” és a „szemöldi” – az egyik mintha a másiktól lenne véve. (Ezek nem rímhelyzetben álló szavak.) Alliteráció sem igen található ebben a hangzástechnikáját tekintve eléggé puritán versben. Legfeljebb a „*Macska itt marad háznál*” kivétel; vagy a harmadik versszak elején a

Védangyalkint állt fölötte
S míg tehetette, védelmezte

sorokban az általam kiemelt szavak rímszerű összecsengése. Pedig a „szelid nőt” és a „szemöldi” között elindulhatott volna valamilyen „jelentéses” játék. Az *m* hangok így is „megünngetik” a második sort, valamelyest az utolsó előttit is. Talán a címben szintén figyelemfelkeltő a két *m*. Két *b* is alliterál. Ha Arany rászánta volna magát a játéokra, írhatta volna így a második sort:

* A *morálnak* mord szemöldi

avagy az utolsó két sort így:

* *Macska ott marad a háznál:*

Mórikál és egeret les.

Ha Arany így írta volna, tűnődhetnénk, nincs-e valamilyen különös hangsúly vagy üzenet elrejtve a

*Mária, morál, *mord, Láttam* ily nőt esni porba, Elkísérte
a nyomorba, volt már, Hozzáromlott, Macska ott marad a
háznál, *mórikál

szavak anagrammáiba. – De hát: *nem így írta!* Nem is írhatta. A „mord” a „kemény”-hez képest lágy, almanach-lírás „maszatolás” lett volna, a „mórikál” pedig meg sem közelítette volna az „új gazdát nyál” kemény, egyértelmű ítéletét. – De hát én nem a verset akarom átírni. Csak azt szeretném illusztrálni, hogy ha a „morál” szó rejtegetésére egy-két szócserevel felhívjuk a figyelmet, ebben az értelemben válnak jelentéssé azok a szavak és sorok is, amelyekbe különben csak nehézkesen lehetne belemagyarázni ilyen szándékot. Pedig maga a jelenség „ott van”: öt olyan hely van, ahol előfordulnak, közel egymáshoz vagy egy verssorba szétszórva, a „morál” betűi. S gondoljunk Voinovich Géza jegyzetére: „Volt egy másik kézírata is, azon *Szívomorál* a címe, hasonmása a HV. [*Hátrahagyott Versek*] kötetében.”¹⁹ Hasonlóan funkciótlan anagrammatikus jelenlétre gondolhattunk a *Kortársam R. A. balálán* „r” és „a” kapcsolatai láttán.

Van verspélda, melyről már-már biztosan állíthatjuk, hogy igazolható a funkció jelenléte – akkor is ha a vers maga nem tart rá igényt, illetve ha nem valószínűsíthető a költői szándék. A *Tetemre hívás* elején feltűnően sok ő/ő hang van (főleg hosszú „ő”-k): „sötét erdőben”, „Benőt”, „tőr”, „előtt”, „erőszak”, „ölte” és „őt”. Ilyen sűrűségben többé nem halmozódik ennyi (8) ő. A kilencedik versszakban úgy található hat belőlük, hogy a „Jöjjön” „Jő” alakban megismét-

lődik és a „-könny-” is kétszer fordul elő. Mindez lehet véletlen. Az is, hogy az első versszakban elfoglalt hangsúlyos helyzete után a „tőr” újra már csak abban a versszakban jelenik meg (a tizenegyedikben), amelyikben Kund Abigél, s ebben a versszakban az ö és ő hangok száma (7) egy híján eléri az első versszakban találhatóékét. A „tőr” szó újólagos feltűntét szinte előkészíti a „tört” szó (ez is a sebhez tartozik!) az előző versszak végén, mely utóbb, javítás folytán került ide. (Az első változat: „Marad aludt vér seben a folt”.) S vajon véletlen-e, hogy amikor szeretője a helyszínen szembesül s a rímbe „azonosul” a törrel, egy egész sorra szétszórt rím jelzi a „szétszórtságot” vagy *szétszóródását* (esze vesztését) és juttat különös vonzerőt a „tőr”-nek:

Jöjjön utolszor szép szeretője

Jő; szeme villan s tapad a *törre*.

Az aláhúzás – utólagos javításként – Aranytól származik. A tizenharmadik versszakból a *tör* és Abigél párosa következik. Így az utolsó előtti három versszak mindegyikében előfordul a „tőr” szó. A szembesítésnek, a gyilkosság vádjának a következménye a „Döbbenet” s benne a „Benő” név anagrammája, ami megismétlődik a „lebüvölten” szóban is (korábbi variánsok erre: „kövülten”, majd „büvölten”). Magányos „ő” (illetve a „Benő”-re rímeltethető és létet tagadó „nem: ő”) készíti elő a tizenegyedik versszak negyedik sorában az ötödik sor „tőr” szavát, egyszersemind ellentétpárjaként a lány vallomásában elhangzó „én”-eknek és „nem”-eknek. (A „Döbbenet” stb. világossá teszi, hogy Abigél nem volt jelen az öngyilkosság elkövetésénél. Kulcs-

szó. Arany is ekként idézi, amikor a költeményt levélben magyarázza Erdélyi Mikes Rózának.²⁰⁾

A nyelv hangtani véletlenei ötvöződnek dramaturgiai és versszerkezeti döntésekkel. Ismét azt sejtethjük, hogy Arany ihletének (vagy általában a költő ihletének) van egy erőteljes hangtani, a ritmust és a hangzás lineáris progresszióját szervező összetevője. Ez nemcsak rímeket készít vagy hív elő. Nemcsak alliterációkat szór szét és sokszoroz. Az előhívottakon kívül fölös számban termel, illetve tart készenlétben rímeket, alliterációkat és egyéb hangtani figurákat. Olykor akkora bőségben, hogy a versszerzőnek nem föltalálásuk, hanem megrendszabályozásuk vagy visszaszorításuk okoz gondot. Gond ez már csak azért is, mert előfordulhat, hogy a gondolat menetét túlságosan magához igazítja ez a hangilag motivált szövegkifejlés. A bő szó- és szólamkincsű szónokkal szintén előfordulhat, hogy elragadja a nyelvi önkiélés, hogy egy hatásos frázis vagy szófűzés kedvéért fölládozza gondolatának pontos kifejtését. Arany posztromantikus tudattal uralkodott a nyelvén. Ihletettségének típusa az amorf anyagtolulást a kristályosodás első jeleitől kezdve tudat alatt rendezte, szabályozta. Eközben nagyjából körülhatárolta, elosztotta, megfelelő pályákra állította a szelekcióhoz szükséges tartományt, s elébe állította a hangtani alakzatok körének, ritmusának, előre- és visszaható kapcsolódásainak mércéit.

A Tetemre hívás egyik-másik fennmaradt javítása bepillantást nyújt a költői nyelvérzék működésének állomásaiba, ezen a ponton már a tudatos kontroll beavatkozásaiba. Mindnyájan érezzük vagy értjük, hogy ez a két sor a tértávlatot kinetikai, akusztikai és pszichológiai mimézissel egyesíti:

Fojtva teremről rejtí teremre
Halk zokogását asszonyi bú.

Voinovich négy kéziratról tudott. Az elsőben, a ceruzával írottban ez a két sor még így állt:

Búgva teremről (rejtí) (hordja) nyögi teremre
Halk zokogását asszonyi bú.

A „Búgva” és a „bú” alighanem egymást segítették felszínre. A „rejtí” talán a „teremről . . . teremre” *t, r, e* hangok kakofóniájából termett elő. Mintha ezt a kakofóniát próbálta volna csökkenteni a költő a „hordja” vagy a „nyögi” igékkel. Ezekről azonban a kép átvált szokványos (a poétai *langue*-nak megfelelő „költői”-be s csak az „auditív képzeletre” (ahogyan T. S. Eliot érti) apellál. A búgó, nyögő, zokogó bú némiképpen szentimentális szótörlődása az affekció szintjén okoz nem illő „kakofóniát”. Ráadásul a „búgva” – talán rímkényszert is feltételezhetünk – megismétlődik a tizedik versszakban:

Anyja reárogy, öleli búgva.

Arany tehát elhagyja a „Búgva” szót a negyedik versszakból. A mestervonás azonban a „Fojtva” szóból értelmileg következő „rejtí”, amely ráadásul – elnagyoltan, kancsal rímként – még meg is ismétli a „fojtva” hangalakját. Nyert vele a versgondolat, a *dianoia*: az állítmánynak a „teremről teremre” szó párba ékelődése, valamint a „fojtva” implicit alanyának mondatvégre távolodása a végtelen teremsoron át folyó menekülés-rejtőzés kinetikus képét egyesíti a bánat elfojtásának, elrejtésének megindító képével. Ez minden búgás-

nál, nyögésnél elevebben érzékelteti az olyan bánat elfojthatatlan kínját, amely elől nem lehet elmenekülni.

A hangtani figurázás spontán bősége persze, mint már utaltam rá, fölszínre tör ott is, ahol minden szemantikai indokolás erőltetett volna:

Kastélyába vitette föl atyja

Ki se terített meg se mosatja.

A „meg se” „g”-je zöngétlen réshang (s) előtt *k*-nak ejtendő. A „kastély” palatalizált *l*-je megfelel (a *t* után különösképpen) a palatalizált *t*-nek, illetve a beléje olvadó *j*-nek. Hogy egy ilyen „*t + l*” – „*t + j*” – *t*” sor mennyire beleilleszkedik Arany fonemikus képzeletvilágába, arra példa a „kastély” szóhoz kapcsolódó rím sor a *Hoc erat in votis* című töredékben. A rímet: „kastély”, „kakastéj”, „havas tél”. Az utolsó két szótag tökéletesen megegyezik, ha *a j, l, l* hangokat egyazon fonéma különböző tájnyelvi kiejtéseként „értjük”, persze nem feledkezve meg arról, hogy ezek a hangok önálló fonémaként is funkcionálnak. A három rím szó mondhatni tudatosan szemlélteti az „ly” három különböző, de egyaránt lehetséges kiejtémódját. Vagy véletlen ez a sor? Akkor Arany végtelenül kifinomult tudatalatti nyelvérzékének tudós habitusát dicséri.

Néha az a gyanúnk, Arany játssza az értetlent, amikor a nyelv anagrammatikus-fonemikus mélysíntjein jelen levő jelentésjelenségekről lehetne szó költeményeiben. Nyilván tudta, s nemcsak a kötelező olvasmányként olvasó diáksereg fedezte fel a *Tetemre hívás* 30. és 67. sorában az erotikus, blaszfémikus mozaikot. Az utóbbi sort kétszer is átjavította.

Az összesen 28 verssort érintő javítások mutatják, hogy Arany skrupulózusan átvizsgálta a költemény szövegét, semmi sem kerülhette el a figyelmét, amire kényes lehetett. Tegyük hozzá: Moller Ede negédes műelemzését végig széljegyzetelte, s Erdélyi Mikes Róza asszonynak a kérdéseire levélben válaszolt. Megnyugtatta, hogy az „állata” nem sajtóhiba, és megmagyarázta, mit jelent, hogy „Vissza! neki”.

Szeme-füle hajlamos is volt rá, hogy egy-egy szöveget a betűk és hangok póré linearitásáig bontson le, s akár akaratlanul is újra artikuláljon. Példa erre *A szöveg-moly* című „tréfa”, mely Lehr Albert módszerére célozva Kisfaludy *Mobácsának* 35. sorát („Ősi szabadságért harcolt bár férfikarokkal” tagolja különböző ízületekre, megfelelő „tudós” értelmezésben:

Ősi szabadságért harcolt, bár férfi, karókkal
 Ő, ki szabadságért harcolt, bár férfi, karókkal
 Ő, ki szabadságért harcolt, bár férfika, rokkal
 Ő, ki szabad *Sághért* harcolt stb.
 Ősi szabadságért harcolt, bár férfikar, okkal²¹

A spontán melikus alkotás példája lehet a *Tetemre hívás*-ban még az olyan összecsengés is, mint amilyen a harmadik versszak első és harmadik sorának elején az „Állata” és a „Hátha az” szavaké. S közben az „alabárdos”. Még az olyanok is, mint a „visongás” és a „senki” az utolsó előtti versszak utolsó két sorában, valamiképp fonemikusan „tudnak egymásról”. Ehhez hasonló módon emlékeztetnek egymásra Abigél vallomásában az „unszola”, „szóval” és „nosza” hangzói. S talán még a költemény első mondatában a „Halva talál-” szótagjai és a második versszak végén a

„ravatalán” hasonló hangzása is emlékeztet a holttest hasonló helyzetére az erdei és a palotai környezetben.

Riedl Frigyes Arany nyelvi virtuozitását dicsérve megjegyzi: „Aranyon is megesik, hogy mintegy saját virtuozitásától elragadva, oly nyelvalakokat gondol ki, melyek már mesterkélték, nem magyarosak”,²² s erre két példát hoz fel. Az egyik a *Buda halálából* való:

Tisztessége vagyon, de magát alázza
Hódoló *mosolynak arcát lepi máza*.

(A mosolynak csak a *máza* ez, emlékeztetve a „mézes-mázos” kifejezésre is.)

A másik a *Télben* madárfogó kispásztora:

Karimás kalappal
A juhőrző gyermek *meglopni akarja*.

A kiemelés Riedltől. Az első esetben az inverziót a sornetszet kényszeríti ki, s az alliterációval kétszeresen megerősített rím (*magát ... mosolynak ... máza; alázza ... lepi*), sőt a „magát”–„arcát” párhuzam is, menti, igazolja. Az erőltettség, ami a versben közölt színleléssel együttjár, együttjár itt az alakzatok felismerésével: a „mosolynak”, egy pillanatig úgy tetszik, az „arcát” s nem a „máza” a birtoka. Ha nem vesszük figyelembe a „jelentésküszöb alatti nyelvöltögetést” (tisztessége vagyonyi érték; „lómosoly”, „lepimázza”), akkor is jelentős teljesítmény az önerőszakkal keresztülvitt színlelés nyelvi mimézise. Petőfi némileg hasonló helyzetet fest kakofonikus eszközökkel a *Lebel vezér*ben:

Noha neki nem kell az én barátságom,
Odatolakodom és reátukmálom.

A másik példa esetében számomra nem világos, mi is az, amit Riedl kifogásol. A sorok hanganyagának összeszövöttsége rendkívül erőteljes. „Kar-”, „kal-” „-pal”, „-kar-” rímelt szavak elején, közepén, végén, s a „kalappal” „-lap-”-jára a „meglopni” „lop-”-ja válaszol. A *lopás kalappal* történik, s ezek a szavak szinte súgják: úgy, hogy a pásztorgyerek *rálappantja* a kalapot a madárra vagy a madár fészkére. Mindkét esetben valószínű, hogy az inverzió nem a költő elsődleges elhatározásából ered: rím- és ritmuskényszer következménye. A költő azonban vállalja, élni tud vele, sőt fölös hangzati ékítményeikkel szándékoltságukat szinte kihívóvá teszi. Persze a „teremről rejti teremre” sem „magyaros”. A költő nem a *langue* kodifikált törvényeit illusztrálja: maga is törvényalkotó. A kodifikált törvény szemzőgéből nézve erőszakot követ el a nyelven. Vagy legalábbis kérdésessé teszi a köznapi nyelvhasználat sémáit, holt metaforáinak az elevenjére tapint, a szórendet megbolygatva nyugtalanítóan átrendezi. Arany ezt rendszerint azzal a látszattal vagy látszatteremtéssel hitelesíti, mintha a nyelv őstermészete nyilatkoznék s ő e szellemi szellő aeolhárfa volna.

A melikus alkotás lehetőségei szabad lehetőségek. Csak úgy, mint az egyéb nyelvi figurák felhasználásának alkalmi vagy lehetőségei. Megismétlődésükre nézve annyi megkötés sincs, mint a versmérték, a rímképlet vagy a strófa képlet esetében. Más szóval: használatát nem lehet semmilyen „absztrakt forma” képletébe foglalni. Más kérdés az, hogy bizonyos verskultúrákban ilyen összetevők is alkalmasak

versképző funkcióra. Az alliterációk szabályos rendszere határozta meg az óangol verselést: a *Beowulf*ban négy hangsúlyos szótagra épülő verssorban az első három hangsúlyos szótag kezdő mással- vagy magánhangzója csengett össze. Arany lényegében ugyanezt az elvet alkalmazta *Kapisztrán* című töredékében:

Borulának buzgó szívvel
 Boldogasszony zsámolyához,
 Te-Deumot, Téged-istent
 Tart az ősz Hunyadi János.

(2. versszak)

Ez a rend azonban Arany versében nem feltétlen. A verssorok mértékét nem ez határozza meg. Fölös ékítmény: az 1. és a 6–8. versszakban egyáltalán nem érvényesül. Semmit sem számít, hiszen nincs versformát képző funkciója.

Northrop Frye szerint az igazi vers-meloszt nem lágy zenei hangzatok jellemzik, hanem inkább a kakofonikus diszharmóniák legyőzése. „Az ilyen kifejezések: »lágyszó zenei áradás« vagy »nyers, zeneietlen dikció« – a *zenei* szó szentimentális használatához tartoznak, s talán annak köszönhetőek, hogy a mindennapi nyelvben a »harmónia« – a zenétől függetlenül – stabil, állandó viszonyokat fejez ki. A harmóniának ebben a figuratív értelmében a zene egyáltalán nem harmóniák egymásutánja kell hogy legyen, hanem a diszharmóniáknak kell úgy követniük egymást, hogy harmóniában oldódjanak fel végül. A zenében ugyanis az egyetlen szilárd, állandó »harmónia« nem lehet más, mint a végső feloldódás az alaphang akkordjában. Valószínű, hogy a nyers, darabos, disszonáns költemény mutatja fel a költé-

szetben (főltéve, hogy a költőnek megvan a kellő technikai készsége) a zene feszültségét s hangsúlyosan sodró lendületét. Amikor a magán- és mássalhangzók gondos kiegyensúlyozásával és a hangok álomszerűen érzéki áradásával találkozunk, valószínűleg nem zenei költővel van dolgunk. Pope, Keats és Tennyson zeneietlen.”²³

Riedl *Az elveszett alkotmányról* szólva utal Vörösmarty verdiktjére: „Nyelve és verselése olyan, mintha *már* az irodalom vaskorában élnénk”, majd így folytatja: „Arany hexameterében itt valóban nincs meg az a zengzetes fejedelmi ömlés, nincs meg a költői emelkedett kifejezések ihlete, mint a *Zalán futása*-ban. Nyelvében helyenkint van valami darabos, száraz és érdes. Ezt Vörösmarty nagyon erősen érezte, de nem méltányolta azt, amiben a parodizáló Arany őt felülmúlta: a nyelvkincs és különösen a szólások gazdagságában. Talán nem is jelent meg magyar költői mű, melyben oly sokféle szóanyag volna felkincselve, mint itt. Igaz azonban, hogy ez a sok szó nincs mindig költői szférába emelve. Mintha nem bírná a szerző a hexametersorból, mint valami szűk nyakú korsóból kibugyogó szóáradatot megfékezni. Ilyen szóerupció például a vihar leírása, melynek szóhalmazában azonban némi parodisztikus vonás van:

Brr! dörögés-morogás, recsegés-ropogás morájával,
Nagy zuhogás, robogás, locsogás, fecsegés, kopogás közt
Zajg villám, zivatar bérc, szikladarab, koros erdő,
Záporosó, rohamár, terepély posvány, zuham és jég.”²⁴

Frye ezt a példát nyilvánvalóan a *zenei* vers, a bájolóból lett lírai *melosz* sikerült mintapéldányának tartotta volna. Ilyen versekkel illusztrálja tételét:

Mauch mutton, byt buttoun, peilit gluttoun, air to Hilhous;
 Rank beggar, ostir dregar, foule fleggar in the flet;
 Chittirlilling ruch rilling, like schilling in the milhous;
 Baird rehator, theif of natour, fals tratour, feyindis gett.

(Dunbar: *Flyting with Kennedy*)

That long tyme blew a full tymorous blaste,
 Like to the Boriall wyndes, whan they blowe,
 That towres and tounes and trees downe cast,
 Drove clouds together like dryftes of snowe.

(Skelton: *The Garland of Laurell*)²⁵

Frye szerint a lírát nem az „ismétlődés”, hanem a „társítás” asszociatív ritmusa jellemzi. Magyarázatul a *Szeget szeggel* Claudiójának szavait idézi:

Ay, but to die, and go we know not where

[Mészöly Dezső fordításában:

De meghalni! Ki tudja, hova menni? . . .]

A következőket fűzi hozzá: „Halljuk természetesen a metrikus ritmust: ötös jambus négy ütemű versként olvasva. Halljuk a szemantikai, illetve a prózaritmust, s halljuk azt is, amit a dekórum ritmusának nevezhetünk – a halállal szembenező ember rettenetének nyelvi megjelenítését. De ha nagyon figyelmesen hallgatjuk a sort, kihallhatunk belőle még egy további ritmust, egy jóserejű, töprengő, szabálytalan, kiszámíthatatlan és lényegileg diszkontinuus ritmust, mely a hangalakzat egybeeséseiből támad:

Ay:
 But to die . . .

and go
 we know

not where . . .

[Megközelítőleg:
 Haj!
 Hát csak halj –

s ellejts,
 ne sejtsd

hová . . .]

Ahogy a szemantikai ritmus a próza, a metrikus pedig az *epika* indíttatásában, úgy ez a rejtett értelmű ritmus a líra indíttatásában játszik alapvető szerepet. A próza kiindulása rendes körülmények között a tudatos észben találja meg a maga központját: az értekező szerző tudatosan ír, és az irodalmi próza írója egy tudatos folyamatot imitál. A verses *epikában* a versmérték megválasztása megszabja a retorikai szervezés formáját: a költőben kifejlődik egy tudattalan szokáskészség arra, hogy ebben a mértékben gondolkodjon, s ezáltal egyéb irányokban felszabadul – történetek elmondására, eszmék előadására, vagy a dekórum által megkívánt mindenféle módosítás elvégzésére. Önmagában mintha egyik sem merítené ki egészen a tipikusan költői teremtést, amely asszociatív retorikai folyamat, nagyrészt a tudatküszöb alatt megy végbe, mint paronomáziák, hangkapcsolatok, ambiguus értelemkapcsolatok és emlékképkötődések örvénylése, ami nagyon hasonlít az álmodásra. Ebből emelkedik ki a hang és értelem kifejezetten lírai egysége. Mint az álmodás, a verbális asszociáció is alá van

vetve egy cenzornak, amelyet (vagy akit) nevezhetünk »plauzibilitás-elnök«. Ez azt a követelményt fejezi ki, hogy az álomnak olyan formát kell öltenie, amelyet elfogadhat a költő és az olvasó éber tudata, kellőképpen illeszkedik a kijelentő típusú nyelv jel–jelentés egységéhez, s ily módon közvetíthető, és el is juthat ehhez a tudathoz. Az asszociatív ritmus azonban mintha megtartaná kapcsolatát az álmodással, ahogyan a dráma is megtartja kapcsolatát a rítussal.”²⁶

Frye elgondolása értelmében közel járunk Arany lírai vénájának lényegileg lírai karakteréhez, midőn a hangalakzatokhoz kapcsolódó, sőt belőlük kifejlődő verbális asszociációkig hatolunk. Amikor is a hangalak nemcsak akármilyen, pusztán hangalakjával asszociálódó rímet hív elő, hanem mintegy *értelmez* is, s egyszersmind értelmet ad a pusztán a hangalakkal asszociált szónak vagy szavaknak, vagyis értelmet *teremt* egy olyan összefüggés számára, amelynek korábban, e nélkül az asszociáció nélkül, nem volt értelme. Ez nem „hangfestés” vagy „hangutánzás”, nem is rímtechnikai kérdés, s a ritmusok, rímek absztrakciós célú elemzésében (verstani elemzésekben) legfeljebb illusztrációként, érdekes példaként, határesetként, nemegyszer a költői licencia megnyilvánulásaként játszik szerepet. Az olyan funkcionális elemzések, mint Fónagy Iván elemzései, felhívták a figyelmet a hangtani alakzatok értelemteremtő lehetőségeire. A verselemzésekben ilyen jellegű megfigyelések mindig is előfordultak. De talán nem abban a mélységben, mint amilyenben célszerűnek látszik erőltetése az Arany-líra esetében. Igaz, a példák elszórta vannak jelen. Mint Frye is megjegyzi, ez „lényegileg diszkontinuus ritmus”. S olykor ilyen egyszerű és természetes:

Szív, örömtől elszokott szív,
Multak gyászos özvegye!
Meghervadtál, meghajoltál –
Az vagy-é még, aki voltál,
Árva szívem, az vagy-e?

Az „özvegy” és „az vagy-e” az első pillanatban csak érdekes rím. Ha visszaidézzük a mondat elejét, akkor vesszük észre, hogy a gondolat ötlete is belőle származik, s szinte nem is tartalmaz mást, mint amit a rímelő szavak.

A *Toldi szerelmében* bukkanunk rá a következő anagrammaszerű jelenségekre:

Toldi névjeleként:

Menj, kapus, e *tollat sisakomról vidd el*
(VI., 52.)

Tar Lőrinc gyanútlanságában:

Toldi bosszújától sok *ideig* nem *tart*;
Jő hát *le vidáman*, még *dúdol is egy dalt*.
(VI., 63.)

Piroska Toldira gondol, de

Nem tudja, hogy amit szerelemből vétett,
Az fordult fejére, mint alacsony bűn-tett,
Átkát hogy az egyház mennyire *megettoldta*. –
Szegény *Toldi Miklós*, *hol lehet azolta?*
(VIII., 35.)

Piroska levele a királyhoz

Kegyelemből *Toldi* lovagot feloldja,
– Ne legyen hős kardján alacsony bűn foltja.
(X., 109.)

Örzse neve:

Az nap, egész estig, titkát meg is *örzé*,
Szeretni Piroskát *Örzse* alig győzé;
(V., 22.)

Ő, kicsi néptörzsök s fejedelem lyánya
(V., 23.)

Maga ült az elsőn s *Örzsike* mélázva,
Feketében, mint már leendő apáca;
Ősz *érsek* utána, mint képe királynak
(XII., 89.)

Nem kell feltétlenül szándékolt anagrammákra gyanakodni.
Annál inkább arra, hogy a *melosztermő* nyelvérzék működik, mint itt is:

Múlatja *panasszal a bosznai bán-lány*
(VIII., 33.)

Sem nem rím, sem nem anagramma, sem nem alliteráció.
Csak ugyanazokra a hangokra szűkül a hangképzés köre –
mint ahogyan a bánlány panaszának is mindig ugyanazok a
motívumai.

De még ennyi imitatív vonást sem kell feltételeznünk.
Élvezhetjük ugyanúgy, ahogyan egy rímet vagy alliterációt.

Toldi nevével kapcsolatban is:

Napot így munkában, éjet imádságban
Tölte szegény Toldi, nagy alacsonyságban
(VIII., 43.)

Toldi Miklós gyilkos-, sírfosztogatóra
(VIII., 47.)

Hallja egy bokron *túl* említeni *Toldit*
(VIII., 52.)

Hát nem te *futál* meg, hogy ahol jó Toldi?
(VIII. 54.)

Kik Magyarországon a sírt kirabolták,
S a király legelső vitézére *tolták*.
(VIII., 59.)

S amikor Piroska levelében Örzse dolgára tér, még mindig ott inceleg a magáénak egy töredéke rímhívó szóba rejtve:

Jól van; de utána még valamit *tollok*
(X., 110.)

A „vidor” Piroskára utal, s Toldi Miklós neve kimondva s kimondatlan visszhangzik a király gondolatában:

Ez a *vidor élet!* . . . mikor *elgondolta*,
Érte nemcsak Toldit – *magát is okolta*
(XII., 5.)

Ahogy Anikó gondolataiban is, rímbe keveredve, elnyújtva, de szinte rímként kimondva ott van: „Toldi” – miközben két „Miklós” is kitelik a maradék betűből:

s ím maga felszólít
Megvinni kegyelme első hírmondóit
(XII., 8.)

Sokkal korábban Toldi szerelmes gondolatait idéző sor
fonta magába kimondva s kimondatlanul Piroska nevét:

Száll oda, száll vissza; borítja Piroskát,
Lepi bokrosan, mint raj a virágos fát
(IV., 94.)

S ez a „virágos fa” hasonlat kettősen Piroska emlékét idézi
fel, amikor lakodalmán

Anikó, fehérben mint egy virágos fa,
Ott forog a vánkost feltartja magosra
(XII., 109.)

Ez a kép ugyanis már a *Daliás idők*ben is előfordult:

Azután egyedül lejte szép Piroska
Földig hófehérben, mint egy virágos fa

Végül a király szavában egy „M” s egy ékezet híjával
benne lappang (s épp a „lakolál is” szavakban!) mind a
Miklós, mind a *Mikola*:

Vétkeztél, fiú, de lakolál is hétszer
(XII., 62.)

Hogy Aranyt epikus költőként érdekelhették az anagramma-
szerű nyelvi játékok, azt nemcsak levelezése, humorizáló
versei tanúsítják, hanem a *Toldi szerelmébe* foglalt jóslathoz
(XII., 30.) fűzött jegyzete is: „*Maritabitur A. L. I. O. (alio). E*
baljóslatot ki basználja fel, ha nem a népköltő? A. J.”

Kinesztézis-esztétika

A dinamikus szóérzékiségnek legmegkapóbb példái Arany költészetében a látványokat, fényjelenségeket, térbeliséget, távlatokat, tér- és mozgásérzékelést nemcsak közlő, hanem nyelvileg imitáló, átélésre kényszerítő kifejezések. A *Kapisztrán* harmadik versszakának templomi képe ilyen telitalát: ellenállhatlan erővel közli, festi, kelti a mozgásérzetet:

Minden oszlop olyan zászlós,
Mintha mennybe szállna szárnyon;
Diadalmi dícsérettől
Dagadnak a bolthajtások.

Közrejátszik ebben még a fals asszonánc is – ahogy „melléje megy” a hangzás a vártnak.

Klasszikus példa:

Maradozó csattogással
Fehér sulyka messze villog.

Mint Négyesy László írta: „Érezzük a látásérzet után elkésve érkezett hallásérzetből a távolságot, melyből a holdvilágnál sulykoló nő munkáját figyeljük.”²⁷ Riedl Frigyes a *Családi kör* „éji bogaráról” jegyzi meg, milyen pontos fázisidőzítésnek köszönhető a kép szuggesztív ereje: „Ez a hármas fázis a falnak repülés, a koppanás és elnémulás (mely speciális vonás) az élet színét adja a puszta leírásnak.”²⁸ Mindjárt egy másik állatképpel folytatja (könyvének ebben a fejezetében Arany „állatait” szedi össze): „Milyen élénk természeti érzék, mily üdeség van a fűrj eme leírásában:

Habzik a zöld vetés, ha szellő ingatja,
Messze futhat benne fürjek pitypalattya.”²⁹

Az *első lopás* (1853) e képe nem a fürjek miatt került a versbe. Úgyszólván helye sincs ott, szinte csak toldalék. Funkciója: érzékeltetni a gazda gyönyörködését a zsendülő vetésben. Elliptikus technikával, magyarázkodás nélkül. A kép önmagáért beszél. A vetés nem folyadék, de „habzik”, ami találóbb, elevenebb, mint a szokványos „hullámszik”. Zavarba ejtő, mi fut, a fürj-e, vagy valóban csak a „pitypalattya” – de ettől a kis bizonytalanságtól mozgásba lendül az egész látvány- és hangkompozíció. Akárha a vetést nézve érzékelnénk a hangforrás irányának változásából, hogy a fürjek gyorsan messzire futnak a vetés közt. Persze a „Messze futhat” jelentheti egyszerűen a hang szabad terjedését. De függ-e ez a „ha szellő ingatja” feltételtől? Nyilvánvaló, hogy nem. A bizonytalanság mégis „helyszíni”.

Kinetikus képet érzékel Riedl a *Buda balálában*: „Stílusának rövidségére, a sok kínálkozó közül csak egy példát: Attilának a Mátrának tartanak, hogy ott vadásszanak.

Buda ezt látja, mint a vak a rózsát:
Szinére nem örvend, érzi a szúróságát,
Asszonyok ingerlő szava miatt mormog.
Haladnak azonban; *túl nőnek az ormok*.

Lehetne-e azt, hogy mindinkább közelednek a mátrai magas hegyekhez, *megérezésként* rövidebben kifejezni, mint ezzel: *nőnek az ormok?*³⁰ Megjegyzem, Petőfi a távolodást festi majdnem ugyanilyen módon *A bevesi rónán* című költeményében:

Hátrább vonúl mindegyre
és halványúl a Mátra.

A közeledést, illetve távolodást áttételesen („nőnek”, illetve „hátrább vonúl”, „halványúl”) érzékelhető műfogás lélektanilag: a *tudott* helyett az *észleleti* tényrt közli.

Arany a *Katalin*ban magát az érzéki csalódást teszi elbeszélés tárgyává, midőn Katalin a Vágra pillant.

Nyugotra ő, a part keletre,
Szaladnak egymástól sietve.
A torony is *indul*, halad
Katalin lábai alatt,
Mint gyors hajó, mely keleti
Boldog sziget felé repül . . .

Azonban im! hab loccsanása
Hallatszik a tulpart felől:
Megszűnik a hajó *futása*,
Szilárd torony lesz, mint előbb.

Arany körültekintően, aláhúzással is, a rím elrontásával is (felől–előbb) jelzi a leírás intencióját. A *Katalin*ban az érzéki elemek érzékletes, az egyén benyomására alapozott közvetítése az ábrázolás domináns tényezője, s ebben, mint a 3. fejezetben láttuk, a tájélménynek, s általában a látvány élményének jut döntő szerep. A sebes távozást a környezet megváltozása érzékelteti:

A szél suhog, száguld a mén,
Megettök a harc elmarad,
Hegyekbe mélyed el az út . . .

A látvány, a környezet látszólagos mozgása érzékelteti a haladást:

»El, el . . .!« a mén gyorsan halad,
Futnak visszafelé a fák, –
Mellette versenyez a Vág . . .

A „visszafelé futás” érzékelése („Mérföldek azonban visszafelé futnak, Tornyai, kastélyi eleven faluknak” – *Toldi szerelme*, III., 12. vsz.) a megszokott élmények közé tartozik. Árnyaltabb az a megfigyelés, hogy a nagyon távoli tárgyak „velünk futnak”. Így a *Katalin*ban is:

Nézd: hogy marad a föld megettünk,
Nem üldöz senki, csak magok
Futnak velünk a csillagok . . .

A mozgásélmény a látványban ölt testet. A „velünk futás” Petőfinek is feltűnt, de ő az érzéki élmény kiemelése helyett az (itt öncélúnak tetsző) allegorizálást részesíti előnyben:

A nap is velünk szalad,
Mint egy őrült, aki véli,
Hogy őt, összevissza tépni,
Úzi egy ördögcsapat;
(*Vasúton*)

A térérzék jelen van a paraszti élet apróra átélt munkafolyamatainak a rajzában is:

Néha a gyökeret, amint széjjelszalad,
Kergetvén kapája, messze, a föld alatt.
(Az első lopás)

A „kergetvén” kifejezi, hogy valósággal valamiféle vadász-ösztön készíti a gyökeret kikapáló embert arra, hogy mind messzebb, mind mélyebben kövesse a gyöker útját a talajban. „Hévvél”, ahogyan a *Bolond Istók* hasonlatában:

Bányász a költő: hányszor kergeti
Mély föld alatt vakon a vak eret!
Bizvást elindul, hévvél követi
(I., 124.)

Riedl sok más példájában is a térérzékeltetés élménye dominál. Esetenként ő maga is felhívja rá a figyelmet: „Ha valami jelenetet leír, olyan részleteket mond el, mit csak az szokott, aki jelen volt. Midőn Veselényi felkapaszkodik egy zivataros este a várra, egy hosszú falsikátort lát maga előtt: »Nem nyílt abból ajtó sem jobbra, se’ balra, szája egyenesen szolgált az udvarra, most az is sötét volt, de ha villant az ég, fénye innen és túl egybetalálkozik.« (111. sz.) Minő hű megfigyelése egy futólagos impresszióknak!”³¹

Ugyan nem Veselényi, hanem Solymosi látja maga előtt a sikátort, de Riedl jól érzékeli a nyelvi eszközökkel leírt helyzet tökéletes átélhetőségét, s ennek kulcsát: a személyes jelenlét szuggesztíóját. Nem érdektelen, hogy ezek a képek az „elmondásban” válnak érzékvé, lineáris közlés építi fel

a „helyszínt”, s amikor minden együtt van hozzá, akkor következik a varázsgesztus, a poétikai, térbeli egybevillanás.

Riedl a megfigyelés pontosságát ünnepelte, s nem elemzte tovább ezt a felismerését. Idéz a *Toldiból* is példát arra, hogy Arany milyen jó megfigyelő: „Miklós némán hallgatja a vén szolga beszédét, míg végre *nagy meleg* könnycsepp ült szemére:

S mintha törlené csak arca verítékét,
 Tenyeréhez törlé hivatlan vendégét:
Végig a kistujján a könny földre csordult . . .

Arany pontosan feljegyzi, minő úton követi a lecsúszó könnycsepp a nehézkedés törvényét.”³²

Az elmondás linearitása, amennyire a nyelvi közlés linearitása engedi, követi a leírt események lineáris egymásra következését. Arany még félmondataiban is vérbeli elbeszélő: a könny „hivatlan vendége” Toldinak. S ezzel a gesztussal nemcsak az átfogóbb történetfolyamat szerves epizódja lesz ez a mozzanat, de – ha csak mikroszkopikus méretekben is – lélektani jellemábrázoló erőt is sugároz. A funkcionális kiegészítésnek – díszítésnek – ez a módja lép nála, törvényszerűen, az allegorizálás helyébe.

A történetmondás az iménti másik példát is kettős esemény színhelyévé avatja. Solymosi érkezése az egyik. De a sikátorból nyíló udvar ekkorra már egy sötét cselszövés színterévé vált, Veselényi elfogatásáé. (Ennek zaját az öreg lentről hallotta, ezért indult fölfelé a kötélhágcsón.)

Az *első lopás* gyökérkikapálásába is belevitt valamit Arany abból, hogy a valóságban is így adódik: vele jár a vadászszenvedély, a nyomkövetés izgalma. Tipikusan narratív jellegű képalkotás ez. Szükség is van hozzá egy bizonyos terjede-

lemre, amíg minden eleme lineáris elmondással a helyére kerül. S ekkor egyszerre áramként fut rajta végig, oda s vissza, a megjelenítő erő, felvillan és hat. Energiáit szinte a zsigereinkben érezzük. Olyannyira jelenlétteremtő, mintha szubjektumunk azonosulna a műbeli szubjektummal, akár a hős, akár a narrátor képezi e jelenlét virtuális kereteit. Vagyis *egy pillanatig a lírai költeményre jellemző, az általa és egyszersmind az önmaga számára teremtett szituációt imitálja.*

Riedl a *megfigyelés* pontosságát hangsúlyozza, és szinte csakis azt. Noha könyvében tárgykörönként foglalkozik az ilyen megfigyelésekkel („Arany állatai” stb.), az nem derül ki ezekből a tárgykörökből, hogy a megfigyeléseknek van egy közös sajátos jellegük: tárgyuknál fogva is különösek. Tulajdonképpen egy ponton Riedl ezt az egész különöséget megvilágítja: akkor, amikor rámutat Arany lélektani elemző-készségére. „Vörösmartynál is még egységesek az érzelmek, még nincsenek lélektani szálakra fejtve.”³³ Ez a „lélektani szálakra fejtés” e pontos megfigyelések lényege. A pontos megfigyelés alapján alkotott Arany-képeknek csak egy része olyan, mint a lopakodó macskát festő. Más részük nemcsak telitalálat, de különleges, szokatlan tárgyat talál telibe. Mindenekelőtt valamilyen finom lélektani élményt – olyan élményt (s mindegy, hogy elképzelt vagy valóságos), mint a sikátor két végén egyazon pillanatban felragyogó villámfény élménye. Ez még az olyan olvasóban is a *déjà vu* érzését kelti, aki ilyen látványnak még sohasem volt tanúja. Hasonlóak ehhez azok az Arany által megjelenített fénytünemények is, amelyekre szintén Riedl hívja fel a figyelmet:

„Aranynak egyáltalán finom érzéke volt a percnyi tünemények iránt. Pl. Budaszállás leírásánál: »Fáklya *futó fénye* éjjel

is ott jár még, s *bukdosik* egymásba sok fekete árnyék» (*Buda halála* V.). Ildikó kíséretét így írja le: »De arany és kő ragyog ottan drága, lovakon a szerszám futosó világa; széjjel az árnyékba, fénye lövell tüzként, s vissza, ha nap ránéz, meri nézni büszkén.« Midőn Nagy Lajos tréfamódra elfoglalja Prágát: »Ablak alatt száguld a csata vad ménje, Ütközik a szembe láncsa *futó fénye*.« (*Toldi szerelme* IV. 59.) Ami itt le van írva, azt csak egy-egy másodpercig lehet látni.”³⁴

Megfigyelhető ezekben a képekben is a történetmondás – a futó fény és a bukdosás, a nap tekintetére büszkén visszavillanó szemek epikai, sőt etikai ütköztetése, s benne a drámaiság mozzanata.

Hogy Arany maga milyen szívesen dolgozta fel a *futó fény* élményét, kitűnik abból is, hogy van ennek költészetében még egy változata:

Halvány arcát egy röpke láng
Futá el, percnyi lob gyanánt,
Miképp sötét ablak alatt
Ha lámpa gyorsan elhalad,
Egy percre átgyúl az üveg,
Aztán megint sötét, hideg.
(*Édua*, V. rész)

(A kép Petőfinél is megtalálható – a *Téli esték*ben, de nincs ennyire az impresszióra kihegyezve: „Egy-egy látogató megy csak hazafelé, Lámpája megvillan az ablakok alatt, S fényét a sötétség hirtelen elnyelé, Eltűnik a lámpa, a benn levők pedig Buzgón találgtják: vajon ki ment el itt?”) Az olyan esetekben, mint a fenti, a hasonlat izgalmasabb, mint a hasonlított – már-már olyan önálló, mint egy

metafora. Igaz, messzebb is megy, mint ami a hasonlat tiszte: az „átgyúl” után a „sötét, hideg”, sőt az „üveg” is metaforaként értendő.

Riedl és mások előszeretettel, de többnyire poétikai indokolás nélkül sorakoztatják fel az elbeszélő költeményeknek azokat a képeit, amelyek időjárási jelenségeket festenek:

Felhők szeme rebben (*A tölgyek alatt*)

Azután a villám szeme itt-ott rebben
(*Toldi szerelme*, III. 45.)

Vonaglik a felhők idege, a villám,
S a megszelelt zápor ködlik aláhullván
(*Toldi szerelme*, X., 17.)

E képek ereje az igeik („rebben”, „vonaglik”, „megszelel”) szokatlan átvitelében, metaforikus használatában rejlik. Biológiai mozgás utal fizikai történésre, illetve a termés, például a gabona, szelelése (a szem elválasztása a pelyvától) a szó szoros értelmében esik egybe az esőszemek „megszelelésével”, noha a kifejezés az emberi munkaműveletre alkalmazva került forgalomba, csak ekként használták. Arany a megszemélyesítés, illetve egy-egy ige szokatlan (tulajdonképpen betű szerint *nem helyénvaló*, a maga köznyelvi szemantikai kontextusán kívüli) alkalmazásával újra meg újra metaforát vegyít hasonlatba, hasonlatot metaforába. Íme egy hasonlat a *Murányi ostroma* szárazvillámos éjszakájából:

Olykor, ha a felhők lángseb módra nyilván
Szemvakító fénnel lecsapott a villám . . .

A hasonlat a „lángseb *módra*”, de a „lángseb”-ben metaforaként rejtezik a „láng”, betű szerint értelmezhetetlenül (lehet láng égette seb, s lángként égő seb egyaránt). Az is megfigyelhető, hogyan álcázza Arany köznyelvinek, egyszerűnek, megszokottnak a szokatlan képet: a második sor már csak az előző négy szótól nyer különös fényt.

Már Riedl leírta Aranynek azt a gyakori fogását, hogy „új fényt, új szint ad [...] a halványra kopott metaforáknak”.³⁵ Az ő példáit lazább, összetettebb típusúakkal folytathatjuk. Például a *köpönyegforgató* szélirányos igazodása automatikus, szenvedőleges művelet az ő „kifordításában”:

Köpönyegét most is ez a szél forgatja
(*Toldi szerelme*, VIII., 70.)

A „kínnal” („kínosan”, „kínos pontossággal”, „megkínózva”) is *kifordul*, s a gaztett megszemélyesítéséből valósággal egy új népi szólás-mondásra futja:

S leleményes kínnal öleti sorjába’
Mind’, ki a gaztettnek keze volt vagy lába
(VIII., 80.)

A „fölvét a víz” kifejezés egy más kontextusba, más fajsúlyú elemre vonatkoztatva jelenik meg és szinte közvetlenül az introceptív érzékelésünkkel közli a levegőbe emelkedés ennek megfelelő élményét:

Nem érzitek-é a körülfolyó léget,
Mint emel, mint éleszt, mint ragad magával?
Fölvét az ár; a föld egyre alább mélyed...
(*A rodostói temető*)

A szellemcsapat repülése, ami a szubjektív érzést illeti (mint Rákóczi idézett szavaiban) ugyanolyan dinamikai törvények révén megy végbe, mint az álombeli repülések általában. Gaston Bachelard szerint „az álombeli repülés sohasem szárnyas repülés”.³⁶ Szárnyak nélkül repült Attila is álmában:

De borult az álom, s én egyedül, távol,
 Tapodám a léget, mint ki vizet lából,
 Szárny nélkül, magosan a levegőt szeltem,
 Meztelen a kardot jobb kézbe' viseltem.
 (*Buda balála IX.*)

Ellentmondásosabb az álombeli repülés képe az *Álom – való* repülésjelenetében:

Illatoz a pázsit, madárének hallik,
 Könnyű lépteimtől még a fű se hajlik,
 Lepke módon szállok virágról-virágra:
 Kimagarázhatatlan keblem boldogsága!

Testem étherré vált. Repülni akarok,
 Lebbenő szárnyaim a két könnyű karok,
 S mint füttyös pacsirta, vígan, örömeéve
 Fúrom fel magamat a kékellő égbe

A „könnyű léptek” szárny nélküli repülést ígérenek. A „lepke módon” szálldogálás után következik a könnyűségérzet jelzése: „Testem étherré vált.” Bachelard szól a kimondhatatlan boldogság élményéről („l'impression de bonheur ineffable”), a könnyűség érzését pedig kifejezetten egy „könnyűségöszton”-re („instinct de légèreté”³⁷) vezeti visz-

sza. Arany lepke- és madárhasonlatait, illetve utalását a lebbenő szárnyakra, „racionalizálásnak” tartaná.³⁸ Mindenesetre leszögezi, hogy a karoknak lehet valamilyen lendítő, egyensúlyozó szerepük, de nincs olyan álombeli repülés, amely angyalábrázolások módjára vállból kinövő szárnyakkal történik. Bachelard logikus eljárással bizonyítja be Jean-Paul poétikus álomleírásáról, amelyben szárnyas repülés fordul elő, hogy nem valóságos álom rajza; az érzékileg átélhetetlen absztrakciók s az egyszerre ható, de egymást kizáró dinamikus erők leírásai jelzik ezt. Így az *Álom – való* kettőssége (a szárnyakat fölöslegessé tevő könnyűségérzet és a szárnyak lebbenése) ugyanilyen ellentmondást képvisel. Csakhogy a „lepke módon” felfogható valóban csak a könnyed libegés hasonlatának, s a „lebbenő szárnyaim a két könnyű karok” valóban érthető betű szerint úgy, hogy nem szárnyak nőttek a karok helyén, hanem a pusztá karmozgás lendíti légi útján lebbenő szárnyként. (S figyeljünk fel arra a ritmuskényszerből fakadó finomságra, hogy a „két” számnévvel szokatlan többesszám mintegy a karok önálló, külön-külön létezését, illetve mozgását sugallja, és a nyelvhasználat költői szabadságával egyfajta érzéki elengedettséget, könnyűséget, *érzéki lezserséget* sejtet.)

Ez a kétféleképp lehetséges magyarázat azonban nem olyan természetesen rejlik benne ezekben a verssorokban, hogy poétikai többletet nyújthatna. Az utóbbi, ha betű szerinti is ez az értelem, erőltetett magyarázkodásnak tetszik. Eléggé nyilvánvaló, hogy a hasonlatokkal együtt a Bachelard által említett racionalizálás kerül bele a szövegbe. A pacsirta-hasonlat szinte önmagáért él, nem az álom tüzetes ábrázolásához tartozik. Ha elfogadjuk Bachelard számos irodalmi példával alátámasztott elméletét (amit

nem nehéz megtennünk, ha magunk is az általa leírt módon röpdösünk álmainkban), akkor akár egy ilyen példa nyomán is feltételezhetünk valami furcsa különbséget Arany mint lírikus és mint epikus költő alkotói magatartásában.

Azok a képek, amelyek a meglepő szituációk átélését a nyelvi képzelet erejével sugallják, *szuggerálják*, többnyire Arany elbeszélő költeményeiben fordulnak elő. Lírai verseiben főként elbeszélő passzusokba szorulnak, maguk is elbeszélő mozzanatokként elevenednek meg. S minél személyesebb a lírai vers hangvétele, annál inkább ki van téve a személyesség megnyilvánulását szabályozó költészeti konvenciók hatásának. A lepke- és pacsirtahasonlatoknak, illetve más esetekben a csónak–sajka stb. motívumok uralmának. Az elbeszélő versben a narrátor kötelező objektivitása a legfőbb konvenció. Ezen belül Arany az érzékletes történetmondást és tárgyleírást szinte-szinte szükségtelenül nagy szuggesztív erejű közvetlen élményátvitellel kombinálta. *Szuggesztív közvetlen élményátvitel* – ezen van a hangsúly. Mint már fentebb utaltam rá, a szituáció ezáltal *lírai*: az *ekként látás* egészen egy általános, bárki által, de csak konkrét egyediségében átélhető első személyhez kötött látás. A költő *déjà vu*-je csak így az enyém, a tied, az övé. Mindegyikünké csak akkor, ha mindegyikünk azt mondhatja róla: az enyém. Így fedezzük fel Arany szövegében újra meg újra magunknak (és csak magunknak) ezeket az Arany által felfedezett átélni való mozzanatokot.

Arany tehát mint megfigyelő még az álombeli realitást illetően is hiteles tanúnak tűnik:

Mindig marad – ha a fejére áll is –
Őnála valami vaskos, *reális*.

(*Bolond Istók*, II., 119.)

S valóban különös jelentőséget tulajdoníthatunk annak, hogy megfoghatatlan jelenségeket próbál és tud nagy hallucinatív erővel érzékeltetni. Néha a képesség egyetlen ige jelentésében összpontosul:

Száz jut egy magyarra, még talán több jutna,
Ha egyhez olyan sok *bozzáfélni* tudna

(*Losonczy István*)

Ehhez hasonló dinamikus térbeliséget sugall egyszerre több irányú mozgással ez a négy sor, mégpedig úgy, hogy a megelevenedő képet a „kévét kötni” kifejezés emeli sugallatossá:

Körül-körül, mint a jó csikós szokása,
Tereli tömegbe Toldi karikása,
S míg ő üti szélről, ha ki mozdul, képen:
Kötözi, mint a kévét, a többi középén.

(*Toldi szerelme*, XI., 33.)

A közeledők mozgását is beleérti a képbe:

Szép ruhás leventék őrzik a nagy sátort,
Visszarántják egymást, úgy adnak sikátort.

(*Csaba trilógia*, I. rész, 2. ének)

Térbeli mozgás- és hangzaskép együttese, a hasonlattal megkettőzve:

Ropogó *éljen*-ből közeledék utca,
Mint mikor égzengés nagy szekerét húzza.

(XII., 57.)

Van ehhez hasonló – mozgást, térérzékeltetést metaforába öltő – kép a *Daliás időkben* – ott Piroskáról:

Suhog a ruhája, párta-pántlikája:
Hosszú sor mosolygás huzódik utána.

A „közeledék utca” önmagában merész, térbeliséget és mozgást sokértelműen sugalló, láttató kép: „*utca*” nyílik a király és kísérete előtt és körül a tömegben, mégpedig úgy nyílik-csukódik, amerre és ahogyan *közelednek*. Igen, de az „*utca*” *éljenezésből* áll vagy afelől bontakozik ki, közeledik. Hogy időnk se legyen e kép hangos képtelenségénél lecövekelni, a „ropogó” jelzőnek megfelelő hasonlat „helyre teszi”, képileg analizálva értelmezi a képzavart. A népképzeletben az égzengéshez, előre vetülő, elhúzódó visszhangjaihoz guruló, gördülő, zötyögő, kongó mozgás és hangzások társul „gurigatja már odafönn Szent Péter a hordókat” típusú szólásokkal kifejezve. A mennydörgés moraja a *Válság idején* című költeményében „begörgi a csendes vidéket”. De van a fentihez fogható (égzengés ≈ szekérdübörgés) kép a *Murány ostromában*:

Messze, a látkörnek nyugati legalján,
Vad vihar szágulda, szekéren nyargalván,
Rezgett a föld háta lassu morájától,
Szikrát hányt a felleg lova patkójától.

Itt valósággal „elbeszéli” Arany a megszemélyesített természeti képet, „pontos”, tételről tételre „igaz” analógiákkal indokolva a részletekben is. A *Toldi szerelme* jelenlétében csak a jelenlevők *impreszióját* eleveníti meg, a részletek nemhogy nem válnak ki igazolás végett, inkább még egybe-

villantásuk, egymásba dolgozásuk, egymáson át láttatásuk a nyelvi elrendezés feladata. Nem azért, hogy ködös vagy homályos legyen az összbenyomás (noha van ebben az egészben egy szédítő, zsongító, szemfényvesztő elem is), hanem azért, hogy ne az összetevők váljanak szét elemeikre, hanem csakis együttesen, csak ebben az itteni egységben hassanak.

Ebben a sugallatosságban szerepe van annak is, hogy ezek afféle „utángondolós” képek: bonyolultak, elliptikusak, többet és mást mondanak, mint ami első hallásra, első olvasásra felsejlik belőlük. De téved, aki azt hiszi, hogy a belső láttatás, érzékeltetés nyelvi útja mindenki által gond nélkül, akadálytalanul járható út. Ellenkezőleg, minduntalan nyelvi szakadékok kényszerítenek teljes készenlétre. Igaz, Arany még ebben is „rejtőzködő”: amit Keresztury Dezső arról mond, hogy bravúros rímei megférnek a legszimplább ragrímekkel,⁴¹ átvitt értelemben legmerészebb képeire is áll. Legalábbis sikerül úgy tennie, úgy öltetni egymásba a szót, mintha nem történt volna semmi kilengés, semmi különleges, csak a történet egy-egy mozzanata lett érzékibben festett, személyesebben átélhető.

Egy-egy ilyen térbeliséget, dinamikát sugárzó kép egyzersmind bonyolult gondolati tartalmat, tapasztalatot is magába foglalhat; bonyolultabbat, mint amilyent a pusztá megismerés nyújt:

Nem szorul a város tetemes falakra,
Nagy henye kövekből nincs együvé rakva;
Az erőnek szolgál kirepítő fészkül,
Nem a pulyaságnak biztos menedékül.

(*Buda halála*, I.)

Riedl szavá is teszi: „Arany ezzel Priscus megjegyzését, miszerint a hunok a fakerítést díszítik, de meg nem erősítik, egy általános jellemző vonássá szélesbítette.”³⁹ Tegyük hozzá, hogy a „kirepítő” jelző dinamizmusa erősebb, erőszakosabb, mint az a funkció, ami a puha, meleg madárfészek és a fiókák kirepülésének kapcsolatához tudatunkban tipikusan társul. Egy kőhajító gép lövedékének a fészke lehet az, ami megfelel „az erő kirepítő fészke” kép tartalmának. (Eközben a trópus nyelvi alakzatán kívül eső szó is az elvont gondolat szemléltetésének válhatik eszközévé, de szinte csak igényünk, tetszésünk szerint: gondoljunk a kövek „henye” jelzőjére, melynek kapcsolatát a „pulyaság biztos menedékével” nem kötelező észrevennünk.)

Megfigyelhető, hogy Arany képei, hasonlatai igen gyakran hivatkoznak a személyes érzékelés benyomásaira. Nemegyszer „eksztatikus” élményekre, amelyek éppenséggel a lelki jelenségek „szálakra fejtésének” (Riedl) az útjába esnek. Legegyszerűbbek azok az esetek, amikor közönséges bizonytalanságérzetről van szó. Például a tűzhányó közelében a rengésektől hullámzó föld kérgén

Nem biztos a láb, hogy rajta egyet lépjen,
Mint mikor a gyermek „hajlókázik” jégen.
(*Toldi szerelme*, XII., 26.)

Nem a kép, hanem az „érzés” volt a főszereplő a jóval korábban (1857-ben) írt lírai vers, *A lejtőn* végén:

Mint ki éjjel vízbe gázol
S minden lépést óva tesz.

Persze a hajló jég képe (a rajta járás szubjektív élményétől elkülönülve) az erő képzetét is sugallhatja, mint a *Keveháza* e soraiban

Ennyi sok nép amerre lép,
Hajlik a part, miként a jég.

Az eksztatikus élménykör szuggesztív erejének titka a statikus erő jelenlétének sejtetése. Ilyen a *Hamlet*ben Horatio szavaival leírt „borzadályos sziklacsúcs”, mely „Tengerbe bókol, talpánál kiebb” (Arany fordítása). Vagy a *Lear király*ban Gloster leírása: „Egy szirt van ott, Melynek magas tetője rémesen Függs a szomszéd mélység fölött”. Ugyanilyen eksztatikus képpel vezeti be Arany a harmadik „szakasz” elején a *Murány ostroma* viharos éjszakáját:

Nyúgaton ellenben halkal emelkedtek
Óriás sziklái sötét fellegeknek,
Tarajos tetők messze kihajlának,
Mintha minden percben földre szakadnának.

Ez azonban csak *elmondása*, lineáris leírása a helyzetnek. Az eksztatikus élmény megérzékenyítésének erőteljesebb eszköze, az olyan nyelvi lelemény, mint a „vet véget a térnek” a *Toldi szerelmének* ezekben a soraiban:

Míg a hegyi párkány legszélire érnek
Hol meredek kőszál vet véget a térnek
(IX., 92.)

Más esetben a leírás is elegendő, mert a kinesztéziás élményt ellenállhatatlanná teszi az érzéki csalódás felidézése (s ez itt melleleg az olyan szobrok eksztatikus statikájára is emlékeztet, mint amilyen Bernini műve, a *Szent Teréz ekstázisa*):

A hölgy pedig fordul vele,
 De úgy lép, mintha lengene
 S lábak helyett a hosszú öltöny
 Redői tartanak a földön.

(*Öldöklő angyal*)

A tükörrel vetített fény hiperbolikus mozgása is alkalmas hasonlat a kinesztéziás élmény felidézésére a *Csaba trilógia* I. énekének egyik töredékében:

Előtte a menyasszony, miként a napsugár,
 Mint tükörrel vetett fény, – táncot libegve jár

Kinesztéziás élmény rejlik a „lépés” és „ugrás” azonossá tevésében: „Átlépi az árkot csak kicsi ugrással” (*Toldi szerelme*, XII. 102.). A nyelvi lelemény („maga-fogta szélben” és az ugyancsak utánagondolást igénylő meghökkentő rím, a szokatlan „egyszélben” kifejezés, melynek jelentése csak a verssorból világlik ki) teret, mozgást, tömeglátványt teremt:

Lendül a sok zászló maga-fogta szélben
 Majd egymás után, majd ezer is egyszélben.
 (*Toldi szerelme*, VII., 61.)

A képi és nyelvi leleménynek ez az egysége a mondhatatlan és a felfoghatatlan határán épül fel. Ugyancsak a felfoghatatlan határán jön létre az a más dimenziójú kinesztéziás hatás, amelynek egyszerű magyarázata, hogy az ágyúdörgéstől nem hallatszik az egyébként hangos harangszó:

Lobogók lobogtak száz diadal-íven,
 Száz harang némult el az ágyúdörgésbe'
 (*Stanzák »Mátyás dalünnepe« eposzi kísérletből*)

Ugyanebben a „kísérletben” a képtelenség is megtörténik egy ilyen ugyancsak utángondolós kinesztéziás képben: „S diadal dagasztá a kürtök szarúit”, amely a *Kapisztránból* ismert műfogásra („dagadtak a bolthajtások”) emlékeztet.

Nem merítettem ki Arany kinesztéziás képeinek sorát, folytathatnám például olyan alfajokkal, mint amilyen a térbeli mozgás vagy akadályoztatás összekötése egy lélektani jelenség „szálakra fejtésével”. Néhány példa a *Toldi szerelméből*: „Úgy csillapult vére lefelé azonban, Mint az örök csepp hull nagy üres barlangban” (III., 63.), „Szabad levegőjét méri tág tüdővel” (V. 52.), „S mikor a szép asszony, poharát elvéve, Márt nevető rózsát aranyos fényébe” (V., 98. – Lásd erről Riedl észrevételeit!), „Csak az ámulatnak mult el az a perce, Míg tépett fonalát köti az ész össze” (XI., 42.), „Így az egész bosszúm véres buborék volt, Elpattana: most már helye – csak egy vér folt!” (XII., 83. – Figyeljük meg, betű szerint mennyire „benne van” a *véres buborék volt*”-ban a maradék „*vérfolt*”!), „Se’, hogy szóhoz jutni nem birtak a szótul, Mint szűk edényszájon viz ha igen tódul” (XII., 94.).

Már utaltam rá, mennyire a lírai közvetlen személyességet és bensőséget jelenítik meg *előfeltételüként is* ezek a kinesztéziás hasonlatok és metaforák. Már csak azért is, mert közvetve vagy közvetlenül *proprioceptív helyzetérzékelésünkkel* függnék össze, a közvetlen, belső átélhetőséggel. Megfigyelhető rendkívüli sűrítettségük és telítettségük, amely nemegyszer a nyelvi kifejezés, a mondhatóság határait súrolja, illetve túl is lép rajtuk. Ezek valóban „mazsolák” a narratív szövegekben, de céloom nem egyszerűen e szövegek Riedl módján való „kimazsolázása”. Ki akarom mondani az általa még kimondhatatlant: ez ugyanaz a képi, nyelvi telítettség, amelyre a 20. század elején például Ezra

Poundék imagista modernségüket alapozták. Pound (*Poetry*, 1912): „»Kép« az, ami egy intellektuális és érzelmi komplexumot egyetlen időbeli pillanatban prezentál” [...] „Egy ilyen »komplexum« pillanatnyi prezentálásának hirtelen szabadulásérzet a következménye, az az érzés, hogy szabadok vagyunk az idő és tér korlátaitól; az az érzés, hogy hirtelen megnövekedünk, ahogyan ezt az érzést a legnagyobb műalkotások jelenlétében átéljük. – Jobb egy élet alatt egyetlen Képet alkotni, mint terjedelmes köteteket.”⁴⁰

Aranynak ezek az imaginista villanásai a „mot juste”, a pontos szóhasználat, a tárgyias érzéki megjelenítés iskola-példái, legtöbbjük a kontextusból kiemelve is önálló egész – teljességet sugall töredék voltában is.

Ez nem azt jelenti, hogy az „összekötő szöveg” hozzájuk képest sivatagi táj. A különbség mégis szembeötlő. Alighanem nagyobb, mint a nagy Shakespeare-drámák képei és összekötő szövegei közötti. Ami feledteti ezt a különbséget, az az összekötő szövegek egyéb irányú változatossága, mindig a pontos fogalmazás, a „mot juste” határain belül. A különbség akkor válik feltűnővé, amikor elhagyja az „objektív korrelátum” területét, amikor retorikába csap át. Például az *Öldöklő angyal* IV. része gyönyörűen jeleníti meg a teljes terem táncforgatagát, s ehhez képest *külsőleges* az a retorikus áradozás, amivel folytatja: „De vajmiképp írhassem én le, Oh nemzetem, szép táncodat” stb., stb. Látszólag ez itt a „líraiság”, holott...

Az imaginista-modernista líraiság lehetősége természetesen idegen volt a kor költészettudatától. Aranyétól is. A kritikusétól, a teoretikusétól feltétlenül, de nem a költő költészeterzékétől. Hogy alkotóként rendkívüli önálló értéket tulajdonított egy-egy ilyen képgondolatnak, kitetszik

abból, hogy visszatér hozzá, önálló egységként elmozdítja a helyéről és újabb, más szövegösszefüggésben alkalmazza. Ilyen például a Riedl által méltatott „rózsát márta belé”, illetve „márt nevető rózsát” (*Daliás idők*, illetve *Toldi szerelme*), vagy a vész, illetve a vihar, amely mintegy „álmában beszél” (*Öldöklő angyal* V. rész, illetve *Válság idején*), „a hajnal öve” (*Az Alföld népéhez*, illetve *Toldi szerelme*, VII. 1.), „virágos fa” (*Daliás idők*, *Toldi szerelme*, IV., 94, XII. 109.), „fáklya”, illetve „láncsa futó fénye” (*Buda balála*, V., *Toldi szerelme*, IV., 59.), „Felhők”, illetve „villám szeme ... rebben” (*A tölgyek alatt*, illetve *Toldi szerelme* III., 45), az éhen haltak szájában kizöldellő gabona (*Az Alföld népéhez*, *Toldi szerelme*, VI., Győri Jakab történetében a 23. vsz. után), „hol testi részök sár-elemre oszlott S a feltámadásra magukat kiforriják?”, illetve a „mártir-tetem Magát kiforrija csendes földi rögben” (*Névnapi gondolatok*, illetve *Magányban*), mely bibliás gondolatokhoz (1 Kor. 15, 36) Zrínyi *Peroratió*jáig visszazengve társul a *Névnapi gondolatokban* „a szélvész rengeteg folyói” felidézése. Ezek már-már „rögképeszmék”, mint az „óhajtva félt legyőzetés” (*Édua*, IV.) és „Az édesebb legyőzetés” (*Katalin*, 3.) gondolatképe is.

S ha igaz is, hogy értetlenül ír Zrínyi merész *kinesztéziás inverziójáról*⁴² („Földre megtompítván esék maga vasát” – aki már látott lapos szögben lecsapódó gerelyt vergődni, táncolni a földön, érzi, miért e törésig feszített alinearitás), igaz az is, amit Dávidházi Péter ezzel kapcsolatban zárójelben megjegyez: „A költő-kritikus feltárára érdemes belső viszonyaira vet fényt, hogy mesteri inverziókban gazdag saját költészetében Arany olykor mintha maga is túlmerészkednék e kritikusként meghúzott határokon”.⁴³ Sőt ugyan-

ilyen típusú *kinesztéziás* inverziókkal él maga is: „Szedi-e magát, vagy soha, e nép össze?” (*Toldi szerelme* IX., 70.) „...s hogy lássa: Képpel az ott fekvőt gördíti rugása” (XII., 15).

Természetesen nem egy 19. századi imagistát kell látnunk Aranyban, hanem egy olyan költőt, akit Pound, ha ismert volna, belefoglalhatott volna a Homérosszal, Szapphóval kezdődő névsoraiba, melyekből rendre kihagyta „azokat a szerzőket, akiktől semmit sem tanulhatunk a szavak »telítésének« új vagy hatásosabb módjáról”.⁴⁴ Kihagyta többek között általában a francia és az angol klasszicistákat, hiszen „mindnyájuk dolgait a segédzónába kell utasítani: a korszak-érdekű, történeti értékű múzeumi kacat közé”.⁴⁵ Tetszik, nem tetszik, Pound oda küldte volna Arany almanach-lírás sóhajtásait is. De talán az *Egy metróállomáson* mellé vagy fölé helyezte volna az ilyen teljes látványt, jelenléte, várakozást, elképzelést csupa jelentéssel telített szóval megteremtő két sort:

Zászlós kopiáktól a levegő tarka:

Maga a király lesz már ennek a magva.

(*Toldi szerelme*, XII. 90.)

Hogy „a levegő tarka”, hogy „maga = magva”, hogy „lesz már”, s végül hogy „ennek”. A tarka levegőnek? Az egész előző sorbeli látványnak? De mindenekelőtt a *jelenlét*, a látó szem, a várakozás, a remény és vágyakozás az újabb látvány iránt. Ez az, amire Pound két sorosában az „apparition” utal, magyarázkodóbb módon, mind a másik látomás.⁴⁶

Nem erőltetem tovább az efféle összeméretést. Azzal a felfogással szemben, amely Arany lírájából egy olyan klasszi-

cistát következtet ki, aki a romantikát nem érti s nem tud versenyezni vele, helye van egy bonyolultabb megfontolásnak, annak, amely szerint Arany klasszicizmusa nemegyszer csak álca volt az értetlenekkel szemben, talán önmaga értetlenségével szemben is. Az *Arany mai elevenségét fenntartó tényezőket azzal az antiromantikus poétikával mérhetjük, amely a huszadik század elején zászlajára tűzte (pl. T. E. Hulme és T. S. Eliot krédlióival) a klasszicitást, azaz egy olyan (ideál)tipológiai értelmű klasszicizmust, amelynek sarkalatos tényezője éppen az a mód és ok, ahogyan és amiért Pound elutasítja a klasszicistákat.*

- 1 Vö. BEZECZKY Gábor, *A jelenésteremtő metafora*, Helikon, 1990, 379–389.
- 2 ERDÉLYI János *Válogatott művei*, Szépirodalmi, Bp., 1986, 503.
- 3 NÉMETH László, *A minőség forradalma*, Püski, Bp., 1992, I. k., 407.
- 4 Uo.
- 5 BABITS Mihály, *Irodalmi problémák*, Athenaeum, Bp., 1924 (első kiadás: 1917), 177.
- 6 Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk – Arany János kritikus öröksége*, Argumentum, Bp., 1992.
- 7 Vö. *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából*, szerk. NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Bp., 1992, 332 és k.
- 8 NÉMETH László, *i. m.*, 411.
- 9 *I. m.*, 412.
- 10 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Magvető, Bp., 1959, 400.
- 11 KERESZTURY Dezső, *„Csak bangköre más” Arany János 1857–1882*, Szépirodalmi, Bp., 1857, 572.
- 12 *I. m.*, 571.
- 13 *I. m.*, 572.
- 14 *I. m.*, 573.
- 15 DERRIDA, Jacques, *Grammatológia – első rész*, ford. MOLNÁR Miklós, *Életünk–Magyar Műhely*, Szombathely, 1991, 67.

- 16 TOPOROV, V. N., *K isszledovanyiju anagrammatyiceszkib sztruktur (analizii) – Az anagrammatikus struktúra kutatásához (elemzések) = Isszledovanyija pro sztruktüre tyekszia*, szerk. CIVJAN, T. V., Nauka, Moszkva, 1987, 193–238.
- 17 SZÖRÉNYI László, *Arany János, a lírikus*, Új Írás, 1982, 12. sz., 81.
- 18 FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Atheneum, New York, 1966, 281 (első kiadás: 1957).
- 19 ARANY János *Összes Művei*, I., sajtó alá rend. VOINOVICH Géza, Akadémiai, 1951, 534.
- 20 *I. m.*, 554.
- 21 A. J. Ö. M., XI. k., szerk. KERESZTURY Dezső, sajtó alá rend. NÉMETH G. Béla, Bp., 1968, 581–582.
- 22 RIEDL Frigyes, *Arany János*, Szépirodalmi, Bp., 1982 (első kiadás: 1887), 272.
- 23 FRYE, Northrop, *i. m.*, 256.
- 24 RIEDL Frigyes, *i. m.*, 218–219.
- 25 FRYE, Northrop, *i. m.*, 279–280.
- 26 *I. m.*, 271–272.
- 27 NÉGYESY László, *Arany és a magyar nyelv*, Magyar Nyelv, 1917, 140.
- 28 RIEDL Frigyes, *i. m.*, 156.
- 29 Uo.
- 30 *I. m.*, 274.
- 31 *I. m.*, 93.
- 32 *I. m.*, 94.
- 33 *I. m.*, 76.
- 34 *I. m.*, 303.
- 35 *I. m.*, 266–277.
- 36 BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris, 1950 (első kiadás: 1944), 36.
- 37 *I. m.*, 43, ill. 39.
- 38 *I. m.*, 36.
- 39 RIEDL Frigyes, *i. m.*, 194.
- 40 POUND, Ezra, *Literary Essays*, Faber and Faber, London, 1960, 4.
- 41 L. 11. jegyzet.
- 42 A. J. Ö. M., XI. k., 439.
- 43 DÁVIDIÁZI Péter, *i. m.*, 108.
- 44 POUND, Ezra, *i. m.*, 28.
- 45 *I. m.*, 30.
- 46 *In a station of the Metro*. The apparition of these faces in the crowd: Petals on a wet, black bough. (Ez arcok jelenése a tömegben: szirmok egy nedves, fekete ágon. – KÁROLYI Amy fordítása.)

Stilpluralizmus a századforduló magyar és osztrák irodalmában*

1. Minden valószínűség szerint a romantika volt az utolsó olyan nagy egyetemes irányzat, amelynek jelenléte, sőt, dominanciája szinte minden műfajban, mint uralkodó tendencia és jellegmeghatározó karakter fölmutatható. És nem is csak a műfajokra áll ez, hanem úgylehet, az egész európai művelődési körre is. Realista drámáról és realista regényről naponta szokás szólni. Realista líráról azonban nagyon ritkán, s ha mégis, akkor nagyon is bizonytalan körvonalakkal és tartalommal. És ha egyszer-másszor szólnak is szimbolista drámáról (pl. Hauptmann: *Az elsüllyedt barang, Hannele mennybemenetele, És Pippa táncol*, Maeterlinck: *A vakok*), impresszionistáról majdnem soha. Ha mégis, akkor nagyon keveseknél és egészen különleges értelemben, – tán, mondjuk, Csehov bizonyos művei esetében. Mindenesetre, ha az irányzatfogalmak szemantikáját ennyire kitágítjuk, félő, hogy megjelenik a veszély, hogy valójában tartalmatlanná, üressé válnak.

Ami a romantikát illeti, természetesen, időeltolódások éppúgy jelentkeznek az egyes irodalmak között, mint ahogy

* Elhangzott németül egy finnországi összehasonlító konferencián, 1993 júliusában.

területi vagy nemzeti különbségek is a karakterisztikában. Mégis, az időbeli és tartalmi különbségek ellenére bizonyos jellemző alapvonások és alapelemek valahogy minden helyi és nemzeti változatban jelen vannak.

Éppen ezért, amikor az osztrák és magyar irodalom századvégi-századfordulós modern korszakát összehasonlítjuk, tanácsos a romantikával kezdenünk, a romantikáig visszatekintenünk. De nemcsak ezért. Hanem azért is, mert folyamatos, a mai értelemben vett irodalmi életről Magyarországon ettől az időtől fogva beszélhetünk. Jelentős művek természetesen keletkeztek már jóval korábban, a reneszánsz, a reformáció s a barokk korszakában is; szerves, strukturált irodalmi tevékenységről, a korra vonatkozó kritikáról és irányzatokra célzó vitákról a romantika előtt azonban alig szólhatunk.

Másrészt, mert az önálló identitástudat és a nemzeti különállásérzet az osztrák irodalomban és kultúrában volta-képp ebben az időben fejlődött ki és erősödött meg.

Mindkét tény sajátosan paradox történeti helyzetből adódott. Egészen rövidre, dióhéjba fogva. Magyarország a török időkben másfél századon három részre volt szakítva. Nyugat- és Észak-Magyarország jelentette a tulajdonképpeni magyar királyságot, amely egyfajta perszonálunióban állt a Habsburgok birodalmával. Erdély félvazallus fejedelemség volt, melynek adót kellett fizetnie a Fényes Portának. Az ország középső része, majdnem fele az országnak török megszállás alatt élt.

Mégis, e tény ellenére az ország összetartozástudata és alkotmánytudata mindhárom területen folyamatos és élő maradt. S a török sem próbálta úgy birodalmába olvasztani a megszállt területet, mint a balkáni országokat. S a leghatal-

masabb erdélyi fejedelmek is mindenkor tudatában voltak a magyar király főségének. Másrészt minden Habsburg-császár tudta, hogy meg kell koronáztatnia magát a Szent István-koronával s esküjét le kell tennie a magyar alkotmányra. Magyarország közel ezer esztendőös államtudattal rendelkezett; ezzel szemben az akkori Habsburg-birodalom, *mint osztrák birodalom*, alig egy félszázadot tudhatott maga mögött. A szerepét, a lényét kereső Ausztriában a mindenható kancellár, Metternich herceg által irányított és megtestesített, erősen centralizált, dinasztikus abszolutizmus alkotta a kormányformát, szemben a magyar decentralizált nemzeti rendiséggel.

Ez a Metternich-féle abszolutizmus, ami a nyilvános s a politikai életet illette, kemény volt és mindenütt jelenlévő. A gazdasági életben s a mindennapok privátterületén azonban engedett bizonyos szabadságot és nyújtott bizonyos nyugalmas biztonságot. A polgár, ha nem is nagy méretekben, vagyont gyűjthetett és jólétet teremthetett magának. S ha nem politizált, társaséletet folytathatott, családias együttlétekben szórakozhatott, művészetekben is része lehetett, látogathatott színházat, olvashatott irodalmat, történeteket, verseket, főleg azonban dalt és muzsikát hallgathatott s festészetben gyönyörködhetett.

2. Sokat polemizáltak arról, s polemizálnak ma is, önálló korszaknak és irányzatnak kell-e, lehet-e a művészet- és irodalomtörténetben e szakaszt tekinteni. Vagy csak a késő romantika elágazásaként kell felfogni. Kétségtelenül mutat sok rokonságot a nagy német romantikával, kivált, ami az Eichendorff–Dorste–Hülshoff-féle gyönyörű zeneiségű, gazdag hangulatú, lírai késő romantikát illeti. Hiányzott

belőle azonban az a magasrangú történet-, megismerés-, erkölcsfilozófiai törekvés, amely a német nagyromantikát, a Hochromantikot jellemezte. Maga a teológiai gondolkodás is inkább egyházas jellegű volt, mint filozofikus, s a vallásosság inkább liturgikus ájtatosságokban testesült meg, mint benső hitben és személyes kontemplációban. Clemens von Hofbauer szelleme, semmint Novalisé jellemezte.

Mindent egybevéve: a biedermeier e korszaka egyrészt mint életérzés- és magatartás-fajta, másrészt és azzal együtt mint életmód- és életformaművészet fogható föl. Ezen belül nem utolsósorban mint lakás- és berendezésművészet. Mint az abszolutizmusnak a magánéletbe visszahúzódott-visszakényszerített polgára modus vivendi-je. A Metternich-korszak második felében, kivált pedig harmadik harmadán, a Vormärz idején azonban az irodalom egyre kritikusabbá lett, néha egyenesen lázadó az uralkodó rend és hatalom ellen. Mint példát említhetjük, miként lépett Lenaunál a tragikus hangoltság, a heroikus pátosz s az erkölcsi-politikai elszántság az idilli hang s az egzotikus hangulat és színezet helyébe. S miként erősödött föl a politikai-morális irónia s a társadalmi-szatirikus rajz a bécsi Volksstückben, mindennekelőtt Nestroynál a burleszk-komikussal s a pusztán mulattatóval szemben.

3. Voltaképpen most, a Vormärz idején találkozik érzületben az osztrák és magyar irodalom. Mert Magyarországon is joggal lehet szólni biedermeier lakásművészetről vagy festészetről, kivált a magyarországi német polgárságnál; magyar nyelvű ilyen irodalomról azonban csak igen csekély mértékben. A húszas években kezdte a magyar romantika egész pompáját és karakterét kibontani. Ez a romantika

rokonságban volt a német romantikával is, de sokkal inkább a franciával, s még inkább (szándéka s hite szerint) az angol-skóttal. Ha nem is mindig közvetlenül, de közel állt a közülethez s a politikai mozgalmakhoz. Heroikus hang és lelkesítő hangulat uralkodott a nagy, versbe foglalt hősi eposzokban és drámákban, ossziáni melancholiával és Arthur-királyi nosztalgiával eltelve. A nemzeti történelem hősi történéseit, híres és glóriás alakjait ébresztették. A regények is a történelemből merítették témavilágukat; gyakran társítva a szórakoztató elemet a korvonalozású didaktikussal.

Mi magyarázza ezt a feltűnő, szinte az általános európai romantikusnál is feltűnőbb vonzódást a történelemhez? A 18. század Kelet-Közép-Európában a nemzeti tudat ébredésének a korszaka. Magyarországon különleges tényezők hatása erősítve járult hozzá ehhez a folyamathoz. II. József Magyarországon is progresszív reformokat kívánt bevezetni: a jobbágyság fölszabadítását, a vallások egyenjogúsítását, a nemesi birtokok adóztatását. Mindezt azonban keményen összpontosított, szigorúan abszolutisztikus módon akarta megvalósítani. És nemcsak a Habsburgok ún. örökletes tartományjaiból, az Erbländerekből óhajtott egy egységes osztrák birodalmat teremteni, hanem Magyarországot is be szándékozott tagolni, olvasztani. Az egyetlen volt, aki nem koronáztatta meg magát a Szent István-koronával s esküt sem tett magyar alkotmányra. Így nemcsak a konzervatívok, eleve ellenfelei, hanem a progresszívek is, kezdetben hívei is, mélyen sértve érezték magukat, s kétséggel nézték az uralkodói törekvéseket.

Halála, illetve II. Lipót rövid uralkodása után a francia forradalom és a francia háborúk idején jórészt visszaállott a

Józsefet előző helyzet. A bécsi kongresszus után azonban Metternich ugyancsak egy egységes, közép- és felsőszinten németül igazgatott osztrák birodalmat akart létrehozni, s abba Magyarországot is bevonni. Az ő törekvései azonban szemben álltak Józsefével a tekintetben, hogy feudáldinasztikus, egyházas szellemtől áthatott abszolutizmus lebegett előtte. Így itt a nemzeti és ellenzéki ébredés és mozgás erősebb és korábbi volt, mint a Habsburgok többi országában.

Még egy külön tény erősítette ezt az ellenzékiiséget és történeti hajlamot. Csak mintegy a fele volt az ország lakosságának magyar anyanyelvű. Északon szlovákok és ukránok, keleten, Erdélyben románok, délen szerbek laktak nagy tömegekben. S az egész országban szétszórtan, kivált a városokban németek. A nemzetiségek területein a magyarok vagy sporadikusan, vagy kisebb-nagyobb nyelvszigeteken éltek. A felső s jórészt a középfokú közigazgatási irányítás is éppúgy, mint a nagybirtokok többsége is magyar kézben volt szinte mindenütt. A magyar országgyűlés hivatalos nyelve a húszas évekig a latin volt. Ettől az időtől a reformnemesség a latin helyébe a magyart kívánta állítani.

Voltaképpen ezzel az ún. *hungarus-tudatot* is megőrizni és modernizálni kívánta. A felvilágosodás kora előtt az ország minden lakója, különösen, ha a nemességhez tartozott, vagy a közszolgalatban tevékenykedett, ha nem magyar anyanyelvű volt is, „hungarus”-nak nevezte magát. Most a nemzet fogalmára kettős jelentést teremtettek: nyelvemzet (Sprachnation) és politikai nemzet (Staatsnation, Politische Nation). Az előbbi tagjai a magyar nyelvűek, az utóbbié az ország minden állampolgára. Bízta egyrészt a liberálszociális reformok összetartó erejében, másrészt a tradícióké-

ban. A későbbi nagy kultuszminiszter, Eötvös József, a kiváló regény- és elméletíró előbb egy bűnügyi regényben mutatta föl a magát túlélte feudalizmus minden bűnét, majd egy másikban, a parasztháborúk korából azt, milyen tragikus következményekkel jár, ha a szükséges reformokat nem valósítják meg. Meg volt győződve, hogy a megfelelő liberális, szociális, kulturális reformok a különböző nemzetiségeket – egy szabad társadalom szabad polgárait – az állam-szervezet össze tudja tartani, -békíteni. Petőfi generációja volt ez, az ideálokban hívő reformereké, majd forradalmároké.

4. A hatalmas orosz segítséggel leverte forradalmi szabadságharc és a rá következő tizenöt esztendő neoabszolutizmus még csak erősítette a történeti témák iránti vonzalmat. Most azonban óvatos, egyedi és társadalmi pszichológia jegyében, majdnem szkeptikus történetbölcselettől átszínezve, félig romantikus, félig realiztikus empirizmustól áthatva, amelyben egyszerre volt jelen az előretörő pozitívizmus és a kételkedő romantika. Kemény Zsigmond regényei a vallásháborúk korából óvtak a vallási, az ideológiai és mindenemű rajongásoktól és messzianizmusoktól. Legjobb regénye, mélyen tragikus regénye egyenesen a „Rajongók” címet viselte.

Az osztrák irodalom ebben a szakaszban nem hathatott különösebben a magyarra s irányzati rokonságot sem sokat mutatott, annak ellenére sem, hogy osztrák szerzőket gyakran pesti kiadók adtak ki, köztük a kor tán legjelentékenyebb osztrák epikus prózaíróját, Adalbert Stiebert. A tragikumra való hajlamban Grillparzer és Kemény között azonban van valami hasonló: aki nem alkalmazkodik a

történelem menetéhez, hanem maga akarja azt irányítani, könnyen a saját tragikumát s nemzetének szerencsétlenségét teremtheti meg. És Stiefter gyöngéd, impresszionisztikus tájmelancholiája a kor legnagyobb magyar költőjénél, Aranynál mint keserűdes életérzés és elvágódó emlékezőskultusz jelenik meg.

Két népszerű, populáris műfajban áll ekkor a két ország egymáshoz közel: a bécsi és magyar népszínmű az egyik, a könnyed daljáték, az operett előfutára a másik. Míg azonban a bécsi figurák többnyire kispolgárok, a magyarok parasztok vagy falusi mesteremberek. S míg a bécsi figurák városias ironikus szimpátiával vannak övezve, a magyarok folklorisztikus, anekdotikus, gyakran nemcsak rokonszenvező, de lelkesült modorban színre állítva.

5. Az 1867-es Kiegyezés után, a kettős Monarchia megszületése után nagyon gyors és nagyvonalú gazdasági és civilizációs fejlődés következett be Magyarországon. Egy kicsi, magas képzettségű írócsoport érzékelte a veszélyt, amely egyrészt abban rejlett, hogy az igazgatás, főleg vidéken, jórészt továbbra is az egykori, ómódián gondolkodó nemeség kezében volt, másrészt abban, hogy a nemzetiségi kérdés megoldatlan maradt: velük nem jött létre kiegyezés. A skandináv Ibsen–Brandes „áttörés-nemzedékhez”, Durchbruch-Generationhoz voltak hasonlóak. Közülük egyik, Toldy István, naturalista regényt írt, a roman experimental elveit védelmező előszóval, egy másik, Arany László, Gogolra emlékeztetően rajzolta a vidéki földbirtokosság lusta, mozdulatlan világát, egy harmadik, Asbóth János, egy Anglia- és praeraffaelita-csodáló a vezető réteg érzéketlenségét mutatta a modern szépségek finomságát és a kultúrát illetően.

A nemzeti önbizalom s a pozitívizmus mindent megoldó haladáshite által átjárt liberalizmus azonban erősebb volt, mint a veszélyérzet, s így ez a nagyon éleslátású generáció visszhang nélkül maradt. Továbbra is Jókai Mór regényei uralkodtak az olvasók világában, amelyeket ő a maga nagyszerű humorával rajzolt pompás környezetrajzokból alkotott és nemzeti s társadalmi optimizmussal telt életképekből, genre-kép-rajzokból remek olvasmányokká fűzött össze. Ausztriában, kivált Bécsben az éppen virágkorába lépő operett töltött be némileg hasonló szerepet. Sokat mondó, hogy a dunai monarchiára oly jellemző mű, *A Cigánybáró* története és zenéje a Habsburg-birodalom két fele két kedvencének, Jókainak és J. Straussnak kezéből került ki. A monarchia első évtizedeiben a dallal, zenével díszített népszínmű, meg az operett s a francia szalondráma hármasa állt a popularitás középpontjában; később helyéből sokat át kellett engednie a hírlapi tárcának és a kabarének.

6. A századfordulón egyfajta kiábrándultság, dezillúzió kezdett mutatkozni, ami a pozitívista tudományosság és civilizációs törekvések mindenhatóságát illette. És a valóban nagyarányú gazdasági fejlődés ellenére vagy éppen azzal együtt egyre erősebben jelentkeztek bizonyos feszültségek, megosztottságok: agrárszociális és városi munkásmozgalmak, radikális polgári kezdeményezések, autonómiás, sőt, szeparatistikus nemzetiségi követelések, laicizáló törekvések és velük egyidőben modern vallásos-filozofikus igények.

Ausztriában ezek a jelenségek valamivel korábban, de egyben enyhébben is jelentkeztek, mint Magyarországon. Ennek megfelelően az irodalom, főleg a regényepika ott

korábban is reagált rájuk. Anzengruber munkásságával mindenekelőtt a vidéket, a vidéki paraszt- és munkásvilág szociális és életformabeli torzságait igyekezett fölmutatni éppúgy, mint a kritikai hangban társa, Maria von Ebner-Eschenbach. Ők közelebb álltak a kor európai realizmusához, mint magyar kortársaik. Nyelvművészetben, epikus leleményben, lélektani látásban viszont mögöttük maradtak. Különösen, ami Mikszáth Kálmán ironikus-anekdotikus novellaművészetét s ifjabb társai melancholikus, lélektani elbeszélőkészségét illeti. Anzengruber gyakran moralizálva s didaktikusan ad elő, Eschenbach pedig nemritkán szociál-széntimentális széplelkűséggel. Igazában azonban sem az osztrák, sem a magyar irodalom nem hozott e korban a velük egykorú európai realistákéhoz hasonló műveket.

Ausztriában az új világszemlélet vágya inkább és élesebben a tudományban, nem utolsósorban a nyelvfilozófiában s a lélektan különböző fajtáiban jelent meg. Magyarországon viszont Mikszáth említett ifjabb kortársainak novellisztikájában, amely elsősorban a nagy oroszok befolyását mutatta, illetőleg a modern naturalisztikus franciákét, mindenekelőtt Maupassant-ét. A nagy német elbeszélők, mint pl. Keller vagy Storm e korszakban szinte ismeretlenek maradtak még.

Mindenesetre ezt a nyelvfilozófiát, ezt a pszichológiát Ausztriában éppen úgy, mint ezt az erősen lélektanias-meditatív, részvételt eltelt és rezignációval telített vagy szociális élű, romantikus elemekkel vegyült naturalisztikus novellisztikát Magyarországon egy új s valódi virágkor előjeleként kell felfognunk. Némi erősített hangsúllyal tán azt mondhatnánk, az osztrák irodalom a maga saját helyét és jellegzetes jelentését az európai irodalomtörténeti szemantikában

mint önálló, különálló egység és szervezet ebben az időszakban nyerte el.

Mindazok az irányok, amelyek a 19. század második felén Nyugat-Európában, Skandináviában, Oroszországban jelentőségre tettek szert, együttesen, egymással vegyítve ömlöttek be. Naturalizmus, szimbolizmus, impresszionizmus és a többiek egybeolvadva jelentkeztek az osztrák „modernizmusban”, „modernitásban”, amelyet ez időben leginkább a szecesszió nevével illethetünk. A naturalizmus itt finoman erotikus, játékosan pikáns és kicsit cinikus, mint Schnitzlernél, az impresszionizmus itt pompásan díszített, gazdagon historizált és kissé barokkosan-egyháziisan retorikus, mint Hofmannstahlnál, a szimbolizmus itt bensőséges, egészen a vallásosságig kontemplatív és melancholikus-sztoikus, mint Rilkenél. Mindenesetre szinte mindenkinél, bár különböző fokon és módon pszichologizált filozofikussággal, filozofizált pszichologikussággal vannak a művek áthatva.

Ez az irodalom erősen befogadókészségű és oly összetett, mint maga Bécs, ahol a telefonkönyvben ma is majd minden harmadik név cseh, horvát, lengyel, olasz, magyar vagy valami egyéb nem-német.

Ennek az őskatolikus dinasztianak főkatolikus székvárosában a keletről bevándorló zsidóság, az antiszemita ellenére, Luegger polgármester ellenére bőven részesülhetett a gazdaság s a kultúra lehetőségeiben egyaránt. Csupa ellentmondással volt tele Európának ez az utolsó igazán dinasztikus birodalma, amelyben nosztalgia és rezignáció, életöröm és melancholia, újuló nyugtalanság és mozdulatlan hagyományosság, kételkedő idegesség és jámbor bizalom, ómódi vallásosság és raffinált libertinage, nagylelkű liberalitás és rideg nemesiség és számtalan hasonló ellentét

fonódott egybe; amelyben Richard Strauss *Salome*-ját éppúgy ünnepelték, mint A. Bruckner szimfóniáit.

És ha lehetséges, Budapest, bizonyos tekintetben még színesebb, tarkább képet mutatott. A század közepén száz-kétszáz ezres város, a századvégen milliós. S a nevek éppoly keverték, annak ellenére, hogy nagyarányú névmagyarosítás ment végbe. Az irodalom fölvirágzása mintegy évtizeddel követte Bécsét, az új század első tizedében. Központi orgánuma a *Nyugat*, amelyet jórészt néhány gazdag zsidó nagyiparos s pénzember finanszíroz. És szerzői között is nem kevés a zsidó származású. Integráns része kívántak lenni a befogadó társadalomnak és kultúrának és emellett, akik akartak, tudtak s nyugodtan maradhattak egyben a zsidóság tevékeny osztályosai is. Jellemző, hogy a Monarchia utolsó másfél tizedében több, mint tíz zsidó család kapta meg a magyar bárói címet.

A korszak magyar írói elsősorban Párizsért, a félmúlt és a jelen francia irodalmáért lelkesedtek; bár jól ismerték osztrák kortársaikat is, és Bécs sokféle invenciót közvetített. Abban különösen rokonok voltak az osztrákokkal, hogy a félmúlt különféle irányzatait mint egyfajta *ötvözetet* fogadták be, hagyták hatni magukra, melyből aztán saját korszak- és személyiségvonatkozású-jellegű művészetet teremtettek. Ady Endre, a lírikus és szociálradikális publicista, hagyományos kezdés után szimbolista lett úgy, hogy szimbolikáját elsősorban a magyar kálvinista biblikus örökségből, folklórból, hiedelemvilágból s történelemből vette, alkotta. Babits Mihály – lírikus, esszéista, regényíró – magas műveltségű, kontemplatív szellem, némi parnasszista s praeraffaelita indítással, a modern artisztikum megtestesítője, aki minden őt ért befolyást önnön módján sajátta klasszicizált. Katolikus-

nak mondta magát, de a szónak nem egyházas értelmében, hanem, mint mondta, a szó eredeti jelentésében: a katolicitás univerzalitást jelentett számára; a metafizikai-ontológiai értékeket, az Istent keresők univerzalitását. Nagyszerű fordító is, görög tragikusokat, Dante *Komédiáját*, Goethe *Ipbigeniáját*, Baudelaire *Fleur du Malját* és sok mást ültetett át. Kosztolányi Dezső, egy hátrálást nem ismerő agnosztikus, mint finom érzékenységű impresszionista és nyelvi varázsló kezdte, aki azonban egyre keményebb, tömönyebb, fegyelmezettebb nyelvi erővel és lényegiséggel dolgozott lírájában éppúgy, mint novellisztikájában és regényírásában is, közel kerülve a majdani egzisztencialistákhoz, de szociális érzékenységét is megtartva.

Mint az osztrákok, ők is átérték egykori liberális világuk végeinek remélő-aggódó előérzetét, amely megérett a változásra, az átformálásra. S bár egyszerre érezték a reményt és az aggodalmat, akartak erőt birtokolni világuk szellemi-lelki újraformálásához. Birtokában voltak ők is, akárcsak az osztrákok, annak a művészi és gondolati anyagnak és tapasztalatnak, amely alkalmas volt egy olyan szatirikus-groteszk, melancholikus-nosztalgikus, bensőséges-émlékező Requiemet megszólaltatni egy nagymúltú birodalom elmúlásáról, amelyet Lenin a népek börtönének nevezett, Henry Kissinger ellenben a népek együttélése előképének, egy folyton jobbuló s jobbítható s – szerinte – máig meg nem haladott előképének.

És ami a művészetfelfogást illeti, szinte valamennyien közel jutottak ahhoz a gondolathoz, hogy az igazán gondolkodó ember valódi hazája a nyelv és végső menedéke a nyelv segítségével művészetté vagy véle közel egyenértékű filozófiává kényszerített-alkotott létezés. Már rég nem voltak

sem szecessziósak, sem impresszionisták, sem szimbolisták, hanem egyszerre voltak mind ezek, mind egyéb irányok individuális megtestesítői, alkalmanként és egyénenként különböző fokban, minőségben és mennyiségben. Egyedi s nemzeti ötvözetet teremtettek meg az osztrákok is, a magyarok is (s az egykori Monarchia többi népeinek írói is) a századvég és -forduló gazdag kezdeményezéseinek tárházából. Stilpluralizmus, stilpluralitás volt jellemző nemcsak a korszakra, hanem gyakran az egyes életművekre is. S ezen belül a művészi nyelv nagyon tudatosan, gondosan válogató használatát.

Alighanem elmondható, hogy a századelőn létrejött egy sajátos közép-európai irodalmiság, amely alkalmas volt arra, hogy kifejezze, ábrázolja mindezeket a sejtett, érzett s változó világoknak a valóságban csakugyan meglévő visszásságait, ellentmondásait, s mélyebben magának az átalakuló létezésnek, ama súlyos kérdéseit, amelyek itt különösen jellemzőek voltak. Az osztrák Musil, a magyar Márai, a horváth Krleža, a cseh Kubin, a cseh-osztrák-zsidó Kafka, az osztrák Doderer, a magyar Krúdy, a cseh Čapek, a bosnyák-szerb Andrič hasonlóan s mégis erős nemzeti s egyéni különbségekkel alkották meg ezt a művészetet.

Ahelyett, hogy hosszan szólnánk arról, mennyire gazdagították meg az irodalom szemiotikai tárházát, említsünk e „requiem”-nemzedékre jellemző néhány címadást, amelyben együtt van a jelentés és értelem (Bedeutung und Sinn), a kifelé s a befelé ható nyelvi erő (Extension und Intension), a tapasztalati és a leíró (empirisches und deskriptives), vagy egyszerűen a szimbolikus és a fogalmi: *A kastély*, *A pör*, *Az átváltozás* Kafkától, *Az idegen*, *A féltékenyek* Máraitól, *Az agónia*, *A Golgota* Krležától, *A férgek életéből* Čapektól, *A másik oldal* Kubintól, *Szindbád utazásai* Krúdytól, *A tulajdonságok nélküli ember* Musiltól, *a Híd a Drinán* Andričtól.

Látványszerűség és bibliai példázat Bánffy Miklós írói műveiben

„Egy másik azt mondta: – Fogadok, hogy ez is példázat.

Az első azt mondta: – Nyertél.

A másik azt mondta: – Sajnos csak a példázatban.

Az első azt mondta: – Nem, valójában; a példázatban vesztettél.”

(Franz Kafka: *A példázatokról*)

A londoni Nemzeti Képtárban található Rembrandt 1935 körül festett, 167×209,5 centiméter méretű alkotása, a *Baltazár lakomája*. A kép főalakja, az ótestamentumi király a nézővel szemben az asztalnál ül, de hátrafordítja a fejét. Arca megdöbbenést mutat, tekintete egy kéz által a mögötte levő falra rótt írásra mered. Aligha képzelhető el, hogy Bánffy Miklós gróf ne tudott volna e képről. Mivel sokat utazott s az angol fővárosban is járt, nagyon lehetséges, sőt egyenesen valószínű, hogy az eredeti festményt is látta.

A példázatszerű beszédmód és a szótlán tekintet, a látvány kimondatlan jelentésének sugalmazása, vagyis az egyértelmű tanítás megfogalmazása és az érzékelhető világ talányosságának sejtetése – e kétféle nyelvhasználat kölcsönhatása és feszültsége Bánffy egész írói munkásságában megfigyelhető. Nemcsak az *Erdélyi Történet* című regényhármásban, melynek írásakor a Rembrandt által megfestett bibliai jelenetet vette kiindulópontul, de más elbeszélő, sőt színpadra szánt munkáiban is, amelyek úgy is felfoghatók, mint a legnagyobb terjedelmű vállalkozás előmunkálatai.

1931-ben, a *Martinovics* című drámája végére illesztett „Előszó”-ban Bánffy a következőképp jellemezte magát:

„sajnos, nagyon sok vesszőparipám van, akár a régi futárok váltott lovakon, egyikről leugorva, másikra fölkapva, nyargalászom e világban”.

Sokoldalúsága szinte páratlan az újkori magyar kultúrában. Talán ezzel magyarázható, hogy tevékenységének alapos mérlegelése még várat magára. Örley István már 1942-ben, a Magyar Csillag hasábjain kifogásolta, hogy drámáival, elbeszéléseivel s regényeivel méltánytalanul bántak az irodalomtörténetek. Lényegesen azóta sem javult a helyzet.

(dráma és politika)

Legkorábban színpadi szerzőként vált ismertté. *Naplegenda* címmel 1906-ban kiadott művének méltatására Ady vállalkozott, az egyfelvonásos 1907-ben tartott bemutatóján pedig Márkus Emília játszotta a fiatal nő szerepét. Ady Nietzsche s Spencer nevét említette bírálatában, s való igaz, hogy a huszadik század legelején Bánffy e két szerző vonzáskörében gondolkodott. Első drámájának jellegét Darwin pályatársának *A szociológia alapelvei* című kötetéből kölcsönözte, s a cselekményt is „az életért folytatott küzdelem” gondolatának jegyében alakította. Már ebből a műből sejthető, hogy szerzőjét szabad akarat és eleve elrendelés, fölvilágosodás és végzetszerűség, pragmatizmus és metafizika kettőssége foglalkoztatta.

A négy szereplő viszonya egyszerűen körvonalazható. A barlanglakó Ijjas egykor Ünövel élt együtt, de a nő megöregedett és most már Virágszál a főszereplő élettársa. Mindaddig, míg meg nem öli Ijjast „az idegen”, aki kívülről, olyan nyitottabb és szabadabb világból érkezik, mely fölött Ijjasnak nincs hatalma. Az egyetlen jelenet rövid eseményso-

végtelen körkörösség képzetét hivatott fölkelteni, s a némi-
leg régiesített nyelven Vörösmarty ösztönzése érezhető –
mint azt már Kosztolányi is megjegyezte a bemutatóról írt
cikkében.

Örley sokkal többre becsülte *A Nagyúr* címmel 1913-ban
kiadott második drámát. Tény, hogy ez az előjátékból s
három fölvonásból álló színmű elődjénél lényegesen na-
gyobb igényű vállalkozás. Attila, a hunok királya a címsze-
replője, aki képes legyőzni az árulókat, de Mikolt gót
hercegnő megöli egy mérgezett hajtűvel. Mozgalmas jelene-
tekben vonulnak föl a népvándorlás résztvevői, s a szerkesz-
tés tagadhatatlanul bizonyítja a szerző érzékét a színpadias-
ság iránt. A két főszereplőt magánya emeli ki a háttér
forgatagából, s küzdelmük két egyenrangú és egymástól
idegen értékrend harcaként jelenik meg. Attila nagyon
későn tűnik föl a színen, keveset szól, és méltósággal, a kelő
nappal szembenézve hal meg. „Ne így. Engem is vigyél. [...]”
Ó, bár megválthatnálak az életemmel!” – mondja a lány, s
szavai elárulják: későn értette meg, hogy a hunok királya
nem mindennapi, sőt lenyűgözően öntörvényű személyiség
és semmiképpen nem tekinthető barbárnak.

Ehhez a nagyszabású kísérlethez képest *Az erősebb*
(1918) sokkal kevésbé jelentékeny alkotás. Maga a szerző
később, a *Martinovicshoz* írt „Előszó”-ban „hevenyészett és
elnagyolt munká”-nak nevezte e hat képből álló színművét.
Egy okból mégsem lehet figyelmen kívül hagyni. Megerősíti
azt a benyomást, hogy Bánffy-t erősen foglalkoztatta a
hanyatlás mibenléte. *A Naplegenda* és *A Nagyúr* egyaránt
olyan öregedésről szólt, mely inkább szellemi, mintsem
testi változás. Ijjas egy új emberfajta feltűnésekor veszíti el
hatalmát. Ellenfele nem egyszerűen fiatalabb nála, de

merőben különbözik tőle. Attila Nyugatról tér vissza, s ez némelyekben azt a gyanút kelti, hogy vereséget szenvedett, már nem képes a győzelemre. A harmadik műben a deresedő fejű Gyerőházy Julián gróf feleséget szerez Imre nevű, sokkal fiatalabb féltestvérének. A beteges öcs meghalt – baleset következtében, ám annak tudatában, hogy felesége inkább ragaszkodik Julián grófhhoz, mint újdonsült férjéhez.

Bánffyra szemlátomást erős hatással volt a dekadenciának Nietzsche által adott értelmezése. Az *erősebb* mintegy a *Tristan* kifordított változata. A fiatalabb testvér olyannyira előrehaladott szakaszába lépett a fásultságnak, hogy a legjobb szándékkal sem lehet segíteni rajta. A másik két szereplő azáltal tudja függetleníteni magát Imre dekadenciájától, hogy túlteszi magát a lelkiismeretfurdaláson. A református felekezetű Bánffy az eleve elrendelés jegyében értelmezi a hanyatlást.

E harmadik színműnek a gondolati ösztövérség a legfőbb gyengesége. Az 1926-ban kiadott s még ugyanabban az évben Vaszary Piroska, Pethes Sándor és mások közreműködésével a Renaissance Színház által bemutatott *Maskarában* is érezhető hasonló fogyatékoság, bár az alcím – „Bolondság három felvonásban, elő és utójátékkal” – jelzi, hogy ezúttal könnyed bohózatról van szó. Egy szálloda vendégeit látjuk a színpadon, és a szereplők torzképek inkább, mintsem jellemek. Némely szakírók Pirandello hatását vélték látni e műben, s való igaz, hogy észrevehető benne némi kapcsolat az olasz vígjáték hagyományával. A tréfás versetben írt elő- s utójáték afféle kiszólás a közönséghez, a „hősökből” pedig szándékosan hiányzik a lélektani mélység. A három legmulatságosabb szereplő Balowgh de Pusztá-Rücs, ki a tizedik századig vezeti vissza föl családfáját

és annak alapján ítél meg másokat, ki is volna kamarás, ha léteznék udvar, Kosh Imre gróf, a dúsgazdag földbirtokos, ki vörös jakobinus sapkát és „sárgaréz szovjet-csillagot” visel, végül Katzer-Králik Kajetán, ki Napoleon-kalapot tesz a fejére és olyan mozgalom „vezérének” tekinti magát, amelyik a dekadencia ellen harcol. Kosh a „penészes előítéletek” félretételét hirdeti. „Én megyek elől, mindig elől!” – hangoztatja végtelen önérzettel. Kajetán az akarat győzelméről szónokol s így prédikál: „Az erkölcs a nemzet alapja.” Mindhárman szerepjátsszók. A gróf azonnal önellentmondásba keveredik, mihelyt elvei próbára tételnek, a Vezér kistílű, öntelt zsarnokocská, Balowgh pedig bármiféle „összeesküvésben” örömmel részt vesz, függetlenül attól, miféle célokat is akarnak elérni a szervezkedők.

A *Maskara* mind a maradiságot, mind a bal-, illetve jobboldali radikalizmust nagyon előnytelen színben tünteti föl. A létező főnntartásával, illetve gyors átalakításával szemben érzett kétely a *Martinovicsra* is jellemző, melyet 1929-ben mutattak be Kolozsvárt és a budapesti Nemzeti Színházban, majd két évvel később adtak ki könyvalakban.

Bánffy színpadra írt alkotásai közül ez a legösszetettebb. Idegen ösztönzői közül talán Shaw némely műveit lehetne említeni. Nem tartom kizártnak, hogy benne kereshető Németh László történeti drámáinak egyik előzménye.

Noha az író több vonatkozásban is módosított az általa ismert tényeken – kitalált jellemet és eseményt iktatott darabjába –, korszerű történeti tájékozódás alapján írta meg színművét; Sándor Lipót főherceg-nádornak Mályusz Elemér által 1926-ban kiadott iratait is olvasta. Kosztolányinak a pesti bemutatóról az „Új Idők” számára készített beszámolójából még a mai olvasó is láthatja, mennyire megbotránkoz-

tatta a korabeli közönséget a darab azáltal, hogy a címszereplőt árulónak, pontosabban olyan politikusnak tüntette föl, aki egyszerre két vasat tart a tűzben: vagy a császári hatalom által, tehát fölülről szeretné átalakítani a társadalmat, vagy az udvar ellen szervezett forradalommal akarja elérni a szabadságjogok érvényesítését. Az udvar szemszögéből nézve Martinovics éppen jellemgyengesége miatt sebezhető: olyan egyén, kinek céljai, eszméi teljesen ki vannak szolgáltatva a hatalomnak, mely néhány éven belül képes támogatni, majd elítélni ugyanazokat a törekvéseket.

A *Maskara* alapján azt hihetnők, hogy szerzője ugyan éles szemmel látta, milyen hamis politikai lehetőségek állnak Magyarország előtt, de nem tudott saját álláspontot kialakítani. A Martinovics-dráma megcáfolja e balhiedelmet. A címszereplővel szembeállított Hajnóczy felfogását tünteti föl vállalhatóan, ki a darab szerint kezdettől fogva valószínűnek véli, hogy elbukik az összeesküvés és kételkedik abban, hogy a nemesség hajlandó lesz saját kiváltságait megszüntetni. Célja nem kevésbé radikális, mint Martinovicsé, de a régi rendnek csakis fokozatos lebontását tartja lehetségesnek.

Aki hirtelen változást sürget, valójában nem igazán érti a társadalom átalakításának szükségességét. Fölszínes elme, kinek vajmi kevés fogalma lehet az emberi természetről. A *Martinovics* olyan szerzőtől származik, kinek volt alkalma megismerni a politika gyakorlatát. 1932-ben *Emlékeimből* címmel közreadott önéletrajzi kötetében ilyen keserű tanulságot vont le államférfiúi tapasztalatából: „Valóban olykor sok felebaráti szeretet kell ahhoz, hogy az emberiséget meg ne utáljuk.”

Noha Bánffy színműveinek van helye a magyar dráma fejlődéstörténetében, igazán jelentős műalkotás aligha található közöttük. Más a helyzet rövidebb elbeszélő munkáival.

(történetmondás és elhallgatás)

Első elbeszéléskötetéről, *A baldokló oroszlánról* Ady a következőt írta: „néhol-néhol Kemény Zsigmondot juttatja eszünkbe ez a könyv”.

Bánffy legjobb elbeszélései valóban a századelő magyar prózájának élvonalához számíthatók. Nem vonatkozik ez olyan alkotásaira, amelyek inkább csak későbbi regényhármasának előzményeként vagy melléktermékeként értékelhetők. Néhány ezek közül a hanyatlástudatnak a drámákban is szerepeltetett gondolatával foglalkozik. A *Heléna Spártában* (1934) például a Trójából tíz éve hazatért Menelaosznak s hitvesének előregedéséről szól. Heléna a halott Páriszra gondol, a királyt pedig arra emlékezteti a környezete, hogy nem ő ölte meg hitvesének szeretőjét. Mindkét főszereplő visszatekintő korban él. Ugyanúgy a hanyatlást testesítik meg, mint a *Haláltánc* (1928) szereplői, kik a versailles-i kastélyban laknak, az „ancien régime” végefelé. A haladás fölszínes hirdetése itt is a hanyatlás megnyilvánulási formájaként jelenik meg, akár a némileg később elkezdett *Erdélyi Történetben*: „Divat volt szabadságért, népért rajongani. Egyenlőség és republika! – gyönyörű! Parasztok – be szép! Ők persze olyan Rousseau-féle parasztokat képzeltek, szelíd pásztorokat, kik selyembárányokat vezetnek bársonyszalagon és tilinkó mellett örökké táncolnak.”

Az első világháború után a regényíró Bánffy már kiszorította a novellistát. A *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* (1931) című, „kiadói” előszóval és a címszereplőnek öccsé-

hez írott levelével bevezetett nyolc történet, valamint a vele egy kötetben közreadott s három történetet magában foglaló *Kolozsvár ostroma (1704)* voltaképp nem több tréfás stílusutánzatnál. A korai években viszont Bánffy a rövid elbeszélés műfajában alkotta a legmaradandóbbat. Ebből természetesen nem következik, hogy az első világháború előtt írt novelláit mind elsőrendű alkotásnak lehetne nevezni. Néhány ezek közül is a regényhármashoz kapcsolódik. Olyan szembeállítást fogalmaznak meg, amelyen az *Erdélyi Történet* szerzője később már túlhaladt.

A baldokló oroszlán (1910) például darwinizmusnak és kereszténységnek a kettősségéről szól. A szelűtött természettudóstól élettársa távol tartja a papot, nehogy a halál közelében megtagadja magát az a szellemi ember, ki egész életében istentelen volt és az egyházak ellen küzdött. Természettudományos pozitívizmus és vallás itt még kizárja egymást, míg később az előbbi már alá fog rendelődni az utóbbinak.

Hasonló ellentét jellemzi *A szépség mint cselekvés* (1911) című történetet. Főszereplője látványos közéleti pályát mondhat magáénak. Igaz, anyagi tisztátalanságba keveredik, de mégsem emiatt lesz öngyilkos, hanem azért, mert tudomást szerez egy sikert aratott angol munkáról, melynek ez a címe: „Beauty, the essence of wisdom”. Amikor elolvassa a könyvet, fölismeri, hogy valaki más megírta azt a munkát, amelynek tervét ő régen elkészítette.

Alkotó tevékenység és közélet kölcsönösen kizárja egymást. Ennek megfogalmazására Bánffynak különösen erős indoka volt. Utóbb mégis túl sikerült tennie magát ezen az ellentmondáson. Amikor Abády Bálint, az *Erdélyi Történet* főhőse a cselekvés szépségéről szónokol Uzdyné Milóth

Adrienne-nek, az asszony némi kétkedéssel fogadja a hosszúságos előadást. A jelenet a háromrésztes regény elején szerepel, és a mű végére a kérdés teljesen elveszíti létjogosultságát. Mielőtt Abády elindul a háborúba, mindazt elégeti, amit műkedvelő módon összeírt e témáról. A szecesszió szépeléseit érvényteleníti a történelem.

Azoknak a korai novelláknak, amelyeknek legtöbb esélyük lehet a maradandóságra, semmi közük a századforduló szépségkultuszához. Szószaporítás helyett hangsúlyozott szűkszavúság jellemzi őket. Sőt, olykor kifejezetten a hiány, a kihagyás tekinthető meghatározó jegyüknek. A példázat-szerűség is jobbra hiányzik belőlük. Ha föladnak rejtvényt, nem közlik a megoldást.

A császár titka (1911) cím olvastán megfejtésre várunk, de ehelyett teljesen nyitott marad a történet. Hőse Kung, a kínai császár követe, aki a hunok fogságába esett „– Itt maradsz, veremben, amíg magadtól nem vallasz! – mondta a Rettentő-Nagy-Úr. Harminc éve már, hogy mondta.” Kung mindenről hajlandó beszélni, csak a császár titkáról nem. Egy szép napon azután egy hun vezér szabadon bocsátja a kínait, hiszen a titok – ha létezett is – már nyilván régen elavult. Kung meg van lepődve, talán csalódott is. Többé nem érezheti fontosnak magát. Elindul Kelet felé. Van-e esélye arra, hogy eljusson valahová? Ez a kérdés éppúgy eldöntetlen marad, mint ahogy a kínai uralkodó titkára sem derül fény.

Bánffy kihagyásos elbeszélései szinte kivétel nélkül nem magyarokról szólnak. *A Csácsá* (1904) címszereplője kiszolgáltatott cigány kőműves, *A rettentő Safranics és a kis Borbálka* (1909) pedig a máramarosi ruszinok életét idézi föl, melynek törvényeit babonák szabják meg. *A Farkasok*

(1908) a Hóra–Kloska-lázadás idején játszódik. A két vezetőt már befogták s Gyulafehérvárra vitték. Az elbeszélés Hóra helyettesének, Lung Gavrilának foglyul ejtését jeleníti meg. Roppant kevészavú havasiak kerítik kézre. Egyikük egyenesen abból a faluból való, amelyből Gavrila származik. A jelenetet a havasokban vonuló farkasok képe előzi meg s követi.

Hasonló tömörség figyelhető meg a *Havasi történetben* (1912). Hőse Damaszkín, kinek mostohafia hazajön a katonaságból, hogy átvegye örökségét, de a sihedernek végleg el kell hagynia szülőhelyét, mert ráterelődik a gyanú: elárulta az állami erdésznek, hogy a falusi gulya a tilosban legelt. Valójában Damaszkín tette meg a följelentést, hogy megszeresse a fiú birtokát. Irina, az asszony valahogyan megsejti az igazságot és reáböjtöl a férjére. Az öregember kieszközli, hogy a pópa a templomban istentelennek mondja Irina tettét, de az megmakacsolja magát. Meghal az öregember s asszonya keservesen elsiratja. Nagy tort ülnek, mely alatt Irina végig jajveszékel. Miután az utolsó vendég is eltávozott, az egyedül maradt özvegy ételt vesz elő s hozzálát a falatozáshoz. „A szemében, mely nyitva mereven a napsugárba nézett, úgy lobogott a bosszúállás öröme, mint a láng.”

Bánffy legjobb novelláit fejlődéstörténetileg nem könnyű elhelyezni. Talán még leginkább az expresszionizmussal rokoníthatók. A *Farkasokban* a hosszasan üvöltő állatok vonulása metaforikus viszonyba kerül a Gavrila rejtekhelyéhez igyekvő, majd a rabságba esett emberrel eltávozók mozgásával, a *Havasi történetben* pedig az áruló nappal egy béka tekintetével néz szembe, éjjel pedig ugyanennek az állatnak a hangját hallja. A történés leglényegesebb fordula-

taít sem a szereplők, sem az elbeszélő nem hozzák szóba. Gavrilát szóltanul ejtik fogságba, és Irina s Damaszkín sem beszél arról, miért is nem hajlandó az asszony táplálékot venni magához. A felfokozott érzékeléssel hosszabb szövegrész foglalkozik, mint a szereplők szóbeli megnyilatkozásával. Ebben a vonatkozásban, a látott s hallott kiemelésével az első világháború előtt írt rövid történetek Bánffy fő művének szerkezeti sajátosságait vetítik előre.

(kép és írás)

Noha Bánffy csak három évig volt növendék a Rajztanárképzőben, egész életére hatott a tanítványi kapcsolat, amely Székely Bertalanhoz fűzte, kiről oly szépen emlékezett meg a Kovács László szerkesztette, 1943-ban kiadott *Erdélyi csillagok* című kötetben. Bár a közélet időről időre minden erejét igénybe vette, a tízes években rendszeresen foglalkozott díszlet- s jelmeztervezéssel, és műpártolóként a zenével is érintkezésbe került.

„1913-ban a magy. kir. Operaház intendánsa, Bánffy Miklós gróf felkért, hogy írjak zenét Balázs Béla táncjátékához, »A fából faragott királyfi«-hoz.” Bartók írta ezt az első világháború utolsó évében készült Önéletrajzában. Bonchida urát 1912. február 16-án kormánybiztosként nevezték ki a nemzeti dalszínház élére. 1914 nyarától 1916-ig ugyan miniszteri tanácsos helyettesítette, mivel ő bevonult katonának, de a háborúból visszatérve ismét átvette az Andrássy úti palota irányítását. 1918. június 1-ig volt főigazgató. Később is részt vett a művészeti élet irányításában, így 1923 s 1927 között az Országos Képzőművészeti Tanács elnöki helyét töltötte be. Politikai torzképei önálló kötetben is megjelentek, és több irodalmi műhöz készített rajzokat, Tamási Áron

Ábel-köteteitől Makkai Sándor *Ágnes* című, 1928-ban kiadott regényéig vagy *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* című saját könyvéig.

Bár festőként aligha tekinthető jelentékenynek, a látvány-szerűség egész tevékenységére rányomta bélyegét. Legjelentősebb művészi vállalkozásán, *Erdélyi Történet* címen ismert háromrészes regényén is érezhető a képszerű megjelenítés iránt megnyilvánult szenvedélyes vonzódása.

(nézőpont és lélektan)

E mű főszereplője, Abády Bálint hosszabb külföldi tartózkodás után települ vissza Erdélybe. A Laczók-kastélyban vendégségre készülődnek. A főszereplő kis öreg fiákeren igyekszik a helyszínre. Remekebbnél remekebb fogatok érik utol s hagyják el maguk mögött. E nyitó jelenet erdélyi életképek sokaságát vezeti be. A vadászatok nagy területet magában foglaló térben játszódnak, a szereplők majdnem szertartásra emlékeztető szabályszerűséggel mozognak, s a látvány szerkezetét a hol kitáguló, hol beszűkülő láthatárnak és a szereplői távlatnak a kémlelő, vizsgáló, valamilyen irányba forduló vagy éppen visszapillantó tekintetnek kölcsönhatása határozza meg. Az olvasónak óhatatlanul is eszébe juthatnak Bánffy fönmaradt színpadi díszletei, s IV. Károlynak általa megrendezett koronázásáról készített fényképek, amelyeken a bársonyba öltözött, fekete kalpagú Tisza István mozgásából sugárzó komor méltóság oly éles ellentétet alkot az egykedvű tekintetű harctéri sebesültek, mankós vagy falábas tisztek nyomorúságával. Magasztosnak és groteszknek hasonló kettőssége jellemzi a regényhármak nagy társasági jeleneteit, a báloknak, mulatozásoknak vagy éppen képviselőházi üléseknek megjelenítéseit.

A Mezőség, Kalotaszeg s a Székelyföld legszebb helyszínei úgy elevenednek meg, hogy a környezet, a természet mindig a szereplők lélektanának van alárendelve. A felületes olvasó talán azt állapíthatja meg, hogy Bánffynak rendkívüli képessége van a leírásra, de e jellemzés kissé félrevezet, hiszen a nézőpont többnyire belső, a látvány általában egy szemhez kapcsolódik. A képszerűséget a hallhatónak árnyaltan pontos, határozott kiemelése egészíti ki. A szereplők által előadott vagy figyelt zene – Brahms *Feldeinsamkeit* című dala vagy a *Pillangókisasszony* egyik jelenete – nem egyszerűen árnyalja, de minősíti a szereplők – Berédyné, a szép Fanny s Gyerőffy László, illetve Milóth Adrienne s Abády Bálint – viszonyát, a nem zenei hangoknak – egy dámbika bőgésének vagy távoli vonat füttyének – jellemzése pedig szerves részét alkotja a leírásnak.

A látvány élessége többnyire a nézőpont korlátozottságával jár együtt. Kép és keret viszonya éppúgy különös hangsúlyt kap, mint a látásnak és a néző értékrendjének szoros kapcsolata. Hol a kis Gyalakuthy Dodó kémleli a redőny nyílásán át az utcát s Gyerőffy Lászlót, aki részegen cigánybandával muzsikáltat a fiatal lánynak; hol egy hirtelen csapás hatására olyannyira elsötétedik a világ a főszereplő előtt, hogy semmit nem érzékel, ami körülötte van. Kamuthy, a kisszerű, parlagi nemes fölvéteti magát a londoni St. James Club tagjai közé. Senki nem törődik ott vele, de ő mégis boldog, mert az ablakon át lenézheti a Piccadilly sok ezer járókelőjét, akik mind kívül rekedtek a választékos intézményen. A Gyerőffy Lászlóba titkon szerelmes kamaszlány, Bischitz Regina, egy zsidó boltos jólelkű gyermeke rálehel a jégvirágos ablakra, s úgy lesi meg, mit is csinál imádottja benn a szobában egy rossz hírű nővel. Sokáig tart,

míg kicsit tisztul az üveg, és ő csak lassan, igen lassan érti meg, mit is lát.

Az elbeszélés üteme is befolyásolja a nézőpontot, a látószögnek időbeli vetülete is van. Egy ízben hosszasan nézi a főhős, mint közeledik valaki a messzeségben, máskor magaslatra jut, honnét roppant távolságba tud vándorolni a szem. Ismét máskor egy bukott politikus a felvonó aknájába pillant, beveszi a gyógyszert s a mélységbe veti magát. A hegyekben a köd olykor még a közvetlen környezetet sem engedi látni, azután egy hirtelen szélroham gyorsan kitágítja a látóhatárt, mintegy leleplezi mindazt, ami a világban történik. Az első fejezetben Abády lassan mozgó fiákerből csak meg-megpillantja a mellette gyorsan elrobogó hintókat, az utolsóban pedig még egyszer megáll, hogy tekintetével megkeresse az otthonát, mielőtt eléri az állomást, ahonnét a vonat a háborúba viszi.

A belső nézőpont sűrű használatának velejárója a gyakori visszatekintés. A történetmondást, a vonalszerű előrehaladást tematikus szerkezet keresztezi. Másodlagos történetmondó szinte alig fordul elő. A múlt azáltal elevenedik meg, hogy a szereplők élesen látják maguk előtt annak egyik-másik szeletét. Bánffy a *Reggeltől estig* (1927) című kisregényében alakította ki azt az eljárást, amelyet az idő síkszerű kezelésének lehet nevezni. Feltűnő a hasonlóság Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című, 1925-ben kiadott regényével. Mindkét mű egyetlen nap emlékeiben sűríti a szereplők egész addigi életét.

Abády Bálint tudatában ugyanúgy élő személy a rég megholt nagypapa, mint a körülötte élő édesanya. A múlt képei egyáltalán nem elmosódtak, sőt időnként még élesebbek is a jelenben érzékelteknél, összhangban a

regényhármasknak azzal a sajátosságával, mely egyenes arányt mutat a látvány élessége és értelmezésének egyéni jellege között. Az emlékezés sokszor az olvasó által már ismert eseményekhez tér vissza, azokat rendezi át, más alkalmakkor viszont hiányt pótol, ürességet tölt meg, rejtélyekre ad megfejtést. Az első két részben a visszajelzés jórészt a hős gyerekkorára vonatkozik, a sorozatot lezáró harmadik rész, a *Darabokra szaggattatol* elején ezzel szemben azt az időbeli távolságot hidalja át, amely a második rész, az *És hijjával találtattál...* utolsó és a harmadik rész első jelenetét választja el egymástól.

Abády Bálint gróf, Uzdy Pál s Uzdyné Milóth Adrienne szerelmi háromszöge áll a regény előterében, ám a szokványos megoldást kizárja a regény. A házaspár nemi élete nyersnek, durvának tűnik föl, már-már undorítónak láttatott részleteinek fölemlegetése mintegy a naturalizmus örökségét idézi. Uzdy meghasonlásának, tudathasadásának félelmetes és megállíthatatlan folyamatát, üldözési rögeszméjének elhatalmasodását ezzel szemben a romantika s az expresszionizmus szellemében jeleníti meg a regény. Ezt a betegséget éppúgy belülről láttatja az elbeszélő, mint Győrffy László gróf elzüllését, a kártyán veszítő, egyre italo-sabb, mindinkább feleslegessé váló ember látásmódjának fokozatos átalakulását.

Uzdy halála után egyetlen gyerekének, a félárva kislánynak a betegsége akadályozza meg Adrienne s Bálint házasságát, majd a háború is elzárja előlük a lehetőséget az új életre. A tízéves kapcsolat végül is megszakad. A háttér – a politika s a történelem – benyomul a regény előterébe, s a két főszereplő sorsa, sőt jellege bizonyos mértékig függőben marad. Ritkán esik meg, hogy egy ötkötetes regény akkor

fejeződjék be, amidőn a főszereplők harmincas éveik közepén járnak.

A belső nézőpont gyakorisága nem jelenti, hogy az elbeszélő mindent tudna arról, ami a szereplők tudatában végbemegy. „Vajon elhitt-e bármit is abból, amit Bálint mondott? Valószínű, hogy nem.” A hősnőre vonatkozó efféle szavak öntörvényűséget, bizonytalanságot, meghatározatlanságot, kiismerhetetlenséget sugallnak. Hasonló kifejezésekkel sokhelyütt lehet találkozni az *Erdélyi Történet* lapjain. Általában azt sugallják, hogy az emberi személyiség nemcsak pragmatikai értelemben érzékelhető tulajdonságokból áll.

Máskor éppen a belső nézőpont használata teszi érthetővé, hogy az eseményekről hiányos tájékoztatást ad a regény. Abády eleinte csak keveset tud románul, így nem sokat ért a hegyi parasztok társalgásaiból. Ahogy halad a nyelvtanulásban, egyre többet fog fel abból, amit a havasiak beszélnek körülötte. Célját mégsem éri el; nem kerül közelebb a románokhoz. Lehet, azért, mert elkésett erőfeszítésével, de az is elképzelhető, hogy a nyelv nem mindig képes biztosítani az érintkezést az emberek között.

(szó és csend)

Bánffy regényének eredetiségéhez hozzátartozik a nyelvvel szemben tanúsított magatartás kettőssége. A látványszerűség olyannyira fontos e műben, hogy a szereplők megítélésakor ruházatuk, mozgásuk, taglejtésük, arckifejezésük, tekintetük megannyi alkalommal legalább annyira latba esik, mint a szóbeli megfogalmazás. A nyelvvel szemben érzett bizalmatlanság egyik jele, hogy Adrienne a „tengeri orosz-

lán” kifejezés példáján próbálja bemutatni, mennyire félrevezető is lehet az elnevezés, a megjelölés.

A másik magatartásnak Abády Bálint a megtestesítője, ki a „noblesse oblige” elvét úgy magyarázza, hogy az eredetre hivatkozik: magyarul a „család” és a „cseléd” ugyanaz a szó, tehát nemesnek lenni annyit jelent, mint vállalni a kötelességet, hogy gondoskodni kell a ráknbízottakról.

A nyelv egyszerre gazdag és szegény az *Erdélyi Történet* lapjain. Az országházi jelenetekben a sok szó keveset mond. Apponyi gyönyörű beszédei üresnek bizonyulnak. Kollonichék komornyikját így jellemzi az elbeszélő: „Végtelen tisztesség. Tisztesség tetőtől talpig.” Szabó úrra vonatkoznak e szavak, aki kidobhatja Ilust, a teherbe esett szobalányt, holott éppen ő követett el erőszakot a szerencsétlen, kiszolgáltatott cseléden, ő csinált gyereket neki. Az összefüggésből nyilvánvaló, hogy az idézett szavakat nem „komo-lyan” kell érteni.

Különböző beszéd módok bonyolódnak párbeszédbe a regénysorozatban. A vadászat, a lóverseny, a testedzés, a bál, a politika, a hadászat s a kártya egyaránt tolvajnyelvként jelenik meg és a különféle nyelvjátékok kölcsönhatásba, sőt feszültségbe is kerülnek egymással. Az egyik társalgó tárgyszerű kijelentésébe egy másik jelenlevő a megnyilatkozó szándékától teljesen független, trágár jelentést hall bele. Ha igaz, hogy humor nélkül nincs jó irodalom, akkor Bánffy művének értékei közé sorolható a nyelvi visszaélést kipécéző fanyar ironia s a pompásan tréfás jelenetek könnyed humora.

A különböző rétegnyelveknek, helyi beszéd módoknak szerepeltetése olyan különösséget ad az *Erdélyi Történet* írásmódjának, mely a nyelvnek több szintjén is megfigyel-

hető. A szereplők egy része marosmenti kiejtéssel beszél, vagyis „o” helyett „a” hangot használ. Kiemelt jelentősége van ennek pl. egy olyan öregasszony megszólaltatásakor, aki a nagy jelenetekben a gonoszán ironikus értelmező szerepét játssza. A regénysor szókincse is sok helyi jelleget mutat. Legjobb, ha a mai városi olvasó szótárhoz fordul segítségért. Czuczor–Fogarasi sokszor eligazít, bár az sem ritka, hogy még erdélyi tájszótár sem ad pontos tájékoztatást.

Ebben a művében Bánffy nem régiesít. Nem is avított a nyelve. Egyszerűen arról van szó, hogy viszonylag gyakran él erdélyi szavakkal. Sosem akkor, amidőn közkeletű megjelölést is használhatna.

Nem csak Erdélyben található növények és helyi ételek neve szerepel az öt kötetben. Szó esik „fuzsitos” vénlányról s a „ciher” között settenkedő fácánról vagy fogolyról. Az egyik szereplő „dancs” fráternek nevezi a másikat, a marostordai közgyűlésen nagy „zándorodásba” keverednek a szembenálló felek, a kisémmizett havasi románok pedig esténként „szokotyálják” a tervet, hogy Abádyhoz forduljanak panasszal. A jólelkű Winkler erdőmérnök könnyen méregbe jön, tehát „puzduri” természetű, a félparaszt, félkaputos morva üzletelő „ványolómalmot” vásárol meg és azzal csinál pénzt. Gyerőffy László gróf kastélyában „gárgyátlan” a lépcső, s ő néhány kupica pálinka elfogyasztása után már elég „gajdultan” folytatja útját.

E kiragadott példák könnyen azt a benyomást kelthetik, hogy a regénysorozat tele van tűzdelve tájnyelvi elemekkel. Valójában e különösségek olyannyira finoman vannak adagolva, hogy legfőljebb az alapos olvasó figyelmét keltik föl. Bánffy remekül ismeri a nyelv belső törvényszerűségeit. Olyannyira értő módon bonyolítja a szórendet, hogy a

szokatlan szóhasználat sosem furcsaság, de gazdagság, színesség hatását kelti. Amidőn felelősségre vonja a román szegényeket kizsigerelő Rusz Pantyilimont, a saját népét sanyargató ember hosszú lábán ide-oda lóbálja magát lassan, ahogy a ló, amikor „sző”. A közismert szavak ilyen szokatlan szerepeltetése jól szemlélteti, hogy a „helyi szín” is általában a látványszerűséget szolgálja Bánffy művében.

(tény és kitalálás)

Dénestornyát, a főszereplő faluját, Lélbányát, a képviselői kerületét vagy Jabláknát, a felföldi, észak-nyitrai falkavadászatok színhelyét sem lehet megtalálni a térképen, de a mellékszereplők között olyan súlyos történeti személyiségek akadnak, mint Tisza István, a hitelszövetkezeti mozgalmat elindító Károlyi Sándor, Bánffy nagybátyja vagy Bethlen István. Sőt, egyízben maga Bánffy Miklós alakja is megjelenik egy pillanatra a színen, nehogy az olvasó könnyedén azonosítsa Abádyt a könyv szerzőjével.

Az önéletrajzi jelleg ugyanis tagadhatatlanul megtalálható a regényben. A főhős neve az író családjának eredetére céloz. Egy besenyő – tehát végső soron török – származású vezér nem volt hajlandó fölvenni a keresztény hitet, ezért az első magyar király rendeletére élve temették el az abádi révnél. Kós Károly 1943-ban *A gazda* című esszéjében ettől a pogány vitéztől származtatta az *Erdélyi Történet* szerzőjét: „E besenyő vezér árván maradt fiai egyikének leszármazói a Losonczi nemzetség, melynek IV. Béla királyunk idejébeli híres nádor ivadék ágából valók a mai losonczi Bánffyak.”

A cselekmény 1904 tavaszán kezdődik s 1914 nyarán ér véget. E bő évtizednek legtöbb belpolitikai és számos európai eseménye fontos szerepet játszik a történetben. Egy

letűnt világ teljessége tárul fel. Hogyan báloznak Kolozsvárt; milyen a szamosújvári vásár vagy egy szocialista tüntetés Pesten; mi a különbség egy cigány s egy mágnás hegedülése között; miféle kártyajátékokat kedvel a főrend, miből áll a lakomája, hogyan bonyolít le egy falkavadászatot vagy egy bált s miként mesél el egy adomát? Ilyen s hasonló kérdésekre alapos választ ad e regény, melynek művelődés-történeti anyaga párját ritkítja a magyar irodalomban.

Az előtér szerelmi története s a háttér politikai küzdelmei szerves egységet alkotnak. Abády Bálint tudatának három szintje van: a világpolitika s a magyar közélet éppúgy foglalkoztatja, mint saját egyéni sorsa. Jelen van a képviselőházban és mohón olvassa a nemzetközi helyzettel foglalkozó cikkeket a külföldi lapokban. A külpolitikai események közül különös figyelemmel kíséri Bosznia sorsát, a képviselőházi jelenetekben pedig viszolygással látja a pártérdekek érvényesülését.

Az elbeszélő eredeti módon bonyolítja tény és kitalálás, történelmi s lélektani idő viszonyát. „Valódi” s elképzelt helyszínek megidézése szinte kibogozhatatlanul fonódik össze a regényben.

Bánffy fő művét kétféleképpen is félreértelmezték. Az egyik balhiedelem szerint az *Erdélyi Történet* túlzottan előnyös színben tünteti föl az erdélyi mágnásokat. Ezt a vélekedést talán Károlyi Mihály fogalmazta meg legkorábban. Így érvelt emlékezéseiben: „A grófok nem voltak írók, és ha itt-ott mégis tollat ragadtak, és önmagukról írtak (mint például Bánffy Miklós), akkor teljesen hamis és szépített képet adtak világukról.”

Károlyi felfogását kétségkívül személyes tényezők befolyásolták. Közeli rokonság fűzte kettejüket egymáshoz, és

Bánffy akkor sem tagadta meg ifjúkori meghitt barátságukat, amikor 1932-ben *Emlékeimből* címmel kiadott könyvében beszámolt kettejük viszonyáról. Károlyit nagyon érzékenyen érinthette, hogy Bánffy, kinek a Habsburg uralkodóházzal szemben erős főnntartásai voltak – *Huszonöt év* címmel 1945-ben írt, ám csak 1993-ban megjelent visszaemlékezéseiben nagyon élesen elítélte a királpártiakat –, részvételt, sőt rokonszenvel írt ugyan róla, de politikai éretlenséget tulajdonított neki. Ingadozást látott nála fellengzős magyarkodás és világpolgáriasság között. Vakmerő szertelenségét testi fogyatékoságának hősieleküzdésével, hazafiaskodását a szatmári békét megkötő ősénekek a közhiedelem szerinti árulása miatt érzett szégyenérzetével is magyarázta, s a következő tulajdonságokat sorolta fel Károlyi Mihály jellemzésekor: „az elszánt dacot, azt az »azért is«-t szemben a sorsadta mostoha és abból folyó megalázásokkal, – a virágházi levegőt, melyben távol a való élettől, egész neveltetése végbemegy, – és harmadiknak azt, hogy éppen törékenysége, árvasága miatt legkisebb kora óta úgyszólván ő a központja az őt környező nagyon szűk világnak.”

Károlyi véleményét utóbb Illés Endre próbálta föléleszteni, abban a bevezetésben, amelyet akkor írt, midőn 1982-ben a Helikon kiadta a regényhármasknak *Megszámláltattál...* című első részét. Ez a szöveg egyenesen gyávasággal vádolja Bánffyt, ami némileg különös, ha tekintetbe vesszük, hogy e kiadásból elhagyták a regénynek néhány olyan részletét, amely szerzőjének politikai tisztánlátását bizonyítja.

Annyit mindenesetre meg lehet állapítani, hogy az *Erdélyi Történetek* szinte minden mágás hőse csődbe kerül –

anyagi vagy szellemi értelemben –, nagy társas összejöveteleiket pedig éppúgy fanyar iróniával szemléli az elbeszélő, mint a képviselőházi üléseket. Nehéz volna érveket találni annak bizonyítására, hogy a regény megszépíti a főrend életét vagy közéleti szerepét.

Valamivel érthetőbb a másik téveszme, amely főként a mű marxista szándékú vagy annak mondott értelmezéseit jellemzi. Ennek lényege abban áll, hogy Bánffy saját osztálya fölött ítélkezett legnagyobb szabású irodalmi alkotásában.

A zeneszerzőnek indult, de fokozatosan elzüllő Gyerőffy László gróf szomorú sorsa látszólag ezt a nézetet teszi indokoltá. Az sem vitás, hogy az ötkötetes mű hanyatlónak mutatja az erdélyi főnemességet. E bukás azonban nagyobb méretű pusztulás részeként jelenik meg. Nem annyira osztályként szerepel az erdélyi főrend, mint egyénekként, akiknek többsége külön, és nem sok közösséget vállal a többi mágnással. Egy részük valóban életképtelen, de akad közöttük színes, mély lelkű, roppant öniróniájú, élesen látó személyiség is. A főhőst éppenséggel nemes célok vezérlik. Emberbaráti vállalkozásba fog: mintakertészet létesítésére ösztönöz, hitelszövetkezetet és gazdakört alapít. Igaz, elbukik, de kudarcáról csak részben tehet.

Jelleme nem eszményített, mert a regény sem az életerőt, sem a gyengeséget nem mutatja egyszerűen meghatározható tulajdonságnak. Kovács Dániel, a tizenhat éve szolgáló körjegyző vélekedése azt sugallja, hogy a fölvilágosodás haladás-eszménye, a reformkor öröksége már nem elegendő a megváltozott helyzetben, a múlt legszebb gondolatai sem korszerűek a huszadik század elején. „– Nem rossz ember ez a gróf – mondotta magában –, nem rossz ember, jó ember, de mennyire nem ismeri az életet! Istenem, akár egy gyermek!”

(Biblia és történelem)

A regény három részének címe – *Megszámláltattál... , És hijjával találtattál... , Darabokra szaggattatol* – Dániel könyvének ötödik részére utal. Bánffy regényhármásának jelentése ugyanúgy a bibliai idézetnek és a történetnek egymásra vonatkoztatásával fejthető meg, mint egy másik református szerző, Ottlik Géza fő művének üzenete. Az *Iskola a batáron* első része a Római levél latin fordításából kölcsönzött szavakkal kezdődik: „Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei.” E jelige ugyanúgy példázattá emeli Medve Gábornak, Both Benedeknek és katonaiskola-beli növendéktársaiknak történetét, mint ahogyan Dániel könyvének az a példázata, amelyet Bánffy az *Erdélyi Történet* három részének címében és jeligéjében szerepeltet, értelmezi azoknak a sorsát, akikről ötkötetes regénysorozata szól.

Míg Baltazár király lakomázik s a jeruzsálemi templom edényeit használja a mulatozásnál, egy kéz betűket ír a palotának falára. A király, akinek szól az üzenet, nem képes elolvasni azt. Dánielt hívhatja, kiről tudni lehet, hogy titkok megfejtője. Ő a következőképp olvassa a feliratot: „Mene, Mene, Tekel, Ufarsin! E magyaráztatja a beszédnek: Mene, azaz megszámlálta Isten a te országodat, és azt bétöltötte. Tekel, azaz, megmérettél a fontban, és hijjával találtattál. Peres, azaz, elosztatott a te országod, és adatott a Média és Persia-belieknek.” Baltazár bűne a gőg, a büszkeség s az istentelen világiasság. A fölirat nem figyelmeztetés, de ítélet. Norman W. Porteous szerint a „szétszaggattatol” jelentésű „peres” a „perzsa” szó arámi megfelelőjére is utal (*Daniel: A Commentary*, Philadelphia, The Westminster Press, 1965, 81.), tehát a falra írtak azt is megjósolják, hogy Baltazár országát majd más nép foglalja el.

A példázat nemcsak a mágnásokra, de általában a történelmi Magyarországra értendő. Ez mérettetik meg. Nem állja ki a próbatételt, képtelen eljutni a fölismerésig, mely lehetővé tenné fönnmaradását. A felelősséget érző Abády végül is ugyanúgy kudarcot vall, mint rokona, Gyerőffy László, aki elzüllik. Nincs szó szellemi vagy erkölcsi győzelemről. Abády bukása nem késleltetett diadal. A magyar s román nemzet érdekegyesítése meghiúsul. A regény végén a főhős abba a háborúba indult, amelyik Trianonhoz vezet. Katonai bevonulása szükségszerű, de nem hoz dicsőséget. Kötelességet teljesít, ám részvétele a háborúban nem tekinthető megtiszteltetésnek, teljességgel hiábavaló.

Bánffy a harmincas években írta s 1940. május 20-án fejezte be élete legnagyobb művészi vállalkozását. Alakjai sokfélék: éppúgy akad közöttük hozományvadász tiszt, mint román pópa vagy erdőőr, agg vándorszínész és megejtett cseléd, bunyevác kupec és harisnyás székely, havasi román favágó vagy pásztor, kalotaszegi vagy mezőségi paraszt és örmény kereskedő vagy román ügyvéd.

A mai olvasó történelmi regényként is felfoghatja Bánffy fő művét. A dualista kornak legtöbb típusa szerepel a regény lapjain. A mágnásoké is a felelősség az összeomlásért, de nem csak rájuk vonatkoznak a bibliai szavak. A század eleji magyar képviselőháznak az országház berendezését összetörő s a miniszterelnököt tintatartóval dobáló tagjai ostobának bizonyulnak, mert nem látják be, hogy a Kárpát-medence egysége a Habsburg-monarchia megszüntetése után nem tartható fenn. Az új nagypolgárságot is elmarasztalás éri, mert a fővárosban összpontosítja a tőkét, elhanyagolja, gyarmatként kezeli Erdélyt. Sőt, a baloldali fiatalok is felelőtlennek látszanak, hiszen ők sem vesznek tudomást a

nagyhatalmi törekvésekről és csakis társadalmi osztályokban gondolkodnak, vagyis érzéketlenek a nemzetiségi vágyak iránt. Nem azért éri elmarasztalás a baloldalt, mert „idegen”, nem „törzsökös”, „gyökértelen”, esetleg kifejezetten „elfajzott”, „beteg” vagy „élődsi”, vagy mert figyelmen kívül hagyja a nemzeti hagyományok folytonosságát, hanem azért, mert nincs benne felelősségérzet. Az *Erdélyi Történet* nyelvéből hiányoznak a szervesség eszményére utaló metaforák, melyek oly döntő szerepet játszottak a szabadelvűséggel különböző okokból szembekerülő írók – például Paul Bourget, Maurice Barres, Szabó Dezső, Wyndham Lewis, D. H. Lawrence, Francois Máuriac, T. S. Eliot, Dieu la Rochelle, Louis Aragon, Németh László vagy akár Simone Weil – műveiben.

Timisán Aurél, majd egy pópa fia is szemébe mondja Abády Bálint grófnak, hogy a románság törekvései nem békíthetők össze a magyarság céljaival. Tizenkilencedik századi erdélyi mágnás elődeihez, Jósika Miklóshoz, Kemény Zsigmondhoz hasonlóan Bánffy is különös súllyal szerepeltette regényében a nemzetiségi kérdést. Ezért zavaró torzítás, ahogyan a *Megszámláltattál...* szövegét az 1982-es kiadáskor megcsonkították.

A román ügyvéd s képviselő a vonaton találkozik a főhőssel. Beszédéből a következő megjelölt szavakat hagyták ki: „a magyar és a román egymással szemben állnak, mikor pedig *a szláv tenger által körülölelve*, mennyire egymásra volnának utalva. [...] Kik a legsovínisztábbak? – Nem az igazi magyarok, hanem mindenféle idegen fajta ember, Rákosi Jenő és társai, *akik nagyrészt zsidók.*”

Ugyancsak átigazították egy német hazafiaskodónak Kosuth Ferenc elleni kifakadását: „Hát mit várhatsz ettől a

Kossuthtól, aki még nem is magyar, *mint mi*, – üvöltött Wuelfenstein – *hanem tót! Igenis sárgabastú tót: Kobut az tótul kakas, azt mindenki tudja.*”

Az idézett részletekből arra lehet következtetni, hogy a regény tágabb összefüggésrendszerbe helyezi a román–magyar ellentétet. Egyfelől emlékeztet arra, hogy a magyarkodás sokszor nem magyar származásúak rovására írható, másfelől összefüggést látat a magyarsággal és a zsidósággal szemben megnyilvánult ellenszenv között.

A regény háttérében fölillantott európai vonatkozásrendszer felől nézve nemcsak az erdélyi közélet, de a magyarországi politizálás is kisszerűen parlaginak látszik. Baltázár lakomájának példázata nemcsak az erdélyi mágnás osztályra utal, de a budapesti képviselőházra is, melyben a magukat leghazafiasabbnak tekintő pártok obstrukcióhoz folyamodnak, a véderőjavaslat ellen szónokolnak, s általában azt hiszik, hogy szavuk csak belföldön hallatszik. Sőt Dániel könyvének szavai nem kizárólag a történelmi Magyarországra vagy a rövidlátóan politizáló Ballplatzra vonatkoztathatók, de akár az egész földrészre is, melynek államai sorra szegik meg az érvényes szerződéseket. Európa különböző részei nem törekednek a kölcsönös megértésre. Egymást kizáró távlataik viszonyítása teszi az *Erdélyi Történetet* kiemelkedően fontos művé a magyarság önismerete szempontjából.

A regényhármas művészi értéke természetesen nem lehet azonos e történelmi jelentőséggel. Tagadhatatlan, hogy az öt kötetben sok az egyenetlenség. Különösen az Abády Bálint s Milóth Adrienne szerelmi kapcsolatával foglalkozó részekben érezhető a szecessziós írásmód modorosságainak továbbélése. Bánffytól távol állt Krúdy képzeletének

öntörvényűsége, Kosztolányi szigorú önfegyelme vagy a regény megújításának Szentkuthyra jellemző törekvése. Értékőrző műként sem fogható az *Erdélyi Történet* olyan következetesen megszerkesztett regényekhez, mint a *Tündérbkert* vagy az *Iszony*. A huszadik század egészét meghatározó történeti mozgalmak megjelenítésének átfogó igénye, a különböző nyelveknek és értékrendeknek ütköztetése azonban messzemenően indokolja, hogy Bánffy alkotását kiemeljük a méltánytalanul elhanyagolt magyar regények közül, amelyek nélkül sokkal egyszínűbb volna irodalmunk.

A példázatok általában magánbeszédre emlékeztetnek; központi tekintélynek s értékrendnek rendelik alá a cselekményt, helyeselt álláspontot helytelenítéssel állítanak szembe s egyetlen helyes megfejtésre ösztönzik az olvasót. Az *Erdélyi Történet* több, mint példázat. Sokszínű világának értékei s fogyatékoságai a múlthoz tartoznak, de következményeik révén a jelenben is éreztetik hatásukat.

Az ember teremtette értékek nem egyetemeseek, hanem mindig valamely időben s térben meghatározott összefüggésrendszer függvényei. A magyar irodalom időről időre átértékelésre vár. A huszadik század végén, amikor az egyesítés és a szétszakadás erői ismét harcban állnak Európában, különösen időszerű lehet Bánffy háromrészes regénye, mely e fájdalmas folyamat előtörténetének egyik legfontosabb szakaszát különösen árnyalt módon jeleníti meg.

Szabó Lőrinc Yeats-fordításai

Az *Örök barátaink* két kötete tizenegy Yeats-verset tartalmaz. Yeats mellett Louis MacNeice, Thomas Moore, Seamus O’Sullivan és James Stephens egy-egy, vagy néhány műve ad bennük ízelítőt az angol nyelvű ír költészetből. Az utóbbiak jelentősége természetesen nem mérhető a Nobel-díjas William Butler Yeatséhoz (1865–1939), aki a 20. századi világlíra élvonalában foglal helyet. Ezért akár kevesellhetnénk is a versantológiában megjelenő fordítások számát, ha nem maga Szabó Lőrinc emlékeztetne bennünket, hogy mindez értelmetlen, mert a válogatás nem az arányos bemutatás céljával készült. „Nem mondhatnám, hogy a kimaradt vagy csak néhány verssel szereplő nagy költők közül egyiket-másikat egyénileg nem szeretném akár éppen annyira, mint azokat, akiktől nagyobb számú verset fordítottam. Antológiámat nem elgondolt terv, hanem az életem állította össze” – írja az előszóban.¹

Az *Ír repülő a balálát jósolja* című kivételével valamenyny Szabó Lőrinc által fordított vers Yeats korai korszakából származik, de többségük már egyéni hangú antológiadarabnak számít. Okokat arra, miért nem fordult a magyar költő Yeats későbbi költészete felé, megintcsak nem érdemes, sőt valószínűleg nem is lehet találni. Háttérként s nem magyarázatként azonban haszonnal idézhetjük fel Yeats magyaror-

szági fogadtatásának az *Örök barátaink* első kötete (1941) előtti történetét.

Yeats versei az 1880-as évek végén kezdtek nyomtatásban megjelenni. Nálunk 1916-ban, az elfojtott dublini húsvéti felkelés évében jelent meg először két Yeats-vers A Hét lapjain, Halasi Andor fordításában.² Az *ifju a mennyek szövetére vágvik* és az *Aggok a folyóviz tükreben bámulják arcukat* az ír költő 1899-es és 1904-es köteteiből valók, majd Szabó Lőrinc is lefordítja őket. Hosszú szünet után, 1930-ban a *Szerelmesét halottnak kívánja* (az 1899-es kötetből) jelenik meg a Nyugatban, fordítója Babits Mihály.³ Ugyanabban az évben két verset közöl az Erdélyi Helikonban Maksay Albert, *Levelek hullása* (1889) és *Az Innisfree-i tó* (1893) címmel,⁴ az utóbbi majd Szabó Lőrincnél is megjelenik. Az 1935-ös *Nobel-díjas költők antológiája* hét verset hoz Yeatstól, ezúttal Kosztolányi Dezső a fordító, s ugyanő ír bevezetőt is hozzájuk. Eszerint Yeats az ír lélek ködös ábrándjait szólaltatja meg álomszerű, tiszta költészetében.⁵ A fordítások között ismét nincs 1904 utáni kötetből vett darab. Igen jól sikerült, Yeatshez méltó hangzású *A dooney-i begedűs*; *A kertben* és az *Öregemberek szemlélik magukat a vízben* címűeket pedig Szabó Lőrincnél is viszontlátjuk.

Ami Yeats korabeli kritikai fogadtatását illeti Magyarországon, a kép hasonlóan szerény. *A modern dráma fejlődésének története* (1911) néhány sorában Lukács György „finom és mély lírikusként” említi.⁶ Prózai műveinek német fordítását ismertetve Rózsa Dezső ekképp mutatja be 1918-ban: „E kötet szerzője az írek világtól elvont álmodozásának költője, aki működésében egyesítette az élet vallási, filozofiai, művészi és politikai problémáit visionárius vérmérsékleté-

vel és a való élet iránti érzékével.”⁷ 1930-ban a Debreceni Szemle lapjain Szerb Antal hívja fel a figyelmet Yeats egyetlen magyar tárgyú, 1887-es versére: *És Rényi Ferenc hallgatott. Magyarország, 1848*. Ugyanakkor rámutat a magyar és ír nemzeti érzések közötti párhuzamra.⁸ Később *A világirodalom történetében* már jóval árnyaltabb képet ad Yeatsról, s gazdag, sejtelmes stílusú művészként jellemzi.⁹

A *Nobel-díjas költők antológiájáról* Gyergyai Albert ír recenziót a megjelenés évében. Érdekes könyvnek tartja, amelyből azonban szerinte például Yeats aligha ismerhető meg, hiszen a néhány fordítás legfeljebb csak Kosztolányi nyelvművészetére enged következtetni.¹⁰ Babits *Költő, forradalom és heroizmus* című rövid, szintén 1935-ös cikkében foglalkozik Yeats költői drámáival, költészetének ír elemeivel.¹¹ *Az európai irodalom története* megfelelő fejezetében pedig már megjegyzi, hogy Yeats „öregségére váratlanul megújult és maivá lett”.¹² Ez jelentős előrelépés Yeats magyarországi megítélésében, mert végre érzékelteti a nagyívű költői fejlődést életművében. A gondolatot mintegy folytatja Országh László *A legújabb angol líra* című cikke 1938-ban. Szerinte Yeats „költészete az angol líra utóbbi évtizedeinek hosszmetzetét nyújtja”.¹³ *Az újraköltött vers* címmel pedig Németh Andor hasonlítja össze egy Yeats-vers két változatát 1893-ból és 1933-ból. Érdekes módon az újraköltés szempontjából Yeatshez párhuzamként Valéryt és Szabó Lőrincet említi meg.¹⁴ Úgyszintén Németh Andor írja a nekrológot Yeats halálakor, 1939-ben. Misztikus-szimbolista költőnek tekinti, akit nem ismer elég jól a magyar közönség.¹⁵ Ugyanabban az évben Halász Gábor egyik tanulmánya idézi Yeats modern költői ars poeticáját: „Mással harcolni retorika, önmagunkkal költé-

szet.”¹⁶ Az *angol irodalom kincsesbáza* című 1941-es antológiában azonban – ahol három Szabó Lőrinc fordítás képviseli az ír költőt – újra csak a korai Yeatsre illik a néhány szavas ismertetés.¹⁷

A fentebb vázoltak megvilágításában a Szabó Lőrinc antológiájában megjelenő tizenegy Yeats-vers már egyáltalán nem tűnik kevésnek, hiszen majdnem annyi egy fordítótól, mint az összes addigi fordítás több szerzőtől. A versek kiválasztása pedig, akárhogyan is történt a valóságban, összhangot mutat a Yeatsról alkotott korabeli magyar képvel, amely éppenszak elindult az életmű teljesebb megismerése felé. Ezt az „elindulást” Szabó Lőrincnél az *Ír repülő a balálát jósolja* (1919-es kötet) című vers átültetése jelenti. Az alábbiakban megvizsgáljuk hét Yeats-fordítását abban a sorrendben, ahogyan azok az *Örök barátaink* két kötetében helyet foglalnak,¹⁸ összehasonlításképpen pedig felidézzük a versek többi magyar megszólaltatását. (A kihagyott négy vers az ír költő életművében kevésbé jelentős.) Elméleti kiindulópontunk, hogy az eredeti szöveghez való teljes hűség és a jelentés pontos reprodukálása a másik nyelven szükségszerűen lehetetlen. Walter Benjamin és Peter Szondi fejtegetéseinek felhasználásával arra kérdezzük, hogyan találja meg a fordító a fordítás nyelvére irányuló azon intenciót, amely az eredeti műnek ad majd hangot az új nyelvi közegben. Ez pedig ismét nem reprodukálás, hanem inkább a harmónia megtalálása a korábbi és az új intenciók között.¹⁹ A gyakorlati fordításelemzés szempontjából hasznosítjuk még Tellér Gyula következő megállapítását, amelyet Szabó Lőrinc egyik Goethe-fordításának vizsgálatakor tesz: „Be kell látnunk, hogy a versfordítás mint végeredmény nem lehet az eredeti konkrét totalitás plusz még

valami, de még csak nem is pusztán az eredeti konkrét totalitás, hanem az eredeti totalitás *egy része* plusz a hiányzó rész helyett még valami.”²⁰

Elsőként a megérdemelten híres *Innisfree*vel találkozik az olvasó. (*The Lake Isle of Innisfree*, az 1893-ban megjelent *The Rose* című kötetből.)

The Lake Isle of Innisfree

I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made:
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-
bee,
And live alone in the bee-loud glade.

And I shall have some peace there, for peace comes
dropping slow,
Dropping from the veils of the morning to where the
cricket sings;
There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
I hear it in the deep heart's core.

Innisfree

Indulok én s megyek most, Innisfreebe megyek,
s kunyhót rakok, fala sár lesz, s nád és sás a tető:
lesz méhkasom, s kilenc sor babot is ültetek,
s csak nekem zümmög a mező.

Ott majd megbékül a szívem, mert békét hoz fehér
fátylával a reggel, amelyhez a tücsök citeráz;
az éjfél csupa derengés, csupa izzás a dél,
s az est csupa szárnycsattogás.

Indulok és megyek most, mert éj-nap a parti fövény
s a víz játéka ringat, a tavi muzsika;
ha megállok a járdán, vagy az utca közepén:
szívemben csobog a dala.

1887 és 1891 között Yeats Londonban tartózkodott, s önéletrajza tanúsága szerint a vers ihletője egy Fleet Street tájéki séta volt, amikor is egy kirakatbeli szökőkút csobogása emlékeztette fiatalkorának nagy álmára, hogy Thoreau módjára az ír természetben éljen, egyedül.²¹ Az egyenként három hosszú (12–14 szótagos) és egy rövidebb (8–9 szótagos) sorból álló három versszakban keresztrímek, szóismétlések, hangutánzó szavak és alliterációk teremtik meg a zeneiséget, amelyhez minőségben hasonlót nyújt Szabó Lőrinc. Már a fordítás elején szembeötlik, hogy az eredeti már-már vallásos ünnepélyességét is megidézi a személyes névmás kitételével: „Indulok én s megyek most” („I will arise and go now”). Az 1. versszak utolsó sorában a „s csak nekem zümmög a mező” az „And live alone in the

bee-loud glade” kiemelkedő szépségű költői megszólaltatója a hangok ismétlődésének megkomponálásával. Yeats maga-alkotta kifejezésének („bee-loud”) különlegességét hanghatásában kiválóan helyettesíti Szabó Lőrinc színesztéziája.

A 2. versszak fordításából az ismételt, hangutánzó „dropping” („csepeg”) szó megfelelője hiányzik, ugyanakkor a betoldott „fehér” melléknév árnyalja a személyes béke lefestését. A „fehér fátylával” az angol eredeti szóismétlések alliterációját is megvalósítja a maga eszközeivel. Hanghatás és hangulati megragadás kiváló egységére jó példa még a 2. versszak utolsó sora: „s az est csupa szárnycsattogás” („And evening full of the linnets wings”), ahol az igétlenül is sejtelmes mozgást felidéző kép szépsége gazdagon újrateremtődik.

Az utolsó versszakban Yeats „While” és ismételt „I hear” sorkezdetei igen lényegesek az egész gondolati összhatásának szempontjából, ugyanis rávilágítanak, hogy az előzőekben megjelenő zenei-vizuális békesség csak a lélekben, vágyként él. Szabó Lőrincnél „a víz játéka”, s dalával „a tavi muzsika” a cselekvők, s ezzel valóságosabbnak tűnnek, mint Yeatsnél, ahol a befelé hallgatózó énen van a hangsúly. Álmodozása közepette Yeats versbeszélője mindvégig az úttesten vagy a szürke járdán áll, s csak szíve mélyén látja és hallja Innisfreet. Az utolsó előtti sort kezdő „While I stand” „ha megállok a járdán” fordításával Szabó Lőrinc azt sejteti, hogy a vágy meg is valósulhat. A „pavements grey” („szürke járdák”) hátravetett jelzője is hiányzik a fordításból, s így természet és a város közötti ellentét kevésbé érződik, bár a sor maga („ha megállok a járdán, vagy az utca közepén”) „szürkén” hangzik az előtte és utána következőhöz képest.

Yeatsnél álmodozás és valóság ellentéte válik élessé, míg a magyar változat tovább hangsúlyozza a természet lelket nyugtató különbékéjét. Az új verset egy másik költő írta, az *Itt vagy otthon!* (*Különbéke*, 1936) szerzője, amelyben a gyümölcsfák hús lugasa alól a városba visszatérés Yeatsétől különböző szemléletről tanúskodik.

Maksay Albert korábban említett, 1930-ban megjelent fordításában így hangzik a vers:

Az Innisfree-i tó

Most felkelek és elmegyek, Innisfreebe megyek
 És hullott ágból meg agyagból kicsike házat építek;
 Egy pár fészek babot vetek s a méheimnek kast teszek,
 Méhzümmögéses völgy ölén magam leszek.

És békés lesz a kicsi ház, a völgyben békesség tanyáz,
 Reggel korán tücsök danáz és hogyha délre jár,
 Sugárban áll a szemhatár s még alkonyatkor is parázs
 S ha este száll, szárnyára kel a kis viaszmadár.

Most felkelek és elmegyek, itt se éjem már, se napom,
 Akárhol járok, mindenütt a tó zúgását hallgatom.
 Az innisfreei tó vize hol partra csap, hol mélybe csobban
 S a szívem rája visszadobban.

Maksay fordításának gyengeségei első pillantásra kiütőköznek. Esetlen belső rímeket kreál, például az első versszak harmadik sorában: „vetek”, „teszek”. Nála a városi szürkeség és a vágyott természetbeli magány közötti ellentét végképp elmosódik, sőt mintha a tó zúgása miatt kellene alanyának

innen menekülnie. A város képe helyett is a tó jelenik meg, az utolsó sor pedig hanghatásában zavaros megoldást ad, valószínűleg a párosrím kedvéért. Egyetlen igazán szép sora az első versszak befejezése: „Méhzümögéses völgy ölen magam leszek”. Maksay idillt próbál ábrázolni a maga nehézkes módján, s az ezen kívül álló egyén modern problémáját, aki számára mindez csak vágykép marad, nála aligha látjuk.

A vers Kosztolányi Dezső fordításában a következő:

Innisfree

Most fölkelek és elmegyek az édes Innisfree felé,
ott egy kicsiny kunyhót rakok, vesszőből font vályogfalat.
Lesz majd kilenc sor zöldbabom, méztől nehéz kasomban
méh,
s egyedül élek lármázó méhek között a fák alatt.

És ott tán béke vár reám, mert lassan hull le a csodás
halk béke párás reggelen, hogy a tücsök még énekel,
ott az éjfél is tündököl, a dél is bíbor lángolás
és este kenderike-szárny röpül a zajgó égre fel.

Most fölkelek és elmegyek, mert éjjel-nappal szüntelen
hallom, hogy zúgnak a habok, a tó morajló habjai.
Országúton, utcák kövén és itt is, a szívemben benn,
még a szívem mélyében is, még ottan is azt hallani.²²

Kosztolányi verse kétségtelenül szebben és a rímek gondos elhelyezésével zenél a Maksayéval összevetve. Az egyes versszakok rövidebb utolsó sorait azonban ő is

szótagokkal toldja meg, ami a befejezés rendkívül suta ismételtetéseihez vezet. A kulcsfontosságú „While” szót teljesen elhagyja, ami miatt itt is, mint Maksaynál, úgy tűnik, valóságosan zúgnak a habok. Igaz, Kosztolányinál már belső hallás is van, de csak mintegy visszhangképpen. A költemény 1. sorának ritmusát sajnos csúnyán megtöri, az „édes” jelző teljesen fölösleges betoldásával az ígét már nem tudja az eredeti szerint megismételni, a „felé” pedig olyan konkrétságot visz a versbe, ami az álmodozás, elképzelés hangulatát eleve csorbítja. Lényegesen szebb és sikerültebb viszont Kosztolányinál a 2. versszak, amelynek csak utolsó sorában – megint a tömörítés figyelmen kívül hagyása miatt – van némi értelmi zavar: az éj maguktól a madárszárnyaktól zajog, s nem valami más miatt. Az egész munka nem éri el Szabó Lőrinc fordításának színvonalát, akinél nagyobb az összhang Yeats gondolatával, zenéjével.

A költő az ég köntösére vágyik eredeti címe *He Wishes for the Cloths of Heaven*, s Yeats *The Wind Among the Reeds* 1899-es kötetében jelent meg először.

He Wishes for the Cloths of Heaven

Had I the heavens' embroidered cloths,
 Enwrought with golden and silver light,
 The blue and the dim and the dark cloths
 Of night and light and the half-light,
 I would spread the cloths under your feet:
 But I, being poor, have only my dreams;
 I have spread my dreams under your feet;
 Tread softly because you tread on my dreams.

A vers Szabó Lőrinc fordításában:

A költő az ég köntösére vágyik

Volna csak enyém az ég köntöse,
 arannyal hímzett ezüstszínű fény,
 az ég kék, sötét s szürke köntöse,
 melyben az éj jár s a hajnal s a fény,
 azt teríteném lábaid elé:
 de minden kincsem csak az álmaim;
 álmaim terültek lábad elé;
 lépj lágyan: amin jársz: az álmaim.

A mindössze nyolc sorból álló vers szórímekkel és belső rímekkel éneкли meg a szerelmes vágyát, mintegy a költészet eszközeivel valóra váltva az első két sorban megjelenő hímzés és átszövés képzetét. Három a négy szórím közül („cloths”, „light”, „dreams”) egy-egy későbbi sor közepén is felhangzik. Szabó Lőrinc a szórímekből egyet ismétel: az „álmaim” a 6. és 8. sorok végén cseng össze, de a 7. sorba is bekerül, ahogyan Yeatsnél. A szórímek ugyanabban a jelentésben szerepelnek, mint az angolban („cloths” – „köntöse”; „light” – „fény”; „feet” – „elé”: ez ugyan kivétel, de maga a szó kevésbé jelentős, mint a többi, s soron belül sem ismétlődik; „dreams” – „álmaim”). Az eredeti 4. sorának ismétlése és belső rímeinek („Of night and light and the half-light”) hanghatását Szabó Lőrinc a „j” hang ismétlésével és az „éj” és „fény” rímeltetésével közelíti meg. A Yeats 5. és 7. sorában megismételt „spread” a fordításban közelítőleg ugyanaz („teríteném” és „terültek”), az aligha legyőzhető akadály itt az igeragok szükségszerű jelenléte. Az utolsó sor „tread”

szava a tartalom kifejeződését erősítve a „spread”-del rímel, (a szeretett lény lépdél azon, amit a vágyódó szerelmes elérített), s a soron belül ismétlődik. Szabó Lőrinc mindezt a „lábad elé; / lépj lágyan” alliterációjával helyettesíti fordításában. A „lépj” és „jársz” szavak a „j” ismétlése révén is összekapcsolódnak, s az utolsó sorban még az „á” gyakorisága („lépj lágyan; amin jársz: az álmaid”) fokozza az összehatás zeneiségét. A fordítói találékonyság a „köntöse” használatában is dicsérhető. Az angol eredetiben a „cloths” (és nem „clothes”) inkább „lepleket” jelent, Szabó Lőrinc szava azonban a vers érzelmi emelkedettségével nagyon jól összhangban van. Mint Helen Vendler írja, Yeats szabályosan ismétlődő szórímei az 1. és 2. négy soros egységben a szerelmes hűségének kifejezését erősítik, a vers gondolati menetének fordulója azonban ezzel nem esik egybe, hiszen az 5. sor után következik be.²³ Az így kialakuló ellentmondás a remények és álmok dominanciáját jelzi, s Szabó Lőrinc fordításában is jól érzékelhető.

A Yeats-vers jelentésbeli gazdagsága azonban nem jelenik meg, illetőleg átalakul. Az eredetiben ugyanis az ég köntöse nem „arannyal hímzett ezüstszínű fény”, hanem arany és ezüst fény hímezi („Enwrought with golden and silver light”). Az arany és ezüst (ellentét-)pár Yeatsnél gyakran megjelenik, mégpedig a nappal és az éj, a nap és a hold/csillagok váltakozásának kifejezésére, amint majd *A vándorlegény dala* befejezésében is látni fogjuk. Ami Szabó Lőrinc első két sorában „csak” szép, Yeatsnél a világegyetemről, a nagy körforgásról beszél. Ezt, vagyis a mindenséget adná kedvesének, ha tudná. A 6. sor „But I, being poor” kezdete „de minden kincsem”-re változik a magyar költőnél. Yeats a mindenség gazdagságával állítja szembe a

versbeli én szegénységét (az 1–5. sorokban szereplő három „cloths” után a 6–8. sorok szintén három „dreams” szava erősíti meg ezt az ellentétet), míg Szabó Lőrincnél kincsei vannak, legyenek bár ezek csak az álmai. Az 1–5. sorok feltételes mondatai után Yeats cselekvő mondatai azt sugallják, hogy az álmok a mindenség birtoklásának vágyáról szólnak, s a mindenségnek a kedves lába elé terítése helyett legalább az arról szóló szép álmok jussanak el hozzá. Szabó Lőrinc „minden kincsem csak az álmaim” szövege azonban a mindenség és az álmok közötti összefüggést elhalványítja, s ezzel fellazítva a Yeats-vers gondolati-szerkezeti egységét, az eredeti jelentés különlegessége helyett egy szokványosabbat nyújt. Teszi ezt azonban a „minden kincsem” zenéjének szépségével. Az eredeti viszont minden bizonnyal a szegénység hangsúlyozása miatt maradt éppen itt zeneileg kopár.

Ihalasi Andor 1916-ban megjelent fordítása ugyanerről a versről a következő:

Az ifjú a mennyek szövetére vágyik

Bírnám a menny hímes szövetét
 Ezüst-aranyával a fénynek:
 A tejszín, a kék, a sötét szövetét
 Az éjnek, a dérnek, a fénynek:
 Leteregetném a lépted alá:
 De nincs egyebem, csak az álmom:
 Az álmom szövöm a lépted alá:
 Lépj félve, mert tiprod az álmom.

Mint készültének idejét tekintve úttörő Yeats-fordítás, Halasi Andoré meglepően jó. A hanghatások, ismétlések és rímbeli gazdagság Szabó Lőrincéhez hasonlóan a helyükön vannak. Az első két sor mindenség-képe azonban nála sincs meg. Később a 6. sor azonban már valamelyest közelíti a Yeatsnél megjelenő szegénységet. Az utolsó előtti sor „szövöm” szava ötletes, hiszen a „szövet”-hez kapcsol vissza, azaz sejteti az álmok és a vágyott birtoklás összefüggését, de a teljes gondolatot nem bontakoztatja ki. Utolsó sorának „félve” és „tiprod” szavai pedig nemigen illenek a vershelyzetbe és a szövegbe, így az összességében elég jó fordítás egyenetlen marad.

1958-ban a Nagyvilág Gombos Imre átültetésében közli a verset:

Ha enyém volna . . .

Ha enyém volna az égtakaró
 Ezüst, arany hímzésű fény,
 A sok mélyszínű kék takaró
 Mit hord nap, éj, s az alkonyi fény,
 Leterítném mindet a lábod alá;
 Szegény vagyok, csak álmaim
 Terítem én a lábod alá;
 Lépj óva, ne bántsod az álmaim.²⁴

A szórímetek maradéktalanul megvalósító, de a szilárd gondolati szerkezetet megadó ismétlésekben szegény fordítás az első sorok bonyolult képében a „takaró” és a „fény” közötti összefüggést megzavarja. Többes számú valóban a „cloths”, de a „sok” szó betoldása ennek érzékeltetésére

nem szerencsés, hiszen a mesteri sűrítettségű versben a hosszú „mélyszínű” jelzővel együtt kiszorítja a napszakok váltakozására vonatkozó oly fontos árnyalatokat („blue”, „dim”, „dark”). A 4. sorban Yeatsnél a napszakok az éjtől az alkonyig terjednek („night and light and the half-light”), Szabó Lőrincnél és Halasi Andornál ennek nem ellentmondóan az éjtől a hajnalon át a nappalig. Gombos „nap, éj, s az alkonyi fény” megoldása ugyanerre dinamikátlan, pusztá felsorolás. Utolsó sorával pedig olyasvalamit ad, ami az eredetivel nincs harmóniában; „Lépj óva, ne bántsd az álmaim” az álmokat személyes, óvnivaló értékeként tünteti fel, s így logikátlan a kedves lába alá terítésük, vagyis maga az egész versteremtő szituáció.

A *Törtélmok* című ír költők antológiája nem közöl Szabó Lőrinc-fordítást, a fenti verset azonban *Ha mennyei köntösöm lenne* címmel hozza a kötet szerkesztője, Kabdebó Tamás átültetésében.²⁵

Ia mennyei köntösöm lenne

Ia mennyei köntösöm lenne
 Arany ezüst fénnel szövött
 Halvány és sötétkék fényből lenne
 Éjből és alkonyból szövött
 Lepleket terítenék eléd –
 De lévén szegény, óvatosan
 Az álmaimat rakom eléd.
 Lépkedj rajtuk óvatosan.

Ez a változat több okból sem mutatja be Yeats versét művészibben, mint az előző három, elég ha csak a sorok 1-2 szótagnyi megrövidítésére, a sorokon belüli ismétlések majdnem teljes hiányára, a sorvégi rímelő szavak kevésbé sikerült, az eredeti hangsúlyait elvesztő megválasztására utalunk. A „cloths” helyén az 1. sor végén Szabó Lőrinc szava „köntöse”, Halasié „szövetét”, Gombosé „égtakaró”, Kabdebó fordításáé viszont „lenne”. A 2. sor végi „light” Szabó Lőrincnél és Gombosnál „fény”, Halasinál „fénynek” Kabdebónál pedig „szövött”, és így tovább. A „dreams” helyén pedig a megismételt „óvatosan” nem illeszkedik a versbe sem gondolatilag, sem megfelelő költőiséggel. A „cloths” fordításában a „köntös”-ről áttér a „leplek”-re, amely a vers jelentésbeli egységét megbontja, hiszen kettőbe vágja az első, összefüggő öt sort. Így aztán hiába hangzik pontosan a „lévén szegény” Kabdebónál, nincs igazán mihez viszonyulnia. A cím és az 1. sor szerint a mennyei köntöst mintha egyébként is magának akarná a versbeszélő, hogy adakozó, Isten-szerű lény lehessen. Yeats eredetijében viszont szerényen a háttérben maradván mindent, a világegyetemet adná egy másiknak.

A Lent a fűzkeretek alján angol címe *Down by the Salley Gardens*, s Yeats legelső verseskötetében (*Crossways*, 1889) találkozunk vele.

Down by the Salley Gardens

Down by the salley gardens my love and I did meet;
 She passed the salley gardens with little snow-white feet.
 She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree;
 But I, being young and foolish, with her would not agree.

In a field by the river my love and I did stand,
 And on my leaning shoulder she laid her snow-white hand.
 She bid me take life easy, as the grass grows on the weirs;
 But I was young and foolish, and now I am full of tears.

A dalszerű vers egy eredeti népdal újraköltésével jött létre.²⁶ Szabó Lőrincnél a következőképpen hangzik:

Lent a fűzkertek alján

Lent, a fűzkertek alján, találtam a kedvesemet;
 kis lába a füzesben fehérén lépegetett.
 Vegyem úgy a szerelmet, mondta, ahogy a rügyet a fa;
 de én, fiatal s bolond szív, azt mondtam nincs igaza.

A folyóparton álltunk, körülöttünk a rét;
 támaszkodó vállamra tette fehér kezét.
 Vegyem úgy az életet, mint a füvet a parti homok –
 De szívem fiatal s bolond volt, és most folyton sírok.

A vers páros rímeit Szabó Lőrinc könnyedén adja vissza, a rímelő szót legtöbbször az eredetivel azonos, vagy nagyon hasonló jelentésben („feet” – „lépegetett”, „tree” – „fa”, „hand” – „kezét”, „tears” – „sírok”). Alliterációival művészi pontos a 2. sor: „kis lába a füzesben fehérén lépegetett”. („She passed the salley gardens with little snow-white feet.”) A 7. sorban a „take love easy” és „take life easy” szöveghű fordításban (könnyen venni a szerelmet, majd az életet) meglehetősen prózaian hangzana, így Szabó Lőrinc más megoldást választott. Nála az eredeti hasonlat fonódik szorosabbra, s sugallja így a természetességet („ahogy a

rügyet a fa”, „mint a füvet a parti homok”). Egyedül a verset záró félsor: „and now I am full of tears” („és most folyton sírok”) fordítását érezhetjük kevésbé sikerültnek: az utolsó két szó érzelmösséget visz a versbe, ahol Yeatsnél belső sírásról, visszafogott fájdalomról van szó.

Igen dallamos, jóval szabadabb fordítása ugyanennek a versnek Kosztolányi Dezső *A kertben* című átültetése.²⁷

A kertben

Találkoztam veled a kertben, kedvesem,
fehér lábad szökellt, ragyogva csendesen.
Kértél, szeresselek, mint a lombot a lomb.
Nem hajtottam reád, ifjú voltam, bolond.

Fehér kezed felém nyujtottad, kedvesem.
Lenn a folyó partján állottunk csendesen.
Kértél, szeresselek, mint a füvet a fű.
Ifjú voltam, bolond, s most lelkem keserű.

Mindjárt a második sorban olyan szavakat találunk („fehér lábad szökellt, ragyogva csendesen”), amelyek Yeats szövegétől idegenek, a „szökellt” ige és a „csendesen” módhatározó pedig nehezen képzelhetők el együtt. Yeats és Szabó Lőrinc harmadik személyként utal a kedvesre, Kosztolányi megszólítja, ami a veszteség kifejezését ugyancsak gyengíti. A 3. és 7. sorokban a bensőségesen hangzó „Kértél, szeresselek” jelenik meg nála, ám ezzel nem tesz különbséget a két félsor tartalmának fokozati eltérése között, s le is egyszerűsíti a versbeli én vívódását, ami folytán elvesz az eredeti összefüggés az egykori találkozás és a mostani

keserűség között. Mintha itt az ifjú a szerelmet nem vette volna komolyan, s most az egykor kihagyott lehetőséget siratná. Szabó Lőrinc az eredeti intencióval gondolatilag, érzelmileg összhangban lévő, s egyben költői fordítása mellett Kosztolányié Gyergyai Albert korábban idézett kritikáját igazolja.

A vers Gombos Imrét is megihlette, fordítása a következő:

Ott lenn a fűzes árnyán . . .

Ott lenn a fűzes árnyán volt a találkozó;
Ő jött a fűzes árnyán, kis lába, mint a hó.
Szólt: vegyem a szerelmet, mint fán, ha rügy fakad,
De én ifjú, bolondos, azt mondtam, nem szabad.

A zöld mezőben álltam, a víz partján vele,
Megérintette vállam kis hófehér keze.
Szólt: vegyem életem is, mint gáton nő a gyom;
De én ifjú, bolondos – most könnyem hullatom.²⁸

Az 1. versszak jó érzékkel komponált párosrímekkel vezeti be az eredetinek hiánytalanul megfelelő képet és gondolati tartalmat. A szövegileg-szerkezetileg kiválóan eltalált 3. sor párjában, a 7.-ben azonban a „gyom” szó lefokozza a természetességre hivatkozás könnyed szépségét. Szintén lexikailag gyenge a „vegyem életem is” a „vegyem a szerelmet” párhuzamaként, hiszen ez a szókapcsolat az ide semmiképpen sem érthető öngyilkosságra buzdítás képzetét is felkeltheti a befogadóban. Gondolatjelet alkalmaz az utolsó sor, így jelezve az „ifjú, bolondos” és a „most könnyem hullatom” közötti időbeli különbséget.

Grammatikailag és gondolatilag talán sikeresen, de sajnos a dalszerű költőiség rovására ezzel a megszakítással.

A rövid, hangulattalan *Lent* címmel Képes Géza is lefordította a verset.²⁹

Lent

Lent a virágzó kertek alatt megláttam a kedvesemet,
ott a virágzó kertek alatt kis lába vígan tipegett.
Kért, hogy vegyem könnyen a szerelmet, amilyen könnyen
sarjad a levél a fán,
de én fiatal voltam és bolond és azt hittem, hogy tréfál talán.

Lent a folyóparton, a mezőn, mellettem állt a kedvesem,
hófehér keze vállamat megérintette csendesen.
Kért, hogy vegyem könnyen az életet, amilyen könnyen a
földből a fű fakad,
de én fiatal voltam és bolond s ma már csak könnyeim
omlanak.

Az eredetivel ez úgyszintén jól összhangban lévő fordítás, bár a 2. sorban a „vígan tipegett” rokokós megoldása, később pedig a „csendesén” és „tréfál talán” a szöveg egészébe nem illő jelenléte miatt – tompítják az érzések drámáját – szintén elmarad Szabó Lőrincétől. Képes Géza 3. és 7. sora szöveghű, de az ismétléssel túlságosan, már-már esetlenül meghosszabbodik: „Kért, hogy vegyem könnyen a szerelmet, amilyen könnyen sarjad a levél a fán” („She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree”) és „Kért, hogy vegyem könnyen az életet, amilyen könnyen a földből a fű fakad” („She bid me take life easy, as the grass grows on

the weirs”). Az ismétlések és alliterációk ugyanakkor a dalszerűség visszaadásában fontosak. Az utolsó félsor körülbelül annyira nem az „igazi”, mint Szabó Lőrincé: „s ma már csak könnyeim omlanak”. Kosztolányi „s most lelkem keserű” és Gombos „most könnyen hullatom” fordításai a legtalálóbbrak erre a félsorra, mert a késői, belső fájdalomnak adnak hangot. Az eredetiben a „tears” („könnyek”) jelenléte nem feltétlenül jelenti a tényleges zokogást, hiszen az egész versre bizonyos visszafogottság jellemző. Mindezekkel együtt a legjobb fordítás Szabó Lőrincé, mert kétfajta életfelfogás, a természetes és a mérlegelő, tépelődő közötti ellentétet, s annak következményét (a valószínű szakítást, amit a vers csak sejtet a bánatra utalással, de nem mond el) az eredetihez méltó és mérhető költői eszközökkel érzékelteti.

Aengus, az ír mitológia Apollónja jelenik meg következő darabunkban, *A vándor Aengus éneke* címmel (*The Song of Wandering Aengus*, az 1899-es *The Wind Among the Reeds* kötetből).

The Song of Wandering Aengus

I went out to the hazel wood,
 Because a fire was in my head,
 And cut and peeled a hazel wand,
 And hooked a berry to a thread;
 And when white moths were on the wing,
 And moth-like stars were flickering out,
 I dropped the berry in a stream
 And caught a little silver trout.

When I had laid it on the floor
I went to blow the fire aflame,
But something rustled on the floor,
And some one called me by my name:
It had become a glimmering girl
With apple blossom in her hair
Who called me by my name and ran
And faded through the brightening air.

Though I am old with wandering
Through hollow lands and hilly lands,
I will find out where she has gone,
And kiss her lips and take her hands;
And walk among long dappled grass,
And pluck till time and times are done
The silver apples of the moon,
The golden apples of the sun.

A költemény Szabó Lőrinc fordításában:

A vándor Aengus éneke

Fejem tüzelt, kimentem a
nagy mogyoróbokrok alá,
egy vesszőt lehántottam és
szamócát kötöttem reá;
s mikor a fehér lepke szállt
s szikráztak lepke csillagok,
a folyóból bogyós botom
egy ezüst pisztrángot fogott.

A földre tettem: de mikor
szítani kezdtem a tüzet,
zizzent mellettem valami
és hallottam a nevemet:
a hal tündérré változott,
hajában friss almavirág,
nevemet mondta s elfutott
a levegő fényein át.

Öreg vagyok már, jártam a
sivatagban s a dombokon,
de kifürkészem, hova ment,
s kézenfogom, megcsókolom;
s virágok közt járok, s nekem
termi majd örök ég alatt
szép ezüst almáit a hold,
szép arany almáit a nap.

Yeats rímképlete itt szabálytalanabb, mint az eddigiekben vizsgált verseké, összhangban a vándorló kereséssel. Aengus a költészet s a szerelem istene, Helen Vendler szerint a vers ennek jegyében a nyelv mágikus erőit mozgósítja.³⁰ Anaforák, ismétlések, szórímek építik fel a hatást, továbbá az azonos vagy hasonló hangalakok megjelenése különböző jelentések hordozójaként. „Wandering” („vándorlás”) és „wand” („vessző”), „apple” („alma”) és „dappled” („foltos”), „old” („rég”) és „golden” („arany”), „hill” („domb”) és „will” („akar”) stb. ezek, amelyek a látszólag össze nem tartozó jelentések összekapcsolásával titokzatossá teszik a verset. Az idegen nyelvre átültetésben akár csak részleges visszaadásuk is nagy teljesítmény. Szabó Lőrincnél számos

költői megoldás szólaltatja meg ezt a ráolvasó erőt. Az 1. versszak 7. sorában például „a folyóból bogyós botom” („I dropped the berry in a stream”) kitűnik zeneiségével. A 2. versszak 1–4. sorában a „tettem”, „kezdtém”, „mellettem”, „hallottam” szavak hasonló hangalakjai jól érzékeltek a lappangó titkot: a lány megjelenését. A „tündérré változott” a „t” hang kiemelt ismétlésével párja a „glimmering girl” sejtelmességének. A 3. versszak 1. sorában az angol „with wandering” alliterációja a „már, jártam” belső rímjében csendül meg, a 3–4. sorának alliterációi és ismétlései („will” – „where”, „her lips” – „her hands”) a „de kifürkészem, hova ment, s kézenfogom, megcsókolom” személyragok teremtette hasonló alakjaiban és alliterációiban nyernek új életet. Az utolsó két sorban megismételt angol névelő („the”) megfelelője nem tehető ki a magyarban a szerkezeti eltérés miatt, így Szabó Lőrinc a „szép” melléknévet ismétli: „szép ezüst almáit a hold, / szép arany almáit a nap.”

Az angol vers végén Aengus alighanem a kézenfogott lánnyal együtt szakítja majd a tökéletesség ezüst és arany almáit, hiszen rá fog találni. Szabó Lőrinc vándora viszont továbbra is egyedül marad, a szerelmi beteljesülés ellenére, amint azt a „nekem termi” is hangsúlyozza. A költő, aki szerint az egyes ember „oly árva, mint az isten”, (*Egyetlenegy vagy*, 1930) a képzelet útján sem lépett be a teljes harmónia világába.

Az ugyanerről a versről készült *A vándorlegény dala* című fordításában Képes Géza ezt a vágyott és megálmodott szerelmi kettőst szerepelteti: „Ránk dobja ezüst almáit a hold / és arany almáit a nap.”³¹ A teljes szöveg a következő:

A vándorlegény dala

A mogyorófa ligetbe futottam,
mert fejemben láng lobogott,
vesszőt vágtam s a végihez
kötöttem egy horogra-szúrt bogyót.
A réten fehér lepkék libegtek
s az égen: lepke csillagok.
És a bogyó a folyóba merült s egy
kis ezüst pisztrángot fogott.

A pisztrángot a gazra tettem,
mentem a tüzet szítani,
de zizzent és zörrent a gaz
s nevemet mondta valaki:
csillogó lánnyá lett a hal
hajában almafa-virág
s nevemet kiáltva elrohant
eltűnt a tiszta légen át.

Öreg vagyok s nem nyughatok,
vándorolok síkon, halmokon,
meg kell találnom azt a lányt,
megcsókolom s kézen fogom.
Gyepszőnyegen megyünk s míg a
világ világ: velem marad.
Ránk dobja ezüst almáit a hold
és arany almáit a nap.

Képes Géza Aengus említése nélküli címváltozata azonban kiveszi a versből a legfontosabb ír elemet, s a velejáró varázserő egy részét. Gyengíti még az összhatást, hogy az 1. versszakban a „fejemben láng lobogott” keresett benyomást kelt, a 2. versszak 3. sorában pedig „zizzent és zörrent a gaz” (a „something rustled on the floor” helyén) túl zajos, a sejtelmesség ellen hat. Néhány sorral alább pedig az „elrohant” hangzik költőietlenül. (Szabó Lőrincnél „elfutott”, az eredetiben „ran”.) Egyes sorai viszont vetekednek Szabó Lőrincével, például az utolsó versszakban a 3. és 4.: „meg kell találnom azt a lányt, / megcsókolom s kézen fogom”, amely erőteljesebb a korábbi fordítás „de kifürkészem, hova ment, / s kézenfogom, megcsókolom” változatánál. Szabó Lőrinc mintha továbbvinné a 2. versszak sejtelmességét, holott itt a kereséshez elszántság és az elképzelt megvalósulásba vetett hit társul: „I will”, mondja Yeats Aengusa. Egészét tekintve tehát Képes Géza is maradandót alkotott fordításával, s jobbára csak az egyéni ízlés állapíthat meg sorrendet közöttük.

Yeats *The Rose* (1893) című kötetében található a *When You Are Old*, amelyet Szabó Lőrinc *Ha ősz leszel s öreg* címmel fordított le, megindítóan szép lírává.

When You Are Old

When you are old and grey and full of sleep,
 And nodding by the fire, take down this book,
 And slowly read, and dream of the soft look
 Your eyes had once, and of their shadows deep;

How many loved your moments of glad grace,
 And loved your beauty with love false or true,
 But one man loved the pilgrim soul in you,
 And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars,
 Murmur, a little sadly, how Love fled
 And paced upon the mountains overhead
 And hid his face amid a crowd of stars.

I ha ősz leszél s öreg

I ha ősz leszél s öreg, s est közelít,
 s tűz mellett bólongsz, vedd le könyvemet,
 s olvass, lassan, s álmodd vissza szemed
 puha tekintetét s mély árnyait;

s hogy hányan szerették az ifjúság
 gyönyörét benned, hazug s hű szívek;
 de egy férfi zarándok lelkedet
 szerette, s romló arcod bánatát;

és sutogd el, búsongva, míg a rács
 izzik, hogy szökött meg a szerelem,
 s hogy vonta, túl az égi hegyeken,
 arcára a csillagok fátyolát.

Az 1. versszak 3–4. sorában Szabó Lőrinc sziszegő hangok sokaságával festi alá az emlékezést. Yeats szokatlan „shadows deep” összetételét az „olvass, lassan” fordítottságával kapjuk vissza. A 2. versszakban a „changing face” belső rímét

a „romló arcod” magánhangzói idézik fel. A „lelkedet” és „szerette” hangzásbeli közelsége a „loved” és „soul” összekapcsolását erősíti. A „love false or true” szórendjének archaizáló hatását a mondatszerkezet szokatlanságával tudja Szabó Lőrinc ismét érzékeltetni: „s hogy hányan szerették az ifjúság / gyönyörét benned, hazug s hű szívek.” A „Murmur, a little sadly” fordítása az utolsó sor sziszegő hangjaival megint találó: „és suttogd el, búsongva”.

A vers látomás a mulandóságról úgy, hogy az elképzelt jövőből tekint vissza az életre, amely jórészt még meg sem történt, de már tudjuk hová vezet, hiszen a kegyetlen törvény alól a szerelem sem kivétel. Maradandónak csak az írott szó tűnik, mint Shakespeare szonettjeiben. A Shakespeare-t és Ronsardot fordító Szabó Lőrinc számára ez a Yeats-vers nem jelenthetett értelmezési problémát. A mű egyetlen mondat, amelyben sok kisebb tagolás, mellérendelés érzékelteti mindennek sebes léptű tovatűntét, s ez Szabó Lőrincnél éppúgy megvalósul, mint Yeatsnél. Ezen túlmenően is megihlette a mű a magyar költőt, amint egy töredékben maradt, most először közzétett verskezdeménye mutatja:

Nem lettél hát öreg, hogy lámpafénynél
tűz mellett bóbiskolj és versemet
mormold, melyen egykor dicsértelek, –
panasz nélkül viselted, amíg éltél,
sorsodat, s mikor elérkezett
panasztalan nézted.³²

Yeats képeinek, gondolatainak hatása befejezetlenül nő át a sokat szenvedett kedves visszafogott siratásába.

Gombos Imre fordítása Yeats költeményéről:

Ha ősz leszel

Ia ősz leszel, öreg, s az álmaid
Közt száll le rád a tűz mellett az est,
Vedd majd e könyvet, s lapjain keresd
Ifjú szemed szétfoszlott árnyait;

Boldog szépségedért hány jó barát,
Hány hű s hazug szerelmes szeretett;
S csak egy szerette vándor lelkedet,
Csak egy borongó arcod bánatát.

És nyújtsd az izzó tűz fölé karod,
S mormold, szomorkásan, a szerelem
Elillant, eltűnt túl a hegyeken,
S arcát elfödtek fenn a csillagok.³³

Ez megint jó fordítói mestermunka, de a képek, szóhangulat megszólaltatása szempontjából hasonló gyengeségeket mutat, mint Gombos Imre előző Yeats-átültetése. A 4. sorban „Ifjú szemed szétfoszlott árnyait;” finoman hangzik, de értelmi vonatkozása megbiccen. A 2. versszakban a romantika elcsépelet „borongó” jelzője tulajdonít túl sok bánatot a valamikor ifjú asszonymnak, s ezzel zavaró ellentétbe is kerül a „Boldog szépségedért” félsorral. Yeats mulandóságra utaló „moments” és „changing” szavai nem nyernek visszhangot, s ez bizony egysíkúvá teszi az átköltést.

Az utolsó versszak azonban, különösen annak két utolsó sora, a mássalhangzók szépen zenélő ismétlésével mara-
clandó költői élményt nyújt az olvasónak.

Áprily Lajos fordítása úgyszintén *Ha ősz leszel...* cím-
mel³⁴ megint nemes ihletésű, értékes magyar megszólalta-
tás:

Ha ősz leszel

Ha ősz leszel és öregség álmosít
s tűznél bóbiskolsz, vedd le könyvemet,
s álmodd vissza régi szép szemed
szelíd nézését s mély árnyékait.

Hányan szerették játszi gráciád,
s csalfán vagy hűtlenül szépségedet;
csak egy, csak egy zarándok lelkedet
és változó arcod búbánatát;

s míg rád az izzó kályha-rács lehel,
mormold: a szerelem be messze ment,
hegyormokat hagyott el odafent,
s arcát csillagrajban rejtette el.

Első sora azonban („Ha ősz leszel és öregség álmosít”) a
Yeatsnél és Szabó Lőrincnél található, a fokozatosságot őrző
három egységet kettőre zsugorítja („When you are old and
grey and full of sleep” „Ha ősz leszel s öreg, s est közelít”).
A középső szakaszban viszont szárnyrakap fordítása, mint
hangulati, mind ritmikai szempontból. A „Hányan szerették
játszi gráciád / s csalfán vagy hűtlenül szépségedet” sor

szintén ad szintaktikai újrendezést, mint Yeatsé és Szabó Lőrincé. A következő sorban viszont a „csak egy, csak egy” indokolatlan átköltéshez vezető ismétlése rontja az összhatást. Yeatsnél a „but” ellentétre utal, Áprily viszont a „but” („de”) szót másik („csak”) jelentésében fordítja. A 3. versszak egyébként igen jó fordításából az „a little sadly” teljesen kimaradt, ami a hangulati megragadás szempontjából hiány, miközben „az izzó kályha-rács lehel” talán túl sok prózaiságot visz a finom képbe.

Kardos László fordítását ugyanerről a versről *Ha megöregszel* címmel a válogatott kötetben találjuk.³⁵

Ha megöregszel

Ha megöregszel s szürke néneként
ott bólogatsz a tűznél, könyvemet
lapozd, idézve ifju-szép szemed
mélységes árnya közt a puha fényt.

S hogy szépséged s hulló mosolyodat
hányan szerették, hány hű s ál-barát,
de változékony arcod bánatát
s zarándok lelked egy szerette csak.

S míg meghajolsz az izzó rács fele,
szomorkás kedvvel súgd: a szerelem
elillant, elszállt túl a hegyeken,
s csillagfüzér közt bújt meg szép feje.

Bensőséges hangulatú fordítás, de egyes kifejezések révén romantikusabbá válik, mint az eredeti költemény. Az első és utolsó versszakban ilyen az „ifjú-szép” hozzáadása. A 2. versszakban a „hulló mosolyodat” a „glad grace” helyén találhatjuk túlzottnak, bár a magánhangzók együttese finom hangzású. A 2. versszakot záró két sor szépségét („de változékony arcod bánatát / s zarándok lelked egy szerette csak”) csak a „változékony” („changing”) jelző esetlen hosszúsága tompítja. Félreérthetőség is van, hiszen a „changing” itt az elmúlással összhangban „változó”-t jelent, így fordítja Áprily, Szabó Lőrinc pedig egyenesen „romló”-vá fokozza. Az utolsó versszak végét a „csillagfüzér” és „szép feje” Kardosnál ismét kicsit édeskésre színezi. A szerelem nála „elillant, elszállt” („Love fled / and paced”) míg Yeatsnél „elszökött” („fled”, Szabó Lőrinc ennek pontos megfelelőjét használja) s nem csak „messze ment”, mint Áprilynál. Yeatsnek ez a megkapó egyszerűségű fiatalkori verse gondolatilag meglepően összetetten szól az elmúlásról, a szerelem mulandóságán keresztül. A fordítások között az eredetinek a meg-megálló, a megszakításokkal, ám biztosan múló időre utaló ritmusát legteljesebben Szabó Lőrinc szólaltatja meg. A „csillagok fátyolát” („a crowd of stars” helyén) befejezés nála szemérmes menyasszonyt láttat az olvasóval, a szerelem talán örök, másutt újraébredése jeleként.

„Mert bármikor és bárhol üres élvezetté válhat a veszély is, ha józanul mérlegelt hűségből azt kényszerülünk védeni, amit nem szeretünk” – írja *Nyugat magyarja* című könyvében Gergely Ágnes.³⁶ Az *Ír repülő a halálát jósolja* című versben, amelyre mindez vonatkozik, (*An Irish Airman Foresees His Death*, az 1919-es *The Wild Swans at Coole*

kötetből) a korai álmait és múltba nézését maga mögött hagyó költő élet és halál együttes értelmetlenségéről ír – a háttér az 1. világháború.

An Irish Airman Foresees His Death

I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above;
Those that I fight I do not hate,
Those that I guard I do not love;
My country is Kiltartan Cross,
My countrymen Kiltartan's poor,
No likely end could bring them loss
Or leave them happier than before.
Nor law, nor duty bade me fight,
Nor public men, nor cheering crowds,
A lonely impulse of delight
Drove to this tumult in the clouds;
I balanced all, brought all to mind,
The years to come seemed waste of breath,
A waste of breath the years behind
In balance with this life, this death.

Ír repülő a halálát jósolja

Tudom, fent a felhők fölött
 egyszer elér a végzetem;
 nem bántott, akit üldözök,
 akit védek, nem szeretem;
 az én hazám: Kiltartan Cross,
 népem: földünk szegényei,
 őket a vég, ha jó, ha rossz,
 nem sujtja s nem emelheti.

Nem törvény, szónok, taps, tömeg,
 s nem kötelesség, a szívé,
 egyszerűen az élvezet
 hozott e dult felhők közé;
 mérlegeltem, mi volt s mi lesz,
 és úgy láttam, mindegy, mi vár:
 egyensúlyban tartja üres
 életem az üres halál.

Az ír katona a brit hadseregben kerül bevetésre, így elidegenül az eredeti céltől. Szabó Lőrinc fordítása a versről elsősorban azért jó, mert igen leleményesen válogatja ki szókincsét. Szép példája ennek a következő: „Őket a vég, ha jó, ha rossz, / nem sujtja s nem emelheti” („No likely end could bring them loss / or leave them happier than before”). Az utolsó négy sor összetett mondata szintén joggal idézhető arra, hogy a szó szerinti visszaadástól messze menve is (vagy talán éppen azért) milyen kitűnően, költőien meg lehet ragadni a gondolatot: „mérlegeltem, mi volt, s mi lesz, / és úgy láttam, mindegy, mi vár: egyensúlyban tartja üres /

életem az üres halál.” („I balanced all, brought all to mind, / The years to come seemed waste of breath, / a waste of breath the years behind / In balance with this life, this death.”) Az ismételt „üres” a szó szerint egyébként sem fordítható „waste of breath” felidézőjeként telitalálat. Kisebbségi jelentőségű ennél, amit hiányolhatunk, például az eredeti 3–4. sorainak végén a „hate” és „love” párhuzamát, amelynek az elidegenedés kiemelésében van szerepe, a végletek eltűnésének megragadásával. Mindamellett Szabó Lőrincnél a „nem bántott, akit üldözök, / akit védek, nem szeretem” kitűnően követi Yeats szintaktikai párhuzamát: „Those that I fight I do not hate; / Those that I guard I do not love.” A 2. versszak 3. sora: „A lonely impulse of delight” nyelvileg mutatja, hogy valami más kezdődik a versben, mégpedig a romantikus-közösségi magatartástól végleg levált individuum „lázdása”. Szabó Lőrinc jól követi ezt a hagyományellenes gondolatot az „egyszerűen” odadobásával. A fordítás sűrű áthúzásokkal tűzdelt kézírata tanúsítja, hogy először szöveghűbb, de sutább és laposabb megoldással kísérletezett a magyar költő: „a felhők viharába csak / a szórakozás vágya vitt”.³⁷ A végleges fordításban az „egyszerűen az élvezet” nagyszerű visszhang Yeats nietzschei utalására, amely „kioldja a 19. századi jellegű verset a 19. századi uralkodó eszmékből. Szabó Lőrinc fordítása ezt, az ő költészetével is olyannyira rokon dialógushelyzetet emeli ki a versből: a közösségi meghatározottságból következő identitásavart szembeesíti a személyiség egyéni mérlegelésen alapuló szabadsággesztusával.”³⁸

A vers korábbi értelmezéseiből kitekintve szembeötlik egy szó, amely éppen jelentésének többféle lehetőségével hívja fel magára a figyelmet. A „tumult” ez a 12. sorban,

amely itt utalhat a repülők felhők közötti kavargására, de a lelken belül zajló nyugtalanságra is. Egy összetett korélmény megszólaltatója, amely csak a káosz és töredezettség képeivel írható le, s amelyben már élet és halál eredeti értelme sincs meg. Az élvezet, amellyel Yeats repülője beleveti magát ebbe a meghatározhatatlan kavargásba, előrevetíti a későbbi Yeats-versek egy részének hangulatát, ahol a tragikum átélése örömhöz, gyönyörűséghez vezet el. Szabó Lőrinc ezt a kulcsfontosságú szót a porosan hangzó „dült” jelzőbe olvasztja, s ennek folytán visszalép a korélmény megragadásában az „egyszerűen” telitalálatához képest. Hasonlóan fordítja a „tumult” szót Méhes Károly is, a versről készült egyelőre kiadatlan fordításában:

Ír pilóta a saját haláláról

Fönt valahol, felhők között,
Tudom, elér a végzetem,
Nem gyűlölöm, kire lövök,
Kit védek, nem szívelhetem.
Kiltartan Cross, szülőházam
Szegényei közül vagyok,
A vég nekik egy srófra jár,
Jöhetnek jó vagy rossz napok.
Nem eszme, vak tömeg vezet,
Se nem parancs, kemény ököl,
Csakis a puszta élvezet
Űzött e bösz felhőkbe föl.
Fejemben minden egybehullt,
Jövőm üresen úgy talál,
Mint üresen talált a múlt,
S kiadja éltem a halál.

A fiatal költő a 20. század elidegenítő élményeinek egészében próbálja elhelyezni s így újraértelmezni Yeats versét, amint azt legbeszédesebben 9–10. sorai mutatják. A „Kiltartan Cross, szülőhazám / Szegényei közül vagyok” („My country is Kiltartan Cross / My countrymen Kiltartan’s poor,”) pontatlansága viszont azért észrevételezhető, mert a kívülállói magatartással nincs összhangban. Yeats modellje Robert Gregory, egy fiatal angol-ír földesúr volt, az író Lady Augusta Gregory fia, akinek repülőjét a háborúban ténylegesen találat érte. A fordítás nyelvében ugyanakkor kifogásolható az „egy srófra jár” nehézkessége, vagy a „lövök” mint rím a „között”-re. A fentiekben már jellemzett nehézségű utolsó négy sorra azonban Szabó Lőrincéhez hasonlóan jó megfelelőt talált. A „minden egybehullt” valamelyest vissza-utal a „tumult” meghatározhatatlanságára is.

Végül az *Öregemberek bámulják magukat a vizekben* (*The Old Men Admiring Themselves in the Waters*, az 1904-es, *In the Seven Woods* című kötetből) vár vizsgálatunkra.

The Old Men Admiring Themselves in the Waters

I HEARD the old, old men say,
 „Everything alters,
 And one by one we drop away.”
 They had hands like claws, and their knees
 Were twisted like the old thorn-trees
 By the waters.
 I heard the old, old men say,
 „All that’s beautiful drifts away
 Like the waters.”

Szabó Lőrinc fordításában:

Öregemberek bámulják magukat a vizekben

Sóhajtoznak az öregek:

„Iszonyú a törvény,
hullunk mindnyájan, cseppre-csepp.”

Kezük karom, görbék a térdeik,
mint parti fűzé, mely kapaszkodik,
mert húzza az örvény.

Sóhajtoznak az öregek:

„Minden szép zuhan és temet,
mint az örvény.”

A rövidke költeményben a beszélő a vizek mellett ülő öregek szavait hallgatja, majd leírja külsejüket, végül újra idézi szavaikat. A kilenc sorban három mondat három tercínát alkot, a rímképlet *ABA CCB AAB*. A 2. tercínában fellépő új rím (*C*) nem tér vissza, ugyanis csak itt kapunk az öregekről külső leírást: „They had hands like claws, and their knees / Were twisted like the old thorn-trees”. (Szabó Lőrinc gazdagon költői fordításában: „kezük karom, görbék a térdeik, / mint parti fűzé, mely kapaszkodik”.) Az *A* rímű sorok is összetartoznak, ismétlik a bevezető 1. és 3. sort („I heard the old, old men say / ... / and one by one we drop away” – „Sóhajtoznak az öregek: / ... / hullunk mindnyájan, cseppre csepp”) a 7. és 8. sorban azzal a különbséggel, hogy az egyetemes, majd az öregekre vonatkoztatott pusztulásra ítéltséget felváltja a szépség mulandóságának képzete: „I heard the old, old men say, / All that’s beautiful drifts away”, „Sóhajtoznak az öregek: / Minden szép zuhan és temet”.

A *B* rímű sorok összeolvashatók, mintegy kiadva a vers vázát: „Everything alters” „By the waters” „Like the waters”, s Szabó Lőrincnél ez is megvalósul: „Ilyen a törvény” „mert húzza az örvény” „mint az örvény”. Az „iszonyú” jelző a 2. sorban azonban hozzátétel; ítéletet, minősítést tartalmazó szó nincs Yeatsnél, az ő minősítését a vers egésze adja ki. Szabó Lőrinc „Sóhajtoznak” szava szintén minősít, s ez megint csorbítja a mű kopár egyetemességét.

Helen Vendler jegyzi meg a vers kapcsán, hogy itt már megjelenik Yeats költészetének egy későbbi, gyakori sajátja, miszerint a cím része a versnek.³⁹ Mikor az öregek a szép mulandóságáról mondják ki gondolataikat a vers végén, tulajdonképpen önmagukról beszélnek, ha figyelembe vesszük a címben leírt beszédhelyzetet. Ugyanakkor tudjuk a versből, hogy a szépségük mulandóságáról kántáló öregek csúnyák, jobban mondva félig már a természet képét öltötték magukra, amelybe visszatérnek. Ez az ellentét ironikussá, sőt groteszkké teszi a verset, amit Szabó Lőrinc már nem közvetít teljesen, nála ugyanis a szemlélet kettősége nincs jelen, 8–9. soraiból nem érezhető, hogy az öregek saját, már nem létező szépségüket siratják. A „zuhan és temet”, s maga az „örvény” egyébként is jóval erősebb, konkrétabb szavak, mint Yeats kifejezései, amelyek a víz természetesen tovasodródó mozgásának képzetére épülnek. Telitalálat azonban Szabó Lőrincnél a 3. sor végén a „cseppre-csepp” összetétel, mind a „one by one”, mind a sorvégi „drop away” megfelelőjeként. Igen jó hangzású magyar versében azonban egyedül a mulandóságról ír, Yeats groteszk felhangja nélkül, amellyel a másik költő az emberiség önsajnálkozó hajlamait is gúnyolja.

A költemény Halasi Andor 1916-os fordításában:

Aggok a folyóvíz tükrében bámulják arcukat

Hallám az aggok agg neszét,
 A lét oly halvány,
 és sorba hullunk szerteszét.
 Karmos kezük volt, lábuk ó,
 Mint görbe vén töviskaró
 Vizek alján.
 Hallám az aggok agg neszét,
 Elhőmpölyög minden, mi szép
 Vizek alján.

Ez a Halasi-fordítás is meglepően jó, utolsó előtti sora egyenesen kiválóan idézi a könyörtelenül természetes változást. A *B* rímű sorainak (2., 6. és 9.) együttes jelentése azonban nem valósul meg, s „A lét oly halvány” a mai fülnek nem utal igazán a mulandóságra. A „hullunk szerteszét” pedig inkább diaszpórát láttat, mint fokozatos eltűnést az életből. Egészében véve azonban átmenti valamennyire Yeats groteszkségét, ha nem is olyan hajlékonyan költőit alkotva, mint Szabó Lőrinc.

Kosztolányi fordítása ugyanerről a versről *Öregemberek szemlélik magukat a vízben* címmel jelent meg.⁴⁰

Öregemberek szemlélik magukat a vízben

Hallottam, az aggok beszéltek:
 „Lassanként elmúlik az élet,
 az ár minket is tovavisz.”
 Kezük olyan, mint a karom,
 s térdük, mint vén tövis az ugaron,
 mit visszaver a víz.
 Hallottam, az aggok beszéltek:
 „Eltűnik a szépség, az élet,
 akár a víz.”

Kosztolányi *AAB* képletűre változtatja az első tercina rímeit, s így az ő változatában a rímben is kifejezett váltás kevésbé hangsúlyos. Egyéb változtatásokat is tesz, a 2. sort például szótagokkal toldja meg: „Lassanként elmúlik az élet.” Az 5. sorban „ugaron” szava kevésbé illik a „vizes” környezetbe. 3. sorként „az ár minket is tovavisz” nem nyújtja a könnyörtelen elmúlás fokozatos előrehaladását annyira, mint Yeats és Szabó Lőrinc: „and one by one we drop away” és „hullunk mindnyájan, cseppre csepp.” Kosztolányi 1. és 7. sorában viszont Szabó Lőrincsel ellentétben megjelenik a szemlélődő/hallgatózó én: „Hallottam, az aggok beszéltek” („I heard the old, old men say”), s ez a groteszk hatás megközelítésében fontos, mert hangsúlyozza a szempontok közötti távolságot. Utolsó sorában („akár a víz”) a rövidség nagy erény, az elmúlásra jól utal. Egyenetlenségei miatt azonban Kosztolányi fordítása nem éri el a Szabó Lőrinc-féle színvonalát. A sajátos kettősséget is csak részben valósítja meg, hiszen az ő címében csak „szemlélik”

magukat az öregek, s nem csodálják vagy bámulják, ami önmagukról alkotott képük milyenségére utalna.

Aligha képzelhető el olyan fordítás, amelyben ne lehetne találni gyengébb pontokat a szinte mesteri megoldások szomszédságában is. Szabó Lőrinc Yeats-fordításaira általában jellemző, hogy a versek költőiségét átmenti, az eredetinek visszhangot ad, de közvetetten rejtőző intellektuális többlete már időnként elhalványul nála. Az összevetések tapasztalataival is magunk mögött azonban nyugodtan mondhatjuk, hogy fordításai többsége kiállta az idő próbáját. Válogatott Yeats-kötetünk nem véletlenül vette lapjaira nyolc fordítását. „Ő a nagy vízvázaló a magyar műfordítás-irodalom történetében, ő az a nagy költő-műfordító, akinek fordítói elvei döntően befolyásolták az 1945 után kialakuló műfordítói gyakorlatunkat” – írja Szabó Lőrincről Szegszárdy-Csengery József.⁴¹ Kortársai között ő jutott Yeats fordításában legtovább, mind mennyiség, mind minőség tekintetében, előkészítve az utat a következő Yeatsfordító nemzedéknek, akik között ott találjuk Nemes Nagy Ágnes, Gergely Ágnes, Nagy László, Orbán Ottó, Somlyó György, Vas István, s sorolhatnánk tovább. Előkészítette az utat, mert ahogyan Rónay György írja műfordítói munkásságával kapcsolatban, a Nyugat műhelyében kezdett, majd a modernebb műfordítói-irodalmi törekvések irányába haladt.⁴² Ez a tendencia Yeats-fordításaiban is megfigyelhető.

A korai Yeatshez hasonlóan szép álmokat lehet szőni arról, mi lett volna, ha Szabó Lőrinc tovább fordítja az ír költőt, s több verset ad át nekünk magyarul annak későbbi, híresen nehezen fordítható korszakából. Költészetük fejlődése ugyanis mutat párhuzamokat. Amit a dialogikus költői paradigma Szabó Lőrincnél jelentkező poétikai formációja-

ként ír le Kabdebó Lóránt egyik tanulmánya, az „akcióba lépő ember önmaga meghatározásáért vívott harcát”⁴³ kiemelve, Yeatsre is vonatkoztatható. Megközelítően egyidőben revelálnak dramatizált költői világot, s Yeats számos ezzel jellemezhető verse, például az *Ego Dominus Tuus* vagy az *Among School Children (Iskolásgyerekek között)* máig nem szólalt meg magyarul.

- 1 SZABÓ Lőrinc, *Könyvek és emberek az életemben*, Magvető, Bp., 1984, 12.
- 2 *Az ifjú a mennyek szövetére vágyik, Aggok a folyóvíz tükrében bámulják arcukat*, ford. HALASI Andor, *A Hét*, 1916, 18. sz., 232.
- 3 *Szerelmesét halottnak kívánja*, ford. BABITS Mihály, *Nyugat*, 1930, 13–14. sz., 140.
- 4 *W. B. Yeats verseiből* (sic!), ford. MAKSAY Albert, Erdélyi Helikon, 1930, II. köt., 789.
- 5 *Nobel-díjas írók antológiája*, Káldor, Bp., 403–410.
- 6 LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., 1911, 465.
- 7 RÓZSA Dezső, *W. B. Yeats, Erzählungen und Essays*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1918, 449.
- 8 SZERB Antal, *Yeats magyar tárgyú balladája*, Debreceni Szemle, 1930, 4. sz., 255–256.
- 9 SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., 1941, 721–723.
- 10 GYERGYAI Albert, *Nobel-díjasok antológiája*, *Nyugat*, 1935, 1. sz., 65.
- 11 BABITS Mihály, *Költő, forradalom és heroizmus*, *Nyugat*, 1935, 3. sz., 259–260.
- 12 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., 1936, 474.
- 13 ORSZÁGH László, *A legújabb angol líra*, *Magyar Szemle*, 1938. szept., 46.
- 14 NÉMETH Andor, *Az újraköltött vers*, *Nyugat*, 1935, 1. sz., 259–260.
- 15 NÉMETH Andor, *Yeats (1865–1939)*, *Szép Szó*, 1939, VIII. sz., 65–66.
- 16 HALÁSZ Gábor, *Az újabb angol líráról* = H. G., *Tiltakozó nemzedék*, Bp., 1981, 881.
- 17 *Az angol irodalom kincsesháza*, szerk. HALÁSZ Gábor, Athenaeum, Bp., 1941, 323–324.

- 18 SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink I.*, Singer és Wolfner, Bp., 1941. *Imnisfree* 39, *A költő az ég köntösére vágvik* 138, *Lent, a fűzkeretek alján* 179, *A vándor Aengus éneke* 214–215. *Örök barátaink II.* Egyetemi Nyomda, Bp., 1948. *Ha ősz leszél és öreg* 113, *fr repülő a balálát jósolja* 201, *Öregemberek bámulják magukat a vizekben* 221. A vizsgálódásunkból kihagyott versek a II. kötetben találhatóak. *Fehér sirályok* 89, *A rigasz csacsásága* 112, *Álmodott balál* 119, *Ezek felbök a bukó nap körül* 215.
- 19 Vö. BENJAMIN, Walter, *The Task of the Translator*; SZONDI, Peter, *The Poetry of Constancy: Paul Celan's Translation of Shakespeare's Sonnet 105*; *Theories of Translation*, szerk. SCHULTE, Rainer–BIGUENET, John, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992, 77–79, 167–168.
- 20 TELLÉR Gyula, *Verstruktúra és versfordítás = A műfordítás ma*, szerk. BART István–RÁKOS Sándor, Gondolat, Bp., 1981, 197.
- 21 YEATS, W. B. *The Autobiography*, Macmillan, New York, 1969, 103.
- 22 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Imnisfree*, Nagyvilág, 1976, 12. sz., 1886.
- 23 VENDLER, Helen, *Technique in the Earlier Poems of Yeats*, Yeats Annual No. 8, szerk. GOULD, Warwick, Macmillan, London, 1991, 6.
- 24 Nagyvilág, 1958, 1. sz., 19.
- 25 *Tört álmok. Ír költők antológiája*, szerk. KABDEBÓ Tamás, Kosmosz könyvek, Bp., 1988, 177.
- 26 Vö. MACNEICE, Louis, *The Poetry of W. B. Yeats*, Faber and Faber, London, 1967, 77.
- 27 *Idegen költők*, Szépirodalmi, Bp., 1966, 218.
- 28 Nagyvilág, 1958, 1. sz., 19.
- 29 Közli SZENTMIHÁLYI SZABÓ Péter = *Yeats világa*, Európa, Bp., 1978, 63.
- 30 VENDLER, Helen, *i. m.*, 16.
- 31 YEATS, W. B., *Versek*, Európa, Bp., 1960, 72.
- 32 Az MTA Könyvtár kéziratárában *A huszonhatodik év* fogalmazványai között az Ms. 4656/47. számot viselő lapon található sorok.
- 33 Nagyvilág, 1958, 1. sz., 19.
- 34 *Tört álmok*, 178.
- 35 YEATS, W. B., *Versek*, 51.
- 36 GERGELY Ágnes, *Nyugat magyarja*, Szépirodalmi, Bp., 1991, 109.
- 37 MTA Könyvtár kéziratára, Ms. 4657/473.
- 38 KABDEBÓ Lóránt, *Adalékok a dialógikus poétikai paradigma előtörténetéhez*, Literatura, 1993, 27.
- 39 VENDLER, Helen, *i. m.*, 12.
- 40 KOSZTOLÁNYI Dezső, *i. m.*, 220.

- 41 SZEGSZÁRDY-CSENGERY József, *Költészet és műfordítás. Szabó Lőrinc műfordítói arcképéhez*, Vigilia, 1983, 692.
- 42 RÓNAY György, *Fordítók és fordítások*, Magvető, Bp., 1973, 24.
- 43 KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus paradigma Szabó Lőrincnél*, Irodalomismeret 1991, 1. sz., 20.

Szabó Lőrinc huszonhatodik éve

„Tudni a csodát, mely folyton a másik
pólusba szakad és visszacikázik
végső s legelső hieroglifáit
minden életnek: azt, azt kellene:
az volna kép, hozzád méltó zene,
s vers, glóriád, s bús szívem öröme”

1. Berezető

A szonettek végigolvasásával különös, szűkösségében is végelenül tág világba: két ember teremtett, felépített, közös univerzumába léphetünk be. Ennek az intim világnak két végpontja, egymást vonzó-taszító pólusa egy férfi és egy nő. Minden más dolog, jelenség, az univerzum többi eleme a két pólus között, vonzódásuk mágneses erővonalai mentén rendeződik el: így jelenik meg a Harmadik; a közös tárgyak, emlékek; az emberek, a természet. Ezek az elemek a kettejük között húzódó finom, érzékeny és bonyolult – érzésekből, emlékekből, huszonöt év közös múltjából szövődött – háló csomópontjai. Funkciójuk éppen az, hogy jelenlétükkel láthatóvá tegyék ezt a viszonyrendszert: minden jelenség a Te-hez való viszonyában jelenik meg a versekben. A közöttük működő erők többé-kevésbé egyensúlyban tartják az univerzumot, minden dolognak biztos helye van, „valami világnagy Egészség” részeként. Egy ponton aztán megbomlik ez a szabályos rend, eltűnik, semmivé válik a „másik”, minden dolgok mértéke. A férfi válasza: emberfeletti erőfeszítések a visszahozásra, életre keltésre; végül már csupán a belenyugvásra.

Mindezek mögött jól láthatóan kirajzolódik egy – a kötet szerkezeti vázát is alkotó – dialógus menete. Párbeszéd a ténnyel, a halállal; ellentmondás az önnön józan észnek. Egymás után sorakoznak az érvek és ellenkezések: minden újjáteremtési, felidézési törekvés; a halál tényének megsemmisítésére irányuló kísérlet egy-egy „nem” a másik fél „igen”-jére. Ez a párbeszéd attól különleges, hogy a megszólaló „én” ellenfelével azonos. Tekinthejtük tehát „belsőnek” a dialógust, amennyiben a valóság kényszere alóli kibúvók, kísérletek mindig az önnön racionalitás, a saját valóságérezék mérlegén talátnak könnyűnek, buknak meg. Ám ne tévesszen meg bennünket ez az önmeggyőzés: a győztes érveket igazából a külső realitás, tehát egy független nézőpont szolgáltatja: a vitatkozó „én” csupán kölcsönveszi, magába intergrálja azokat.

Ia mindezt a költészettörténet tágabb összefüggésrendszerében akarjuk elhelyezni, Kulcsár Szabó Ernő gondolatait hívhatjuk segítségül, aki „az avantgarde utáni modernség küszöbén” álló Szabó Lőrincnek éppen erről a létezésre rákérdező dialogikus magatartásáról szólva így ír: „Ez a kérdezőhelyzet Szabó Lőrinc más verseiben pontosan arra vall, hogy az alanyi mellett ott van egy rajta túli, személyhez nem kötött nézőpont lehetősége is, amely a beszélő számára eldönthetlenné teszi, hogy melyik feltétel felől mutatkozik meg végül a megértendő igazsága. [...] A létezőn túlra irányuló kérdések »kudarca« nem azt jelentette, hogy századeleji szubsztancialitásokat erősített volna meg, hanem ellenkezőleg, végleg kérdéssé tette őket. A viszonylagos értelmezésű feltételezettség kétirányúsága Szabó Lőrincnél és József Attilánál új típusú, dialogikus szerelmi lírát is teremtett. Ez a kölcsönösség az én kiteljese-

dését a ráutaltságban, a másság általi önmegértésben fedezte fel.”¹ E gondolkodási és viselkedési forma kialakulásáról Kabdebó Lóránt így vélekedik, éppen a vizsgált kötet kapcsán: „A személyiség megosztottságából, a széttartó szerepek rendszerbe illesztettségéből következik, hogy nem harmonikus emberi kapcsolatokban, hanem a személyiség részleges meghatározottságában kellett Szabó Lőrincnek gondolkodnia.”²

1.1. A szemléletváltás szükségességéről

Tanulságos lenne végigtekinteni, hogyan értékelték az irodalomtörténészek az elmúlt évtizedek során *A huszonhatodik év* című kötetet, ám most csak néhány jellegzetes példát említek annak érzékeltetésére, milyen könnyen helyezi az olvasó és a szakember az irodalomtörténet sémáiba, közhelyszerű kategóriáiba a klasszikus formában megjelenő modernség jegyeit. Szonettekbeli felépülő verseskötet, mely a kedves halálának fájdalmas voltát jeleníti meg: ugyan kinek nem jut eszébe Petrarca, s aztán nem legyint egyet gondolatban – mi újat lehet itt még mondani? A művelt olvasónak talán megbocsátható ennyi felületesség, de az irodalmár feladata éppen az, hogy meglássa a „mondás” mikéntjének meglepő másságát, újszerűségét. Ez azonban – úgy tűnik – egy egészen új vizsgálati módszert, értelmezési paradigmát tesz szükségessé: az a fajta megközelítési mód, mely az elmúlt évtizedekben meghatározó volt, nem képes továbbélésre, újabb nézőpontok, értelmezési keretek alkalmazására. Az olyanfajta ítéletek, mint hogy „*A huszonhatodik év* nem költői vagy szemléleti továbblépés Szabó Lőrinc pályáján”³, vagy hogy a verseskötet középső részére „a variációk kifogytak, az alkotásfolyamat

elapadt, a műalkotást le lehet kerekíteni. Ami ezután következik: egy-egy szonett, amely értékeli a ciklus témáit⁴ egy új értelmezési horizont kihívásával szemben nem állják meg a helyüket.

A váltás, újítás, továbblépés irányát jelzi például Kabdebó Lóránt tanulmánya, melyben R. M. Rilke *Orpheus. Eurydike. Hermes* című versével kapcsolja össze Szabó Lőrinc kötetét, így egészen új megvilágításba helyezve a kötet – általam kulcsfontosságúnak tartott – utóhangját: „A műalkotás horizontjainak a perszonákkal jellemzett versbeszéde adja *A huszonhatodik év* poétikai megformáltságát is: a vesztes férfi Orpheusként leírja-elpanaszolja a változhatatlan, de elégikus történetet; a költő megteremti az autentikus ideális tériidőt, amelyben átrendezi a múlt tényeit, a játékos eljártssza Hermes szerepét, remélve »Iátha van az Itt és Ott közt mégis út?« (61.); végül a ciklus záródarabjaiban öntudatra ébred, szereplővé válik a költő, aki egyensúlyozva a különböző horizontok között létrehozta a műalkotást és most annak sorsát mérlegeli. És ez a pillant, ami összeköti a ciklust a Rilke-művel: ekkor válik a perszonákkal (köztük a költővel is) szemben a műalkotás létezővé: »s te aere perennius / versem, aki csillagfénykoszorús / gyászodban már-már mosolyogni tudsz / túléled őt! «⁵ Ezt a gyökeresen új magatartást látja meg Baránszky-Jób László is, mondván: „*A huszonhatodik év*-ben először töri át Szabó Lőrinc a líra, az irodalmi költészet intellektualista korlátait.”⁶

Ahhoz azonban, hogy eljussunk arra a pontra, ahol a költő a halál–fájdalom–küzdelem–kudarcc–belenyugvás kategóriáival jellemezhető paradigmából kilépve egészen új módon találja meg maga számára a megoldást, ahol túllépve a petrarcai hagyomány rendszerén a maga jellegzetes öntör-

vényű Szabó Lőrinc-i módján oldja fel a körüljárt paradoxont – szóval hogy idáig eljuthassunk, végig kell járjuk Szabó Lőrinc útját: halállal való küzdelmének, legyőzetésének és e legyőzetés általi győzelmének útját. Ehhez a „pokolraszál-láshoz” útitársul, kalauzként vigyük magunkkal azokat az elveket, módszereket, azt a gyakorlatot, melyet meghaladni kívánunk. Így válik láthatóvá, hol az a pont, ahol – hogy továbbjussunk – el kell dobnunk ezt a mankó-vándorbotot, és helyette valami újat keresnünk.

2. A hagyomány útján

A verseskötet „témája” – az a gondolat, égető késztetés, ami a verseket életre hívta – a *férfi–nő harmónia megbomlása*. A bipoláris egyensúlyt fenntartó erők egyike megszűnt, feloldódott valami ismeretlenben. A világ „kizökkent”, aszimmetrikussá vált: a benne élő Másik elvesztette biztonságát, létének stabilitását. E százhusz szonett az ő kísérlete a megbomlott egyensúly helyreállítására.

A kötet *megszerkesztettsége* is ezt a folyamatot tükrözi. A három nagy szerkezeti egység közül az első címe: „Amit még látott. Az idesorolt négy szonett még a kedves életében, 1944 és 1949 között született. *A halála után* eltelt első évben íródott versek alkotják a középső leghosszabb részt. A záró *Utóhang* már csak lazán kapcsolódik a többihez: ide azok a költemények kerültek, melyek egy-egy utalás, visszaemlékezés formájában kötődnek a nő alakjához. Szabó Lőrinc maga is ír erről: „Mikor abbahagytam a sirató versek írását, mégsem tudtam megállni, hogy egy-egy emlékezetesebb dátum kapcsán, vagy valami bizonyos alkalom során ne térjek mégis vissza Erzsike témájához, az egy éven túli években.”⁷

A kötet informális *tartalmi struktúrája* is ennek a formális váznak a mentén épül fel. Az első rész a még harmonikus, szimmetriára épült világot idézi; a második harmad a rend megbomlásáról, a költő talajvesztéséről és az egyensúly helyreállítására irányuló kísérletekről szól. Ez a rész önmagában is ívet rajzol: a halál utáni első reakcióktól, a kétségbeeséstől, végtelen fájdalomtól (azaz a hiány érzékelésétől – az annak pótlását célzó törekvéseken át) az elvesztés tényének elfogadásáig, a belenyugvásig. A zárlatban az egész fájdalom, küzdelem kifárad, feloldódik a létezésben, más fájdalmakban, emlékezésben és felejtésben: az időben és a térben.

Uj, másik veszély az idő: kopik
 benne ideg és érzés; renyhül a
 jóllakott vágy fülfelleg mámor!
 Veszély a tér is: be kevés, amit
 összehozhat, földet és népeit! (111.)

2.1. A harmónia

A férfi és a nő kételemű univerzumát az emberi világban egy olyan tér–idő koordinátarendszer jelöli ki, melynek időtengelyét az együtt töltött huszonöt év, térdimenzióját pedig a közösen megjárt valóságos *Út, orom, erdő* és jelképes (érzelmi, intellektuális, erotikus) helyszínek, élmények adják. Ilyen módon minden eseménynek, érzésnek, emlékeknek pontosan meghatározható helye van ebben a kiegyensúlyozott világban.

A dolgokat szervező, rendszerező elv a *szimmetria*. Minden jelenség, történés két oldalról (mikor–hol) rögzül a valóságba, az pedig két pólus körül rendeződik el. A férfi és

a nő a minőségek két végpontját, az ellentétes, mégis eggyé lenni törekvő végleteket formázza meg:

mid voltam neked két évtized óta,
s mi nekem te! Nem csacska szerelem:
családomon túl, családomon innen
bőség és szükség, ha semmi ha minden... (2.)

Ketten együtt valamiféle teljességet adnak ki, ez maga a szimmetrikus univerzum, melyben létezésüknek csak együtt, komplementer egymásmellettségben van értelme.

Nemcsak ezt a személyes világot teszik ketten együtt totalitássá: teljessé egészítik ki egymást is, amit Szabó Lőrinc így fogalmaz meg:

Képzelt képzeleteddel képzelem,
hogy együtt vagyunk: az enyém kevés
volna magában, míg így, szüntelen
kettőződve, mint tündér repesés,
hoz-vez-cserél s egyszerre két helyen
egymásba zárva tart a szerelem. (3.)

A szerelmesek egymást hívják életre, egymásból születnek. Ezt az élményt a *Megszületés* című versben (17.), Erzsébet egyik levelének parafrázisában találhatjuk meg.

„Volt szemem”, írtad egykor, „volt fülem
s nem láttam, nem hallottam, semmi nem volt
ajkamon íz, vagy ha volt, idegen volt” [...]
„Látok”, mondtad, „és hallok: megszülettem:
kín és gyönyör gyúl melletted szívemben.”
S felsírtál: „Tarts meg, teremtőm, szerelmem!”

A két ember – akik így „megnőttek egymásban” (52.) – kölcsönösen a másik lényében is, annak „alkatrészeként” is létezik: ezért lesz úrrá a kedves halálakor az ittmaradón az az érzés, hogy a lelke, individuumának egy része „velehalt”.

Összekapcsolódásuk, egységük dinamikus, lüktető: bonyolult *oda-vissza játék a két végpont között*. Ezt a folyamatosan változó, soha egy pillanatra sem statikus létezést a *Képzelt képzeleteddel* című szonettben, bújtatva, két képben is megrajzolja Szabó Lőrinc.

Képzelt képzeleteddel képzelem,
 hogy idegondolsz, kedves . . .

– nem egyszerűen a hatás kedvéért alliteráltatja itt a szavakat és a képeket: bonyolult, logikailag formalizálható viszonyt képes így érzékeltetni. Nem csupán a maga cselekvéséről beszél („képzelem”), ennek minden mozzanatát a kedves alakjához való viszonyában ragadja meg; ezáltal azt is érzékeli, hogy minden tettének ezer vonatkozása kötődik a nőhöz. Annak fiktív – tehát Szabó Lőrinc által feltételezett – tudatába helyezkedik („képzelt képzeleteddel”), és ebből a pozícióból gondolja el, hogy kedvese „idegondol”. Olyan bonyolult cselekvéssort tártunk fel, melynek mindegyik eleme a másik félre mutat, egymás után következve pedig a két pólus között oda-vissza vezet. A férfi kedvese után vágyakozik, de ez a vágy tulajdonképpen saját magányának része, tehát visszahat órá magára. Ez az „Ő” pedig a nő cselekvésének irányát, célját jelöli.

Ez az oda-vissza játék folyamatosan és egymáshoz képest határozza meg a két pólust: „körültapogatja”, megrajzolja határaikat, hol végződik az egyik ember és hol kezdődik a

másik személyiség ebben a nagy lüktető szeretet–szerelem–test–lélek csomóban. E „letapogatás” során kirajzolódnak közöttük a pókháló-finomságú és vasrács-erősségű szálak, melyeket nem egyszerűen felold a halál; a nő, mint a párkák az élet fonalát, a túlpartról is „igazgatja” a kötelékeket:

Oldoztad, még fonva, a szálakat,
melyek kötöttek! (20.)

hangok, tények, pókhálók, szakadozva . . . (65.)

Miből szövődnek a szálak ember és ember, férfi és nő között? Milyen erők tarthatnak együtt ilyen szorosán és bonyolult módon két érzékeny, autonóm, de egymás nélkül nem létezhető személyiséget? A költő válasza: a „kis tények” (63.); az örömnél talán erősebben „Kötött, rég, a rossz is, a fájdalom, mit egymást féltve, egymásnak okoztunk” (19.)

Minden jelenségnek, dolognak ilyen kettős, szinte skizofrén módon kétoldalú szemlélete Szabó Lőrinc *tükör-metaforájának* ismeretében értelmezhető. A világ elemeit nem csupán önmagukban, hanem inverz helyzetű, ellentétes jellegű tükörképeikkel együtt érzékeli és mutatja be. A költő értelmének, intellektusának tükörtengelyén fordul át az objektív valóság a felfogott és interpretált benyomások, jelenségek rendszerévé. Ez a két oldal együtt mutatja meg az igazi, teljes valóságot, a dualisztikus, szimmetrikus világot.

2.2. A harmónia megbomlása

„Egy nap, Ezer év? Ami közbejött,
áttörhetetlen.” (5.)

Az egységes valóság a nő halálával meghasadt: a „Mindenütt ott vagy” és a „Mert sehol se vagy” érzése együtt, egyszerre feszíti azt, aki magára maradt, aki elvesztette – az univerzumban őt kiegyensúlyozó – párját. Ebben a meghasadt, kizökent állapotban az egymást tagadó szavak egyszerre és együtt igazak is, a környező valóság, az érzés bonyolultságát és belülről fakadó ellentmondásosságát megjelenítve:

Mindenütt ott vagy, ahol valaha
tudtalak, láttalak, szerettelek:
út, orom, erdő veled integet [. . .]
Mindenütt megvagy: mint virágözön
borítod életemet, friss öröm. (9.)

Mert sehol se vagy, mindenütt kereslek,
nap, rét, tó, felhő, száz táj a ruhád,
mindig mutat valahol a világ
s mindig elkap, [. . .] drága nevedet
csengi csendülő szivembe szived
de percenkint újra elvesztelek (10.)

Egyszerre „féloldalas” lett a mindenség, mint amikor az ember elveszíti érzékszerveinek szimmetriáját, csak az egyik fülével hall, csak egyik szemével lát. Ez az egyensúlyvesztettség, a külvilág és a belső valóság *aszimmetriája* lett minden jelenség, érzés magja.

kimerült vagyok, üres és öreg:
magaddal vitted érzéseimet. (21.)

Alapvető *hiányérzés*, „végtelen hiány” (41.) van jelen: a csókok már „visszacsokolhatatlanok”, a vitalitással teli létezők, dolgok éppen alapvető vitális értékeiket veszítették el: valami megmaradt ugyan, de ez mindennek csak a fele; a formákból eltűnt a tartalom. A „nem vagy sebén” sajog a „voltál vígasza” (34.): „Forró élet, így lettél hideg árny! / Káprázatom, így teljes éjszakám!” (33.) A bizonyosságok helyett a „majdnem te, s mégsem te” (5.) érzése van mindenütt. Ez a „majdnem”-létezés csak a kereteket őrizte meg abból, ami volt; a lényeg elveszett. A *November* című szonettben a célját veszített vágy kutatja kétségbeesetten, mit kezdjen örömeivel, kívánásaival, késő őszi virágaival:

Gondolatban,
míg szedtem, te kísértél szép halottam,
s most árván nézem őket: kinek adjam? (75.)

A férfi elvesztette vágyainak, szerelmének tárgyát, de ezzel emlékeinek, céljainak; saját életének és személyiségének egy részét is eltemette.

Céljaimnak fele voltál
és fele szabad tetteimnek, (7.)

Továbbélésének nagy ára: lényének egy részét élettelenül, élő halottként cipeli tovább.

Alkatrészenként s nem saját magadban,
külön, nekem vagy óriás halottam, (59.)

Az egymás által megszülető, egymásban létező két embert úgy választotta ketté a halál, mint Platón androgyn-mítoszában az ősi gömbalakú lényeket az isteni akarat: a tökéletes formájú, harmonikus „egész” kettészakítása után a két fél-embert állandó és csillapíthatatlan vágyakozás űzi egymás felé, ám a totális egységet, az „egymásban” levést már sohasem érhetik el.

A veszteség nem csupán a nő személyére vonatkozik, elveszett minden kapcsolat a világgal, hiszen a kedves volt a „legrövidebb vezeték”, akin keresztül megélhette az „Isten békéjét”, „a Legfőbbet, [...] a Titkot” (36.) A másik halála „végső útja” mindenből – a világ folyamataiból, létezéséből, vérkeringéséből – kikapcsolta a férfit.

minden bőségem teveled apadt,
veled a föld minden kegye irántam (79.)

– a *Téli varjak* című versben a panasz hangján szólal meg Szabó Lőrinc. Egy ponton elszakadt az univerzum-háló, és a felbomló szemek minden irányban „lefutottak”, más pontok: múltbeli emlékek, a jelen történései, jövőt célzó tervek is kontextusukat, értelmüket veszítették. Ebben a helyzetben, belső állapotban megkérdőjeleződik a továbbélés lehetősége, kényszere is: a halál gondolata a *Népek csatái* című szonettben egyszerre a félelem és a kívánság – az óhajtott nyugalom, a kedveshez térés – színében jelenik meg a kérdéssel: „– társad leszek, mielőtt elsiratlak?” (83.)

A költő saját halálának gondolata végigvonul a kötetben. Részben a már említett „alkatrészemként”-gondolat különböző variánsaiban, részben pedig a sír, a becsukódás, lezárulás motívumaiban. Rögtön az első pillanattól kezdve

jelen van ez a kép: a kötet középső részének nyitóverse, az *Ami közbejött* című szonett utolsó sorában összetett, nyelvi-
leg és képszerkezetében is többrétegű metaforában veti fel
először: „Sírodat zárják rám a zárai.” (5.)

A halál utáni első döbbenet ugyanarra a logikai sémára
építi a gondolatot, ami a harmonikus-szimmetrikus világ
leírásakor a két vizsgált kép alapját is adja. Minden esemény
a nőtől a férfi, a férfitől a nő felé mutat. Nincs egyes halál,
csak „*kettős vereség*” (20.) Ahogy a szerelemben eggyé
tudtak lenni, amikor „hasonlattá vált minden”, és egymás-
ban léteztek és az egész világ őbennük; úgy zárják magukba
a halállal egymást, és az ittmaradó számára az egész
mindenséget. Ebben a képben passzívnak, a történéseket
elszenvedő alannak ábrázolja magát a költő. Az ellenpólus
a 10. szonett zárósora:

mint akit ólom
húz le, sírodba, magamba csukódom.

A „sírodat zárják rám a zárai” és a „sírodba, magamba
csukódom” gondolatok egymás „kifordítottjai”, tükörképei.
A korábbi versben a halál ténye veszi körül, zárja be az
ittmaradó élet, a másik szonett zárógondolata szerint ő az,
aki eltemeti, bezárja magába a halált, a veszteséget; a kedves
emlékét, saját érzéseit. A kötet közepére a motívum tovább
módosul. Az eltávozott nő „hívó, üldöző hiányával” erőseb-
ben jelen van a világban, mint volt élőként: ezáltal a halál
helyet kap az életben, kérdéssé válik a 10. szonettben
választott és vállalt bezárulás.

de semmi dolgom
a földön: csak tenálad vagyok otthon:
kell énnekem még sírodba csukódnom?!

– az új alternatíva maga a halál.

A vizsgált három képben a bezárulás, a sír motívuma folyton módosul, és ebben a változásban egyfajta dialektika mozog: először az elvesztett kedves zárja be a férfit, azután a férfi temeti el magában a nő emlékét, alakját; végül megjelenik egy valóságos sír, tényleges bezárulás: a saját halál gondolata. Visszatér tehát a legkorábbi metafora, de éppen metafora-jellegét elveszítve, inkább gondolati, mint képi tartalommal (képi elemeivel pedig a középső szonetre visszaautalva, annak állítását kérdéssé formálva). Az „én zárok be” – „engem zárnak be” két pólusa között mozognak ezek a versek.

Egy másik, természetes reakció az egyensúly elvesztésére *a düh, a lázadás*. A 11. szonett Szabó Lőrinc vallomása szerint „A dühöngés verse a halál ellen”. A szinte csak tagadó (értelmű) szavakból épülő szöveget hatalmas belső indulat feszíti:

Nem vagy! – csak ez van, a hiány, a seb!

Nem! – Nem?! Nem? Nem. Tudom. De nem hiszem.

Nem vagy! – Nem vagy?! Nem hiszem el sosem:

fájsz, kedves, fájsz, fájsz rettenetesen! (11.)

A másik végletként néhány versben *a vereség, a kiszolgáltatottság érzése* jelenik meg. A már idézett *Kettős vereség* (20.) című szonett egy része erre a gondolatra épül: vereség mindkettőjük számára az élet elvárásaival, kényszereivel, de

vereség a férfi számára a halál erejével szemben is – a „nem tudtalak megtartani” (49.) gondolat értelmében.

hosszú búcsúd mit érzett:
amit azóta én: a vereséget,
A tiedet! ... S mondd velem: az enyémet. (20.)

Ez a téma tágabb értelemben, általánosítva – persze a konkrét halál képéből kiindulva – újra előkerül, az 51. versben. A „Pár négyszögláb rét...” kezdetű szonettben a természet, a zöld vegetáció és a „föld s levegő még csöppebb férgeinek” folytonos, soha meg nem szakadó léte, örök egyformasága kerül szembe az emberi lét behatárolt, megszabott kereteivel, idejével:

Folyton megalázol, egyszeri lét!
Folyton, te közönyös! Ragyog az ég,
s tudomásul se veszi gyermekét.

Ez a vereség a bibliai első ember, a fausti akarás, vagy Madách Ádámjának veresége a létezéssel, a transzcendenciával szemben. (Szabó Lőrincnél az a hatalom, melynek minden létező kiszolgáltatott, valami „cél, jog, véletlen” fátum.)

A kiszolgáltatottság motívumának vannak erősen személyes tartalmú előképei a kötetben.

„Törvényen kívül, mint egy állat”, úgy
küzdöttél, Törékenyem. (15.)

A szonettbeli idézet a *Semmiért egészen* című versből

származik, maga a költő így indokolja az átvételt: „Ide azért is vettem be, mert ő igazán »állati törvényenkívüliségben« élt (kiszolgáltatottságban, védtelenségben).”⁸ Ez az állapot a „tűnt hit [...], mámor, menekülések, / betegség soká, nyomor s árvaság”, a hiányzó köznapok (58.) kiszolgáltatottsága, a magát „semmiért egészen” odaadó nő törvényen kívüli helyzete. Más, távolabbi pontról nézve mindketten

valami világgözi hatalom
 vezetéke [...], eszköze, bolond
 játékszere (4.)

voltak, kiszolgáltatva a Titoknak. Az igazi, személyes érzés illúzió, hisz valami felsőbb erő mozgatja az érzelmeket, ösztönöket; az akaratszabadság csak önámítás:

Nem te csókolsz, ha csókolsz: ne rajongj
 ne hősködj, ne istenülj oly nagyon; (4.)

Ez a téma, az emberi kiszolgáltatottság a szerelemben/sze-
 relemnek tér tehát vissza a halál közelségében, módosulva
 és felnagyítva.

A kedves elvesztésével kapcsolatos bonyolult, összetett
 érzésnek van még egy fontos, a kötet közepére – a fájdalom,
 vereség érzése, a düh reakciója után – felerősödő hangja:
 az *önvád*.

teher voltam csak ezer terheden,
 gyáva, én, kit került a hit, a tett:
 elpazaroltam édességedet,
 minden keserű most már, nélküled! (37.)

– írja a *Mulasztások* című szonettben. Ezt az érzést a „kár volt, vagy megérte?” (80.) fel-felbukkanó kétsége kíséri végig a kötetben.

A rend felborulásának, a harmónia megbomlásának stádiumában tehát Szabó Lőrinc először csak érzi a hiányt, felismeri az ennek nyomában kialakult aszimmetriát. Ezt az általános benyomást konkrét képekben részleteire bontja; értelmezi kedvese halálának minden vonatkozását. A versek egy másik tematikus, időrendi egysége – mely az előbbit követi – a költő személyes reakcióit (düh, önvád...) és a helyzethez való viszonyulását dolgozza fel. Ez idáig a helyzet felismerése, értelmezése. *Egy következő, magasabb fokon kísérletet tesz a megbomlott rend helyreállítására.*

2.3. Kísérletek a megbomlott szimmetria helyreállítására

Próbálkozásaival a hiány pótlásának szinte minden lehetőségét számba veszi. Ezek a kísérletek alapvetően kétfélék: az új helyzet feldolgozásának, megváltoztatásának egyik módja *a keletkezett űr kitöltése, a hiány pótlása*. A másik – időben is „következő” – lehetséges magatartásforma a halál tényének, az így keletkezett *hiánynak az elfogadása, a belenyugvás*.

A halál döbbenete utáni első reakció: a nő valóságos személyét *pótolni* valamilyen belőle elvont, általános ideálképpel. Az egykori kedves lényének ilyenfajta kitérítése egyszerre *idő- és térbeli*. A halálnak az ember számára csak az idő rendszerében van értelme. Iktassuk ki az időt, szüntessük meg; és nem lesz többé halál, változás, csak egyetlen – folytonos – pillanat.

Zárúl az év, de én minden napot
tartanék vissza még: ne nyujtsa
nemléted még hosszabbra, szomorúbbra; (85.)

Az *idő* komplexitásának felismerése is egy eszköz, hogy a halált más szempontból tudjuk nézni. A múltban történt események következménye a jelenbe nyúlik át; a mai cselekvések mindig magukban hordozzák a tegnap történéseit, amelyekre épülnek. Így a közös múlt, Erzsébet alakja a mindenkori jelennek is része:

Egy-egy dolog, amiről még beszéltünk,
megvalósul, s ez meg az elmarad:
tudsz róla, Halott: (66.)

A *Szörnyeteg játék* című szonettben ezt az együtt töltött közös múltat időbeli totalitássá, a jelent és jövőt kitöltő, lefedő örökkévalósággá nagyítja. Mindig együtt voltunk, vagyunk és leszünk,

Múltat s jövőt így élünk (lelkileg
s valóságként) a feltételezettben. (93.)

Ennek a képnek inverze az a metafora, mellyel éppen az emlékeket, Erzsébet alakját, a múltat igyekszik „sosem voltá”, fikcióvá tenni. Ha a nemléte a végtelenbe lehet tágítani, ugyanúgy elveszti értelmét a halál fogalma; nincs többé okozója a fájdalomnak. Ha sohasem létezett, el sem vesztetett. Önszuggesztió, a tudat manipulálása, küzdelem az idő ellen:

Képzélet,
 ugye, mindig az voltál? Nem igaz,
 hogy itt hagytál, meghaltál: nem igaz,
 hogy emlék volnál: semmi sem igaz. (26.)

Az idő múlásával szembeni kilátástalan küzdelem, kétségbeesett igyekezet kudarcát egy összetett, gazdag metaforával oldja fel *A végtelen pillanat* című (25.) szonettben: a múlt időtlenné vagy örökkévalóvá tágítása – tehát az idővonatkozás – mellett itt egy másik érzelmi, misztikus, archetipikus vonatkozás is megjelenik: a Szerelem mint alapprincípium fogadja magába a kedves nőalakot, és menti meg így a pusztulástól:

– de azt sosem
 tudtam felejteni, a végtelen
 pillanatot, melyben egymásra leltünk,
 az elsőt, a többé-sose-szűnőt,
 a csillaggyújtó-indító erőt,
 felmentőnket minden bíró előtt,
 él az, túlél az, halott kedvesem:
 te lobogsz, te, maga a Szerelem,
 a lét teremtő idegeiben. (25.)

Korzáti Erzsébet alakjának ilyen mitikussá növelése egy másik tengely mentén, egyfajta „térdimenzióban” is megfigyelhető. A „tér” kifejezés itt mindazt a vonatkozást magában foglalja, ami nem „idő”, azaz nem a múlt–jelen–jövő–örökkévalóság fogalmakkal írható le. A nőalak tér-irányú kitégítésén értek minden olyan megközelítést, mely valamilyen anyagi, materiális – tehát kiterjedéssel, tömeggel, alak-

kal jellemezhető – vonatkozásban nagyítja fel az egykori kedves lényét.

A *Lelkeknek egységessége* című szonettben Erzsébet mint minden nőben jelenvaló, szerelmi princípium jelenik meg:

Ha tudott rólad, aki csókol, és
 ha tudom, hogy rád gondol: téged éltet,
 s te beköltözöl, édes kísértet,
 és az idézett és aki idéz,
 egymást növeli: lelkeknek mesés
 egységessége ez (62.)

Ezzel a képpel kiterjedésében, számszerűleg sokszorozza meg az elveszített társat: minden nővel jelen van, hatalmasabb, mint valaha. Egy „körrel” tágabban ugyanez a dolgokban való feloldódás motívuma figyelhető meg azokban a szonettekben, ahol a világ különböző dolgaiba vetíti bele a költő szerelmesét. A már vizsgált *Mindenütt ott vagy* című vershez hasonlóan a természet, a környező világ „berendezési tárgyaiban” jeleníti meg Szabó Lőrinc ezt a már elvonatkoztatott, „desztillált” (68.) (és erősen stilizált) arcot.

Mert vannak helyek, ahol élőbb a föld,
 utak, melyek lánognak, vagy sajognak
 s akárhol leszel, mindig visszahoznak,
 tájak, melyek már túlvilági kört
 zárnak körénk
 [...] – Így szövődsz bele
 a Mindenségbe (50.)

Ezekon a konkrét valóságdarabokon – „út, orom, erdő” – túl a nő mint egy láthatatlan szerelmi lény, „édes kísértet” a dolgok közti üres térben, egy érzékfeletti valóságban is jelen van; ezért érzi úgy a férfi, hogy „már meg sem idézlek, mégis itt vagy: sorsomat figyelik gyötrelmesen-szép álom-szemeid” (71.). Folytatódik a gondolatsor a 105. szonettben, ahol már metaforikusan jelennek meg mindazok a természeti erők, amelyekben korábban a nő valóságos jelenlétét feltételezte és érzékeltette. Most már – a kötet utolsó verseiben – a halál tényét nem megmásítani akarja fantáziája, akarata révén; hanem széppé, kedveséhez méltóvá tenni. Az *elmúlás esztétikumának* megragadása könnyebbé teszi a belenyugvást, csillapítja az önvádat.

De mind megmaradt
a néma csók s az elszállt gondolat,
hiába vagy oly rég a föld alatt:
karod fonja nyakam köré a szél,
a napban csóкод messzi tüze él,
közelebb vagy hozzám mindenkinél. (105.)

A gondolat legtágabb megközelítése a *Mégis* című szonett, „egyik leírasi kísérlete a fizikai nemlét és a lelki lét párhuzamának”,⁹ ahol is az egész problémát a létfilozófia síkján ragadja meg: élet és halál között egy köztes, átmeneti világot talál szerelmese számára, amely világ együtt hordozza mindazokat a dimenziókat, amiket az előbbi versekben fellelhetünk.

„Nem csupa innen és nem csupa túl,
 mihelyt megszövöm, száaira hull
 s úgy fut a semmin keresztül-kasúl:
 mégis egy vérem láng-csöppjeiben,
 mégis valóság, élet és jelen –
 mégis te vagy Minden Perc, kedvesem.” (91.)

A feltámasztás, újjáélesztés archetipikus képzelete, vágya is megjelenik, mint egy reakció az aszimmetriára, egyfajta hiánypótlási kísérlet. Az új életre hívás legközvetlenebb útja a *fantázián* át vezet. A gondolatok révén létezővé tehető az élettelen, visszahozható, aki eltávozott. *A meghitt percben*

Édes emléked, mintha szigetek
 rajzanának, úgy vibrál: alig érzem,
 már megszületik valahol a térben
 a kép, megszületsz. (13.)

A fantázia a külvilágba vetíti az agy emlékképeit, s mint egy hatalmas vásznon, a térben kibontakozik egy női alak:

Száz alakban
 jössz ilyenkor, új tündérem, te, régi:
 fénykőd leng, s tudom mögűle te lépsz ki . . . (13.)

De megtagadná saját magát Szabó Lőrinc, ha nem váltana rögtön a realitás síkjára egy zárójelbe tett (a tükör túloldaláról elejtett) megjegyzéssel, önreflexióval: „(Csak nem szabad egészen odanézni!)” Ezt a tükör-képzetet formailag, hangzásban is megerősíti azzal, hogy a látomás csúcán levő „mögűle te lépsz ki” mondatra rímelteti a „nem szabad

egészen odanézni” gondolatot, érzékeltetve, hogy ugyanannak a dolognak két – a valóság és a képzelet felőli – oldalát látjuk. Az ilyen önreflexív, önkritikus sőt szkeptikus attitűd egyetlen már-már önfeledt látomásából sem hiányzik: a két tükörvilágot csak egységben, teljességében tudja szemlélni.

Ez a költői magatartás párosul az újrateremtés motívumával a 68. szonettben:

Ki-mi voltál? S milyen, Tízezredik
 próbám ez, lényed desztillálni . . . (Tán
 itt fog a szó!) . . . Szétszedlek, könnyű árny,
 s összeraklak, imbolygó mozaik

– és a teljessé tevő másik oldal:

hogya újra légy, csak egy szó kellene,
 s olyan szó nincs [. . .]
 tűnt titok vagy, csillaghűs képlete
 valami Legfőbb Jónak: te, te, Te! (68.)

A kísérletekből leszűrt eredmény: a fantázia őszinte, önfeledt játéka helyett csupán szerepjáték ez a feltámasztás. Az állítás mellett mindig ott van a kérdés, kijelentés mellett a tagadás. Az egyetlen lehetőség a „képzelt képzeleteddel képzelem”-magatartás.

Lehet jobb, mint, úgy téve, mintha bennem
 volnál, folyton összebújnom veled?
 Múltat s jövőt így élünk (lelkileg
 s valóságként) a feltételezettben. (93.)

– bár ez is csak „szörnyeteg játék”, keserű öncsalás.

A fantázia nem szabályozható, autonóm. Nem így az *akarát*. Ahol a képzelőerő a valóság falába ütközik, ott az akarás még továbbmehet. A kimondott szó, az „akarom” – legalábbis az „én” számára – mássá teheti a dolgokat.

ma csakugyan az vagy,
csak az vagy, s egészen az, [. . .]
– jaj érte százszor! – aminek akarlak! (26.)

Az életrehívó szó, mint egy isteni erő, elhatározás, úgy működik. Több ez, mint szómágia: a két lény univerzumában a teremtő akarát lép működésbe – de ez a transzcendens erő nem fölöttük: bennük működik.

Élsz. Így döntöttem. Nappal húsodat
frissíti bennem minden gondolat;
s éjjel már nemcsak agyam titka vagy:
hozzám bújsz, véred égi tüze jár át,
s úgy alszom el, hogy mint csiga a házát,
hátamon érzem szíved dobogását. (103.)

Az egész verseskötet is ennek a gondolatnak a hangjaival zárul. A 119. szonett 6 évvel a nő halála után született, a két dátum közti időbeli távolságot is a „De légy! Akarom!” ereje hidalja át. A szonett képileg is, gondolatilag is lezárja az újratehermentés-motívum ívét a végső évvel, hogy e szonettek őrzik meg és teremtik mindig újjá a kedves alakot.

Jó s rossz most zárja könyvbe a neved.
 Te se halsz meg egészen! Kétezer
 évig mindig lesz, aki rád figyel:
 férfi sóváran, asszony irigyen –
 örök vágy őriz... Ámen. Ugy legyen!

A kötetet lezáró, végső vers pedig ugyanezt a gondolatot egy *gesttus formájában, konkretizálva és „tárgyasítva”* hordozza: Szabó Lőrinc rézplaketten örökített meg Erzsébet vonásait, így téve „ércnél maradandóbbá” őt – erről szól a vers. Érdekes párhuzam, hogy a költő úgy érzi, „elvileg volt csupán hasonló Erzsike a képhez, valamikor fiatal korában. Mindenesetre puhábbak, líraibbak voltak a vonásai, nem olyan határozottak, mint amilyen a plaketten.”¹⁰ A szonettek olvasva mi is ezt érezhetjük: a halott nő alakja idealizált, és a hideg, élettelen fémmel szemben szinte mitikussá stilizált. Ezt a két végletet hozza össze, egyenlíti ki az *Ércnél maradandóbb* című 120. szonett:

versem, aki csillagfénykoszorús
 gyászodban már-már mosolyogni tudsz,
 túléled őt! s joggal túl te, plakett:
 szebb, mint ő volt, s több a ti létetek!
 ...Neki azonban ... minden ... egyremegy.

Ha a korábban elejtett szílat, *a költészet általi feltámasztás* gondolatát újra felvesszük, igen gazdag képekre találunk. A költészet az a hatalom, mely életre tudja kelteni a halott kedvest – mondja az 54. szonettben Szabó Lőrinc: „S nemsoká széles e föld kerekén / versem őrzi csak” (54.)

Hiszen

Türelem és művészet valamit
csak gyárt, íme, fájdalma anyagából
szólítom s festem a hajdan s a távol
kísértetnémán alvó tájait. (82.)

Az ilyen, a „versírás, a szóban forgó versek megírásának lélektanáról szóló” képeken, tehát egyfajta elméleti, másodlagos megközelítésen túl magát a költészet eszközeivel való újjáteremtést is megtalálhatjuk azokban a szonettekben, ahol a költő „képzelt párbeszédben” (48.), vagy sírontúli monológban megszólaltatja a holtat:

Szóltál? – Nem. – De hisz most is szólsz! – Szívedben
sirdogálok. Ott vagy hát? – Te tudod.
– Ott vagy, de titok, hogy mi. – Az vagyok,
aminek gondolsz. (43.)

Csak az szólhat, aki él, létezik. Ezt a létezést járja körül a vers. Újra visszatér a szimmetrikus szerkezetű egykori világ „egymásban élés” gondolata: ami akkor valóság, erosz, tény volt; az a halál tengelyének túloldalán az akarás, az emlék a szívben, a gondolat az agyban – metafora. *A fiktív párbeszéd* formájával a költő felidézi a két pólus közti egykori oda-vissza játékot; ám most már csak egy ember van: ő válaszol a maga feltette kérdésekre, a benne élő „kísértet feleség”. A *Kár volt, vagy megérte?* című versben – a szerző vallomása szerint – „a suttogó hang a halott elképzelt hangja. Az egész szonettet ő mondja, kérdezi. Tehát beleképzelés az ő helyzetébe, mintha mégis élne belőle a koporsóban vala-

mi.”¹¹ A vers középpontjában éppen az a „képzelt képzelettel képzelem, hogy idegondolsz” helyzet áll, amit már vizsgáltunk. Ilyen értelemben valóban önmagából – emlékekből, fantáziából, érzékenységből – teremti meg újra, szólaltatja meg még egyszer a költészet eszközeivel a nő kedvese.

Egy másik közeg, amelyben minden megtörténhet, ahol „van az Itt s az Ott közt mégis út” (61.); az *álmom*. Ezt a motívumot vizsgálva két fontos verset kell kiemelni: a kötet felénél levő *Az álmom gyanúi* (61.) címűt és a 87. szonettet: *Az álmom roncsai*. A két verset egymás mellé állítva kirajzolódik ugyanaz az ív, ami a kötet egész szerkezetét is adja; a düh, lázadás, az életre keltés reményétől a belenyugvásig.

A 61. szonett még reményteli:

Miket szervezel, Álom? Randevúkat,
síröntúli érintkezéseket,
[...]
Mámor, ész
vissza nem hozza, erő, semmi pénz,
őt, testileg, és semmi szenvedés;
de te igen! – nagynéha csak, de úgy,
hogy felrázod vele az ősz gyanút:
hátha van Itt s az Ott közt mégis út? (87.)

Olyan ez, mint éjszaka az álmodás első fele, még befelé az álomba; elalvástól az álmig. A második fázis már kifelé tekint, az ébredés, a realitás irányába, tükörképét-ellentétét adva az előző szonettnek:

Zsivajgó parton álmom roncsait
 nézem sóváran, tündér hordalékot,
 [...]

 de jön a reggel, s józanítva, s éppoly
 síváran, mint más vigaszt másokéból,
 kimos agyamból a nappali téboly. (87.)

Az álom ereje ugyanúgy múltékony és egy ponton túl hatástalan, ahogy a fantázia, az akarát, a költészet sem képes túllépni a valóság keretein.

Egy létezett valóság már túlhaladott kereteibe lép vissza a költő akkor, amikor *emlékképekben: az emlékezetben és az emlékezés folyamatában próbálja visszaidézni a kedvest*. A halál napját éli újra *A hír* című szonett. Egyetlen pillanatot ragad meg és tesz időtlenné, tehát magát az emlékezés folyamatát, állapotát rögzíti; állandósítja azt az eseménysort, melyben Erzsébet halálának hírével szembesül. Megállítja, megfogja a pillanatot, hátha így jobban megértheti az érthetlent, elfogadhatja azt, ami elfogadhatatlan.

Mozgás, kép, hang, fagyott-merevedett
 minden a hírre, s megállt.

De az analízis eredménytelen:

vitt belőlem a világ:
 visz ma is, visz: ott vagyok teveled,
 nem tudom, hol, s itt: veled s nélküled,
 és minden egyre érthetlenebb. (6).

A szubjektum képekben tárolja azt, ami számára az elmúltból megmaradt. Az emlékezés folyamatának tárgyai, eredményei; az emlékezet képei jelenthetik a férfi számára halott kedvesének továbbélését. Ez a lét azonban beteljesületlen: „A valóság, a jelen oda van!”

Élek, folytatom
a munkás napot, s minden utamon
együtt kísér a dús emlék s a sóvár
hiány... (7.)

Ha az emlékképek nem adhatják vissza a nőt, akkor az emlékek színhelye, a tárgyak talán megtehetik ezt. Az a *környezet*, amely egykor körülvette őt. Ebben a közegben minden a régi: Erzsébet helyét semmi sem töltötte be, a tárgyak most úgy veszik körül *hiányát*, mint egykor őt magát; körülrajzolják az alakot.

Ki ernyőzted, bokor, út, aki hoztad,
kő, tavaly még számolya, idegen,
életek, de drágábbak ma nekem
sok emberénél... [...]]
Itt jobban velem
van, mint másutt, (31.)

A kötet közepén van egy csoportja azoknak a verseknek, melyek múlt–jelen, emlékkép–valóság oppozíciójára, *összebasonlítására* épülnek. Így a *Tavaly még...* kezdetű vers:

Szép volt, tavaly még, e fenyvek alatt:
 tiltott Jóm mindig vártál valahol,
 [...]
 Több tilt ma, nem szó s törvény: semmi vagy,
 s majdnem az én is! ... (45.)

– vagy a *Tibaryban* című szonettben:

Tebelőled ébrednek. Süt a nap!
 [...]
 Rólad semmi jel ...
 Csönd ... Nélküled, de neked alszom el. (60.)

Ennek a szemléletnek, ábrázolásnak legszebb példája a *Szárszó* című 53. vers:

Minden a régi: itt a tó, a pad,
 itt vártál, itt öleltél, itt a nádas,
 ezt jártuk, s itt a szobád, itt az ágyad,
 benne ébrednek: tavaly e falak
 közt bújtunk meg, s egyedül ma se hagy
 se ház se hegycsúcs; ami láthatárnak,
 az keretednek is jó: szinte árad
 s csordul Észak, Dél, Kelet és Nyugat.
 Soha egyedül, mindig egyedül.
 Kereslek, várlak, reménytelenül,
 de a vágy az emléknek is örül,
 körém fest, rácsnak, édes árnyalak:
 minden a régi! ... De hogy mégse vagy,
 és hogy mindenütt, a szív beleszakad. (53.)

Itt is érezzük a tárgyak közt a nő valamiféle jelenlétét: minden dolognak a hozzá fűződő egykori kapcsolat ad értelmet, funkciót (itt a tó, a pad – itt vártál; a nádas – ezt jártuk; itt a szobád – itt az ágyad). Ezek a viszonyszámok, kapcsolódások rajzolják ki a kedves üres körvonalait: „keretét”. A „rács”-motívum egy továbbvitele annak a metaforának, ami a *Te meg a világ*-kötetbeli *Az egy álmai* című versben olvasható. Ott

az értelem szökik,
de magára festi gondosan
a látszat rácsait.

Ugyanígy látszathálóból, képzeletből festi maga köré az emlékképet most is, vagy inkább láthatóvá teszi azokat a szálakat, azt a hálót, mely a dolgok között, Erzsike és őközött szövődték ebben a kapcsolatban. Ezzel a viszonyrendszerrel, kapcsolathálóval idézi meg a másik pólust, amivel a háló egybefűzi.

A halott új életre keltése meghaladja az emberi értelem, akarás, fantázia, költészet erejét. Az utolsó lehetőség a *túlvilági lény megidézése*, az „Itt s az Ott közti” szakadék átlépése. A test halála után van-e a léleknek tovább élete? – Szabó Lőrinc is felteszi a kérdést. Sokszor nevezi a nőt a szonettekben „édes kísértetnek”, valami érzékfeletti világban élő, jelenvaló szellemi lénynek; aki itt van továbbra is az emberi közegben, de el nem érhető.

Folyton átlengsz gondolataimon,
mint könnyű szél, vagy mint az ibolya
ég váratlan villanó mosolya,
s néha már, mint egy édes hatalom
érintésétől, szívem s homlokom
nyugodni simúl. (34.)

Már meg sem idézlek,
mégis itt vagy (71.)

Egyfajta „anyagtalán kísértetnek” (47.) képzeletűt, akinek van ereje, hatalma beavatkozni az emberi világba. Erre kéri az 56. szonettben:

légy te ma,
légy ma te tiltás: ne kövessen a
másik nő, – mint te, szeret és anya!

De a két világ közti átjárhatóság csak esetleges, a kapcsolat nem lehetséges. Mások a törvények, a még megőrzött sérülékeny kötelékek egyre gyengébbek; a végleges elvesztést semmi sem akadályozhatja meg.

Egy-egy dolog, amiről még beszéltünk,
megvalósul, s ez meg az elmarad:
tudsz róla, Halott: mégis egyre csak
távolodsz, a sok szörny, gond, melyben élünk,
velünk együtt sok drága szenvedésünk
elemészi. (66.)

A szimmetrikus, kiegyensúlyozott múltbeli szituációban a két ember kapcsolatának fontos eleme volt az „egymásban élés”, a „mily nagyon teremtjük egymást” (39.) gondolata. A nő halálával létrejött hiányt a költő éppen ezzel az egymást teremtő erővel igyekszik pótolni, felhasználva személyes emberi és költői erőit, eszközeit. Azonban az időbe való beavatkozás, a fantázia, akarat, az álom, a költészet, emlékezés és megidézés mind kudarcot vallanak. Nincs olyan erő, ami átléphetne a tükörvilág másik: látszatokból, illúziókból, érzékcsalódásból épülő oldalára.

Ekkor új úton indul el a költő; megkísérli *felismerni, megtalálni* a halott új lényét, másfajta létezését a világ jelenségeiben. A tárgyak – amint láttuk – magukon viselik a múlt nyomait, a költő számára annyiban léteznek, amennyiben Erzsébethez kötődtek. Az idő múlásában csak ezek a vonatkozások jelentenek – viszonylagos – stabilitást:

kihűlt a csók, mely nagy nyarunkra gyúlt,
csak agyamban szikrázik még a mult.
De, vér és hús, én se vagyok menedéked:
vér s hús voltál! S jaj, túléli meséd
egy tűd ... szalagod ... egy ceruzavég! (32.)

Ahogy megfigyeltük azt a törekvést, hogy *a világmindenségben feloldva* lényét találjon rá újból a költő, úgy most ennek a gondolatnak a párjával kerültünk szembe: itt nem a végtelen, a mindenség hordozza, hanem az apró tárgyak, elemek, mozaikdarabok; amikből az összeáll. Az *Egyéb nem* című versben ezt fogalmazza meg Szabó Lőrinc, de olyan módon, hogy egyben egy következő lehetőséget is felcsillant a nő új lényének megragadására:

Minthogy belőle egyéb nem maradt,
szeretem, ami körülötte volt,
a kis párnát, melyre feje hajolt,
karperecét, elárvúlt tárgyakat,
a kulcsot, mely hozzá vitt, távolabb
erdőket, városokat, úti port,
amit együtt vertünk fel, a mosolyt,
mely szívéből a szemébe szaladt,
mikor festették: – nem pótolja, de
az egész világ tele van vele
s most tudom csak igazán, mennyire,
ég s föld s minden őhozzá kapcsolat:
szeretnem kell gondolataimat,
minthogy belőle egyéb nem maradt. (95.)

Az utolsó sorok jelzik azt az új, a valósággal párhuzamos, zárt belső világot, amelyben fellelni véli az elvesztett szeretőt:

Csak tükröd őriz, tükröd, én, a lélek,
tükör, melyből kirepültek a képek,
bolond tükör, mely azt hiszi, hogy éltet! (7.)

Persze rögtön itt van a másik, külső oldal, a realitás. Nyilvánvaló, hogy a tükör-játék nem más, mint „öncsalás, az élet maradéka”; mégis ez a motívum nagyon fontos lesz a szonettekben, Szabó Lőrinc szinte hálót sző belőle – a „két halántéka közti” világban megkísérli rekonstruálni az „együtt-élés” rendjét, harmóniáját.

Agyam belseje lett egész világod,
mint rab csillagra, figyelek reád:
gondolatom tükrös csövein át (47.)

Újra megjelennek a rácsok, ezeket azonban nem a tudat festi maga köré látszathból vagy képzeletből: ezek a „valóság rácsai”, a koponya-rácsok, melyek – hiába néz a „fénytengerek mögé”, a csillagra – mindig a realitás, az anyagvilág törvényeire figyelmeztetik és bezárják. „Világtükör szíve” (51.) ezért értékeli kudarcnak a próbálkozást:

Ami vagy,
mind csak agyam tükörjátéka már (20.)

Ha már a tudat, az értelem sem képes tenni semmit, hogy feloldva a hiányt megszüntesse a férfi kétségeit, előáll az önvád; a költőt gyötri a felelősség tudata, a lelkiismeret: sem a múltban nem volt képes igazán vállalni őt, sem a halál pusztító erejétől nem tudja megvédeni. Figyelme maga felé, maga ellen fordul:

jajaim szüntelen
visszhangzottak benned is, kedvesem,
teher voltam csak ezer terhedem,
gyáva, én kit került a hit, a tett:
elpazaroltam édességedet,
minden keserű most már, nélküled! (37.)

A visszafordíthatatlanság, a halál véglegességének felismerése olyan momentum ezekben a szonettekben, mely az *elfogadás, belenyugvás* irányába mozdítja tovább a férfit.

feléd, eljátszott szerelmem
minden mulasztásom jóvátehetetlen (37.)

Ennek a szálnak érzelmi összetevőjeként jelenik meg a „fájdalom és sóvárgás” (39.) a versekben. A halál egyszerre oka a fájdalomnak és útja is más fájdalmak kifejeződésének, így a halállal egy pozitív mozzanat, a „gazdagítás” képe is együtt jár:

benned jajdul, ami fáj, ami zaklat [. . .]
sok más kín szóló szája vagy (86.)

A versek e kései csoportjában éppen a *fájdalom*, a férfinak kedvesére irányuló érzése helyettesíti annak valóságos vagy képzelt jelenlétét.

Valami selyem,
valami hűvösség a szívemen,
valami béke vagy más: alig érzem
fájónak ezt a fájdalmat [. . .]
akárhogy fájsz, vigasz, hogy te fájsz. (96.)

„Valami selyem” ez a fájdalom, gyógyír, mely éppúgy körülvesz, óv, kényeztet (most szelíden), mint a „nagy robbanások” idején, mikor a szenvedély

kapuidat keresve hirtelen
érezte, hogy már beléd hatol
szíved felé, oly hús-barlangon át,
melynek selymét csak jelezte a szád,
őrjítő selymét, selyemcsók-falát (70.)

Így lesz a fájdalom pótlás, megnyugtató teljesség. Elfogadja a hiányt, az aszimmetriát, sőt felismeri: éppen ez a hiány és a nyomában járó fájdalom töltheti be a kizökent világminőségben a nő helyét:

hiánnyoddal vagy jelen: a szegényebb
világ fájóbb, de több lett [...]
Gondolatom tükrét csiszolta ki
halálod? A szívét? Valami
uj ízt termel [...]
az gazdagítja koldus kínomat. (46.)

Ebben az összefüggésben *a hiány önálló létező lesz*, mely tartalmaz „anyagként”, tárgyként kitölti a keletkezett űrt. Éppen akkora erőt képvisel, mint az elvesztett kedves, pontosan betölti az ő helyét; tehát annak tökéletes tükörképe: a *volt* átfordulása a *nincs*-be. A legnagyobb *nincs* lesz tehát a *van*: a semmi így lesz „erős [...], kincs, a veszteség mutatja, mily nagy!” (27.) A pozitív hiány éppúgy karakteres, mint az ember; arca van. Ezért szólíthatja meg Szabó Lőrinc:

Erősebben vagy, amióta nem vagy,
[...] Végtelen vagy
végtelen hiány, hívó, üldöző.

Ismét belép ezzel a halál gazdagító, teremtő erejének gondolata – nemcsak pusztít, alkot is; vagy inkább átminősíti, átlényegíti a létezőt. A hiány egzisztenciaként való felismerése nyilvánvalóvá teszi: a kedves ebben a világban hiányként él tovább, más formában nem létezhet. Ha a férfi teljes valójában akar vele együtt lenni, neki kell elhagyni az

emberi létet. Ez a gondolat először a kötet első verseiben figyelhető meg, ahol a döbbenet, a hirtelen elárulás érzése nyomán felmerül a „velehalás” képe: részben a már vizsgált versekben, megtörtént eseményként („magaddal vitted ér-
zékeimet”), részben a halálvágy motívumával, jövőbeli, óhajtott történésként („kell nekem még sírodba csukód-
nom”). A kötet második felében a férfi halála is realitásként, óhajtott megnyugvásként fogalmazódik meg. Ezt a gondolatot jelzi például az „öreg vagyok, bennem is mennyi gyász van!” (79.) sor, és ugyanerre vonatkozik a „társad leszek, mielőtt elsiratlak?” kétsége is (83.) A halál gondolatával egyben új közösséget is vállal Erzsébettel, talán az életében elmaradt vállalásért kárpótlásul:

s ha menned kéne, vissza, s a kezed
foghatnám, mennék, bárhová, veled,
boldogabban, mint élni nélküled. (74.)

A halálba való átlépésben aktív cselekvővé lesz az ittmaradt, egyedül maradt, a történést elszenvedő fél. Ez már egy őszinte, emberi megoldás lenne, nem illúzió, a fantázia terméke. Hogy mégsem következik be: az életosztón erősebb, ideköti a „Harmadik”, a feleség, az élet:

szeretnék élni. Miért? Majd megtudom.
Meg kell ismernem minden emberit,
ha üdvözít, ha pokolra taszít,
s rád gondolnom olyan jól esik! (34.)

– ez a motívum a kezdetektől jelen van a kötetben! Biztos pont a továbbélésben a halott nő ereje, ehhez folyamodik az

elő is: „Drágám, adj erőt, / kibírni, ami maradt, a jövőt...” (23.) Ez pedig már egy újfajta magatartás megnyilvánulása: az elfogadásé, belenyugvásé, melytől nem idegen a *felejtés* sem. Ezzel a gondolattal zárul a kötet.

Idáig jutottunk a hagyomány útján járva. Am arról a különös jelenségről, mely a kötet utolsó verseiben bontakozik ki, – sőt talán már korábban megelőlegezi magát! – semmit sem tudtunk meg. Pedig Szabó Lőrinc az önmagával folytatott hosszú dialógus végére olyan megoldást talál, mely nem e párbeszédben végigpróbált megoldási kísérletek közül való, sőt nem is illeszthető be ezek sorába, lévén egészen más természetű. Kilép abból a kontextusból, melyet az előző fejezetben megvizsgáltunk, és a halál paradoxonát úgy oldja fel, hogy verseiben új létezőt teremt: a vers maga kilép a szövegből, elszakad szerzőjétől, az olvasónak is épp csak megmutatja magát, aztán önálló életet kezd.

Most kell valami új eszközhöz, értelmezési rendszerhez folyamodnunk: a költőt és versét követve egy új paradigmába belépünk.

3. „A műalkotás létezővé”, a szó tetté válik

„A vers anyaga a nyelv. Mit jelent ez? Hogy a nyelv ellenében kell megvalósulnia, a nyelv konvencionális jelentése ellenében kell kimondania valamiképpen az egyszerűt. Bergson azt tanítja, hogy az alászálló anyag ellenében ható életlendület szervezője az organikus világnak. A vers lényegében ellentétes anyagával, a nyelvvel, s mégis egyedül általa, vagy pontosabban: ellenére tud csak megszületni [...] A jó vers mindenkor diadal, győzelem, a teremtő eleven élet győzelme az élettelen ellenálláson.”¹² Ezek a Pilinszky Jánostól

származó gondolatok egy költő (tehát az irodalmat *művelő* ember) filozófiáját fogalmazzák meg arról, amit a versolvasó, gondolkodó (tehát irodalommal *foglalkozó*) ember az alkotás önálló életre kelésének,¹³ a szerző és műve különválásának nevez: a szöveg kiszakad a versszituációból, már nem azonos a költővel, nem annak „hangja” többé – sokkal inkább valamiféle tárgyiasult, önállóvá vált „terméke” a gondolkodásnak, emlékezésnek, akaratnak, beszédnek, cselekvésnek. Önálló létező.

Egy harmadik, ám Pilinszky által akaratlanul is sugalmazott megközelítés szempontjait képviseli a nyelvészet, a nyelvtudomány. Az ötvenes években John L. Austin által körvonalazott és mások – többek között John R. Searle – által később továbbvitt „beszédaktus-elmélet” jelentheti számunkra azt az eszközt, mellyel empirikussá tehető a kötet *Utóhangjában* megsejtett jelenség. Elgondolásuk szerint a szavak és tettek világának éles, merev elválasztása nem felel meg azok valóságos természetének: a két halmaz között sokkal inkább egy laza, átjárható és átfedéseket is megengedő „szaggatott (és csupán jelzőfunkciójú) vonal” húzható. A beszéd egységei, a szavak nem a tettekkel állnak szemben: ezt az oppozíciót a performatív és konstatív kifejezések ellentétpárja váltja fel. Pléh Csaba adaptációjában: „Szavak és tettek szembenállása helyett a szavak minden használata tette válik.”¹⁴ A hagyományosnak tekinthető, a világ leírására irányuló konstatív kifejezéseknél többre képesek a performatívumok: ezek pusztán kimondása cselekvés. Ebben az értelemben a kimondott szó önálló létező, kimondójától elszakadt, következményeket vonzó, kiváltó TETT, jelenség lesz.

Szó helyett
 választásod meggyőző tett lehet
 [...]

 ki ártott neki, ha szóban, ha tettben, (112.)

Ezek a sorok arról tanúskodnak, hogy maga Szabó Lőrinc is eljutott ekkorra – nem tudhatni, milyen összefüggésben – a vizsgált kettősség érzékeléséig. Olyan ez, mintha öntudatlanul filozófiailag is megindokolná ezen – és néhány a kötetben ez után következő – versének tett-értékét. Ezidáig a kötet versei leginkább szöveggként léteztek: egyes szám első személyű monológ, esetleg fiktív párbeszéd vagy személytelen, külső szempontú leírás-elbeszélés formájában, tehát különböző nézőpontokból megszólalva a költő emlékeket idézett, gondolatait, érzéseit, fantáziáit írta le SZÓBAN, szavakkal.

A 112. szonett egy újfajta költői magatartás kezdetét jelzi. A vers maga az egykor volt kapcsolat „mérlegre” tételének metaforájára épül, tehát egyfajta gesztus, cselekedet:

Mérlegen

Képzeld bele minden bűnt – megbocsátod?
 Kár sírni másképp: csak önzésedet
 s hiúságodat gyötri a szíved,
 mely gyönyörre, zavartalanra vágott.
 Tedd hát mérlegre az egész világot:
 az, vagy ő – melyik kéne? Szó helyett
 választásod meggyőző tett lehet:
 vállalnád vele rögtöni halálod?!...

– Nem tudom! – sírok föl. – De egyre jobban
 fáj, amit még az élők okoztam,
 titkos részem a hallgató titokban:
 ki ártott neki, ha szóban, ha tettben,
verje meg, ha van, verje meg az Isten;
s ha én, verjen meg százszor jobban engem!

Az általam kiemelt utolsó sorokat a köznyelv az „átok” névvel illeti. Azaz: transzcendens hatalom segítségül hívása egy személy megbüntetésére, elpusztítására; nem pusztán szóban, hanem tettel, a kérés gesztusával. Azzal, hogy a férfi az utolsó előtti sorban csak implicite, az utolsóban pedig nyíltan is a saját fejére hív átkot, a beszédaktusok egy olyan fajtáját hajtja végre, mely az austini tipológia¹⁵ szerint a *végrehajtók* csoportjába tartozik. „A végrehajtók a cselekvés egyfajta lefolyása mellett vagy ellen hozott döntés. Döntés arról, hogy valaminek így kell lennie, ami eltér attól az ítélettől, hogy valami így van: kiállás amellett, hogy így kell lennie, ellentétben azzal a becsléssel, hogy így van.”¹⁶ Az elítélés és utasítás éppúgy idetartozik, mint az átok vagy az ima. Ez utóbbira is találunk példát a kötetzáró versek között. Pontosítva: van még egy vers az *Utóhangban*, amely vizsgálható a beszédaktus-elmélet módszereivel, ez pedig a 199. (utolsó előtti), *Úgy legyen* című szonett.

Felcsapó hit, láng. Omlás, rémület.
 Fagyott rózsafák a sírod felett.
 Jó? Rossz? Közöd már semmihez soha.
 Ragyogjon körül fájó glória!
 Az! Dicsfény! Az! Emberi s köznapi.
 Láthatatlan és mégis ünnepi.

Hat éve nem vagy. De légy! Akarom!
 Végső búcsúm a végső hatalom.
 Két új rózsatő a sírod felett.
 Jó s rossz most zárja könyvbe a neved.
 Te se halsz meg egészen! Kétezer
 évig mindig lesz, aki rád figyel:
 férfi sóváran, asszony irigyen –
 örök vágy őriz . . . Ámen! Úgy legyen!

Az ima-formát éppúgy, mint az átkot azonosító szövegrészt a versek utolsó soraiban, zárlatában találhatjuk meg. Ezek a zárósortok olyan illokúciós erővel (azaz a valami mondásakor végrehajtott aktus, cselekvés konstruáló erejével) bírnak, mely az előzőektől nem, vagy alig különböző versrészekből egészen más típusú szövegeket teremt. A szavak tettértékűvé válása egyben el is távolítja ezeket a szövegeket írójuktól, személytelenné és általánossá teszi őket. Ezt éppen azon konvencionális nyelvi fordulatok révén képes megtenni, melyek az átok, ima nyelvi azonosítói. A speciálisabb, ünnepibb nyelvhasználat mellett itt a „verje meg, ha van, verje meg az Isten; / s ha én, verjen meg százszor jobban engem!"; „Ámen! Úgy legyen!” fordulatokra kell gondolnunk. A két vizsgált beszédaktus tartalmi egymásutánjának, sorrendjének is van jelentősége: Önmaga átkozása után a Másik áldása, a pusztító átok után az áldó ima. A két pólus, a két ember számára kért transzcendens cselekedet megjelölése után következik a kötetzáró vers, amely kettős szempontból is a két másik vizsgált verset viszi szintézisre. A 120. szonett azt az eseményt örökíti meg, amikor a költő – mint egy lezáró, feloldozó gesztus – a gyászév letelte után bronzplaketten örökítteti meg kedvese arcvonásait.

A gesztusok, tett értékű szavak után íme: egy valódi tettet idéz a vers.

Itt a bronz, a profil . . . Ki létrehívta,
nem látta élve: mesteri kezét
szívem keze vezette s régi kép

Ezt a képet továbbrajzolva maga a vers válik tetté és egyben e tett eredményeként tárggyá, dologgá, személlyé:

Itt az érc; s te, *aere perennius*,
versem, ki csillagfénykoszorús
gyászodban már-már mosolyogni tudsz,
túléled őt!

A záróvers így lesz az egész kötet dialógusának megszenvedett, sok kín árán megtermett gyümölcsévé. A hiány érzése, az újjáteremtés kudarcra, a kétségek, belső harcok eredménye ez a konszenzus; kiegyezés az étellel, a halál elfogadása:

. . .Neki azonban . . . minden . . . egyremegy.

3.1. Visszapillantás

Mindezek ismeretében most érdemes egy pillantást vetnünk a kötet egészére; és röviden végiggondolni azt, hogyan jutott el a költő a klasszikus hagyomány nyomvonalán elindulva a későbbi modern nyelvfilozófia eredményeinek közelébe.

Az elemzésből talán úgy tűnhet, hogy a hagyományos gondolkodási sémákból való kilépés egyik pillanatról („egyik versről”) a másikra történt meg. Azonban ha jobban

megvizsgálunk néhány képet, motívumot *A huszonhatodik év* középső részében, felfedezhetjük a vers önállóvá válásának lépéseit, egy új értelmezési rendszer első próbálkozásait.

Az egyik ilyen kép a sírba záródás motívuma. A „Sírodat zárják rám a zárai” (5.) sor, vagy a 10. szonett részlete:

sírodba, magamba csukódom
[...] de semmi dolgom
a földön: csak tenálad vagyok otthon:
kell énnekem még sírodba csukódnom?! (10.)

felidéznek egy másik, a boldog beteljesülés szimmetriavilágára utaló képet:

kapuidat keresve hirtelen
érezte, hogy már beléd hatol
szíved felé, oly hús-barlangon át,
melynek selymét csak jelezte a szád,
őrijtő selymét, selyemcsók-falát (70.)

A képek szemantikai hasonlósága szembetűnő. Ugyanaz a látvány, ugyanazok a benyomások rajzolják meg a szerelmes együttlét és a halál, a koporsóba zárás körvonalait. Akkor tehát, amikor a verseskötet középső részében a költő a végérvényes pusztulásból kivezető utakat keresi, maguk a versek megjelenítenek, implikálnak egy korábbi, a jelenvalóval ellentétes – annak tükörképét adó – gondolatot. A versek öntörvénye a költői szándéktól függetlenül, annak ellenében nyilvánul meg. Ez a jelenség újabb adalékot szolgáltat a tükör-képek értelmezéséhez. Az említett szonett-

tekben a költői szándék mellett, azzal szemben jelen van egy „tükörkép”, a jelenségek másik oldala. A két jelentés – itt a szeretkezés és a halál – folytonosan egymásba játszik, egymást idézi fel végig a versek során át.

A tükör mint modus tehát nem más, mint a vers önálló életre kelésének eszköze. Ez a tendencia lép a poétikai síkról a nyelv síkjára a kötet *Utóhang*­jában, és válik empirikusan vizsgálhatóvá.

4. A huszonhatodik év jelentősége

Az a gondolkodásbeli fordulat, melynek következtében a hagyományos fogalmi rendszerből kilépve a költő egy egészen új kontextusban tudja feloldani a halál elfogadhatatlanságának paradoxonát, Szabó Lőrinc életében egybeesik egy olyan költői megújulással, mely a dialogicitás, „többszempontúság”, a „mű önálló létezése” fogalmakkal jellemezhető, és amely századunk húszas éveinek költészetbeli szemléletváltozásának, paradigmaváltásának folyamatába illeszkedik.

A huszonhatodik év tehát – nem metaforikusan, mint a kötet címe; hanem szó szerinti értelemben: az elsirató versek írásának éve(i) – Szabó Lőrinc költői pályájának egyik fordulópontja.

- 1 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában* = „de nem felelnek, úgy felelnek” *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBÓ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, 1992 (JPTE Irodalomtudományi Füzetek), 48.
- 2 KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc*, Gondolat, Bp., 1985, 256.
- 3 RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Bp., 1972, 159.
- 4 KABDEBÓ Lóránt, *i. m.*, 256.
- 5 KABDEBÓ Lóránt, *Adalékok a dialogikus poétikai paradigma előtörténetéhez*, Literatura, 1993, 43. jegyz., (kiem. tőlem).
- 6 BARÁNSZKY-JÓB László, *A huszonhatodik év világa* = *Élmény és gondolat*, Magvető, Bp., 1979, 158.
- 7 SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, Magvető, Bp., 1990, II. köt., 162.
- 8 Uo., 87.
- 9 Uo., 148.
- 10 Uo., 70.
- 11 Uo., 139.
- 12 PILINSZKY János, „*A mű születése*” = *A mélypont ünnepélya*, Szépirodalmi, Bp., 1984, I. köt., 30.
- 13 Itt KABDEBÓ Lóránt gondolatát idézem, melyre a dolgozat bevezetőjében már hivatkoztam.
- 14 PLÉH Csaba, Előszó, = AUSTIN, John L., *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Akadémiai, Bp., 1990, 10.
- 15 Ítélezők; végrehajtók; elkötelezők; viselkedők; bemutatók = AUSTIN, John L., *i. m.*, 145.
- 16 Uo.

Tudod, hogy nincs bocsánat
(versértelmezés és motívumértelmezések)

Az 1937-es *Tudod, hogy nincs bocsánat* József Attila kései költészete egyik kulcsversének tekinthető, amely hordozza az utolsó évek több fontos motívumát (*bűn, férfi, Isten, balál, szerelem* stb.). A rendszerbe szerveződő, máshol is visszatérő motívumok révén e vers értelmezése egyrészt segíti a kései időszak megértését, másrészt viszont elemzésünkben folyamatosan figyelemmel kell lennünk a teljes kései költészetre, a motívumok minden előfordulására. Németh G. Béla utal a vers egyik fontos költői eszközére, a szilenciumokra.¹ Valóban, az egész versre jellemző bizonyos elhallgatás; az olvasóban hiányérzet keletkezik (ami az esztétikai hatás egyik forrása is), erőfeszítést kell tennie, hogy összekösse a vers különböző mozzanatait, állításait. (Gondoljunk csak az első néhány sorra!) A kapcsolat egy módon teremthető meg, a költemény egy módon válik értelmezhetővé: ha az önmagukban és egyes előfordulásaikban csak nagyon részlegesen, sőt felületesen elemezhető motívumokat rendszerben látjuk, és nem csak e versben vesszük szemügyre. Azt állítjuk tehát, hogy a *Tudod, hogy nincs bocsánat* (csakúgy, mint József Attila többi verse) magában aligha értelmezhető, mert motívumai révén gyakorlatilag az egész kései költészetet magába sűríti.

Így van ez a *férfi (felhőtt)* motívummal is. Egyetértünk Németh G. Bélával, aki a vers „alapmondatának” a „*Légy, ami lennél: férfi*” önfelzólítást tartja.² Indokolja ezt e mondat rejtvény-jellege, eltérése a köznyelv grammatikájától is. Látni fogjuk, valóban e mondatból nő ki a vers. A 3. sor igen nagy mértékben elüt az előzőktől és általában is a vers meglehetősen szabályos jambikus verselésétől. A sor trocheussal kezdődik; ezen a helyen különösen érzékletes az eltérés a verseléstől. Kiemeli a sort a kettőspont után következő hosszú (a versben leghosszabb) szünet is, amely egy jambust vág ketté, méghozzá olyan mértékben, hogy jobban összetartozónak érezheti az olvasó a sor utolsó két szótagját, ami így trocheust ad ki. Ez a vers legkevésbé gördülékeny, (szó szerint is) legnehezebben kimondható mondata. A sor végén (a többi 3. sorhoz hasonlóan) nincs rím.³ Mindenképpen szükségesnek látszik tehát a *férfi (felhőtt)* motívum vizsgálata.

Ez előtt azonban fontos utalni arra, hogy József Attila kései költészetében két, egymással ellentétes, különböző motívumrendszerrel rendelkező vonulatot különítünk el.⁴ Az egyikben megjelenő motívum értelmezése így nem vonatkoztatható a másik vonulatra. Megtaláljuk a *férfi* motívumot (pontosabban találunk egy másik *férfi* motívumot) az „optimistább”, a jövőben bízó – általunk *A Dunánál*-ról elnevezett – vonulatban is. Idézhetnénk a *Hazámat*:

S a gondra bátor, okos férfit,
ki védte menthetlen honát
mint állatot terelni értik,

De még világosabb a motívum jelentése a *Levegőt!* című versben.

Felnöttem már. Szaporodik fogamban
 az idegen anyag,
 mint szivemben a halál. De jogom van
 és lélek vagy agyag
 még nem vagyok s nem oly becses az irhám,
 hogy érett fővel szótlanul kibírnám,
 ha nem vagyok szabad!

Hasonlóan idézhetnénk a *Majd emlékezni jó lesz*t. Abban az értelemben szerepel itt a motívum, ahogy a szakirodalom elemezni szokta: a *férfi* a saját egyéni sorsát nem néző, bátor és tiszta, a közösségért és szabadságért tenni akaró ember motívuma.⁵ Úgy tűnik, más a motívum jelentése a *Tudod, hogy nincs bocsánat*ban és a *Kiáltozás*-vonulat más verseiben is. Feltűnő, hogy a motívum (szinte) mindig a *gyermek* ellentétéként jelenik meg. Néha úgy találkozunk vele, hogy a hiányát, a gyermeki lét uralkodó voltát jelzi a költő; így szerepel a *Nagyon fáj*, a *Mint a mezőn*, valamint a *Gyermekké tettél* című versekben:

Gyermekké tettél. Hiába növesztett
 harminc csikorgó télen át a kín.
 Nem tudok járni s nem ülhetek veszteg.
 Hozzád vonszolnak, löknek tagjaim.

A motívumnak e megjelenései a *férfi*-volt hiányát jelenítik meg, meghatározását nem adják. Annál inkább definíció-szerű viszont az *Eszmélet* X. szakasza:

Az meglett ember, akinek
szívében nincs se anyja, apja,
ki tudja, hogy az életet
halálra ráadásul kapja
s mint talált tárgyat visszaadja
bármikor – ezért őrzi meg,
ki nem istene és nem papja
se magának, sem senkinek.

Nem értünk egyet Bókay Antallal, aki így értelmezi e szakaszt: „Megfogalmazódott [...] az embereszmény, az értelmes élet lehetőségének képe. Az autonóm lény önmagából bontja ki emberségét, de nem reked meg saját lényében, hanem túllép egyediségén, értelmet adva életének, eljut személyiségének magáértvalóságához, a nem-beli öntudat fokára.”⁶

Sokkal közelebb van saját értelmezésünkhöz Szabolcsi Miklósé: „S valóban a „felnőtt”-volt, az egyenes, kemény, mindennel leszámolt ember képe bontakozik ki, – olyan emberé, aki független és aki leszámolt mindennel, amilyen a költő, a mozgalmi ember, a felnőtt, a harcos, aktív – vagy amilyené válni akarna. Bizonyos: ez az emberkép egyoldalú, – ez az ideál némileg önmaga belső hajlamai ellen van kiélezve, és feltétlen felnőttisége – kétségbeesésből is született, és ez a keménység kissé embertelen is már.”⁷

Az *Eszmélethez* nagyon hasonló, de a *gyermekkel élesen szembeállított* módon jelenik meg a motívum az *...aki szeretni gyáva* vagyban:

a gyermek rimánkodhat, hogy szeressék,
én nem tehetem; elpusztítalak.

Én férfi vagyok, nemes és konok,
nincs vigaszom s nem erényem a bánat.

Itt nagyon világosan látszik a két vonulat *férfi* motívumainak különbsége. A Levegőt *férfia* szájából aligha hangozhatna el az „elpusztítalak” kegyetlen kijelentése. Az itt megjelenő, vagy inkább ideálként maga elé állított *férfi* valóban embertelen, a végletekig büszke. A motívum időnként látszólag mintha éppen az ellentétéhez (a *gyermek*hez) kerülne közel. Hasonlónak tűnhet az előző idézethez a [*Ha nem szorítsz...*] vége:

Én úgy szeretlek, mint a gyermek
s épp olyan kegyetlen vagyok:
hol fényben fürdesz, azt a termet
elsötétítem – meghalok.

Valójában a kifelé megnyilvánuló kegyetlenség nem sajátja a *gyermek*nek, a sajátmaga veszélyeztetése viszont gyakran. A *férfi* agressziója másra, a *gyermek*é magára irányul, s ez nagy különbség. Említettük már, hogy a *férfi* inkább ideál, mintsem valós magatartás. Felvenni *akart* szerep, amelyet azonban az előbb idézett *...aki szeretni gyáva* vagyban felvenni *nem sikerül* („Már elrebbent a férfias szemérem...”).

Sikerül-e vajon a *Tudod, hogy nincs bocsánatban?* És a másik fontos kérdés, hogy mi célból vagy mi ellen szükséges ez a szerep a költő számára.

A vers folyamatosan, lineárisan bontja ki a *férfi* és az ő világának képét. Az önfel szólító alapmondat előtti két sorban a költői én megállapít, illetve tudatosítani akar magában egy tényt („Tudod, hogy nincs bocsánat”), majd ebből következtet a saját viselkedésére nézve: (megértően bár, de) elítéli a múltban követettet („hiába hát a bánat”), majd ezután szólít fel a követendő magatartásra. A következő három sor (a második versszak közepéig) a két előbbi közlés valamelyikének a megerősítése, ismétlése, variálása: tényt állapít meg (a 4–5. sor), a múltban követett magatartást vet el (a 6. sor). A következő két sor újra a „helyes” viselkedésre buzdít, annak ha nem is teljes, de részleges („legalább azt köszönjed”) követését írja elő. Már ebből az első (szinte csupán grammatikai) megközelítésből világos, hogy a költői én által önmaga számára kijelölt *férfi* szerep a *bűn*, a bocsánat problémájából következik. Mielőtt azonban erről a kikerülhetetlenül fontos kérdésről beszélünk, megpróbáljuk pontosítani a *férfi* motívum jelentését a harmadik és negyedik versszak segítségével.⁸

A harmadik versszak csupa tagadás: az elvetett, a *férfi* számára nem járható magatartásokat sorolja. Hasonló ez az *Eszmélet VI.*, és idézett *X.* versszakához. A következő szakasz viszont már némiképp a szerep pozitív meghatározását is célozza. Ez a rész („a titkokat ne lesd meg”) ⁹ emlékeztet az ugyancsak önmegszólító [*Karóval jöttél...]* *bolond* motívumára.¹⁰

A *bolond*hoz nagyon hasonló a kései költészet – versünkben is megjelenő – *bánat* motívuma,¹¹ amely itt is ellentmond a *férfi*-voltnak, mint az idézett *...aki szeretni gyáva* vagyban. A *gyermek* tulajdonsága ez. A *bánat* (akárcsak a

bolond) szorosan kapcsolódik a [*Talán eltűnök birtelen...*] önpusztító tudásvágyához:

Már bimbós gyermek-testemet
szem-maró füstön szárítottam.
Bánat szedi szét eszemet,
ha megtudom, mire jutottam.

Korán vájta belém fogát
a vágy, mely idegenbe tévedt.

Az erkölcsiség is kapcsolódik a motívumhoz helyenként. A *bánat*, a sírás az erkölcsiségre törekvő ember (a *gyermek*) magatartásának, erénynek tűnik.¹²

Mint láttuk, a *felnőtt*-volttal szemben áll ez a magatartás. De nem mindenhol olyan mereven, mint az eddig idézett versekben. Utalhatunk a *Mint a mezőn...* egyik helyére („férfi létemre sírni kezdtem”) vagy a *Kirakják a fátra*. A *bánat*, a sírás itt is ellentmond a *férfi*-voltnak, de ez utóbbi nem valósul meg (nem tud megvalósulni?) az *Eszmélet*ben (és máshol) látott tiszta és kegyetlen formájában. Ennek még jelentősége lesz a későbbiek során.

Mit ajánl a *bolondság* és a *bánat* ellen József Attila? A *férfi* szerepét. Különös módon a „Légy ... férfi” felszólítás ugyanúgy a *bolondság* veszélye elleni védekezés, mint a teljesíthetetlen (tudatosan a tudatlanságra törekvő!) „Légy ostoba! parancsa:

Légy ostoba. Ne félj. A szép szabadság
 csak ostobaság. Eszméink között
 rabon ugrálunk, mint az üldözött
 majom, ki tépi ketrecének rácsát.

(*Légy ostoba*)

A két felszólítás között azonban különbség is van. Az *ostoba* a tudás *előtti* állapotra, a korábban vallott értékek elfelejtésére („A szép szabadság / csak ostobaság” stb.) törekszik. A *férfi*-szerep helyességéről azonban a költői én a *gyermekes* tudásvágy keserű tapasztalatainak birtokában akarja meggyőzni magát. A *férfinak* (pontosabban a *férfi*-jelöltnek) éppen tudása („Tudod, hogy nincs bocsánat,” „Hogy bizonyosság vagy erre, / legalább azt köszönjed.”) és emlékezete („Emlékezz, hogy hörögtél” stb.) révén kell belátnia a *férfi* szerep helyességét, amelyet a mindent tudás *utáni* állapot büszkesége és kiábrándultsága jellemez. Hasonló tehetetlenség, a világban való feladatnélküliség, társnélküliség, elfogadás jellemzi az *ostobát* is, a *férfit* is; külső megnyilvánulásaikban nem sok különbség fedezhető fel köztük.

Úgy tűnhetne, mintha valamilyen közösségi érzés fejeződne ki a 4. versszak utolsó soraiban („S ezt az emberiséget, / hisz ember vagy, ne vedd meg”). Az előző versszak végén, és még egyértelműbben e versszak első sorában cáfolta a költői én e magatartás járható voltát. Ez is inkább az adott helyzetbe (az ember bocsánatnélküli helyzetébe) való beletörődést sugallja (még a megvetés is fölösleges!). Nem ütött volna el azonban a megismert *férfi*-képtől az az ellentétes megoldás sem, amely a 16. sor változata volt: „magaddal együtt vedd meg”. Ezzel szembeállítva a vers

végző szövegét az látszik, hogy a *férfi*-vált nem feltétlenül, nem minden esetben hordoz kegyetlen vonásokat.¹³ Nem ez a szerep célja. Kapcsolódik ez ahhoz, amit a *Mint a mezőn*... kapcsán elmondtunk.

Néhány, a versben és a vers háttérében levő motívum elemzésére törekedtünk eddig. Hiányosnak érezzük ezt az értelmezést. Az alapkérdés ez: Miért kell *férfivá* válni? Milyen titkok felfedezése a *bánat*, a *bolondság* oka? Végző soron miért íródott meg a vers? Ha egy mondatlall kellene válaszolnunk, a versből idéznénk a következő, súlyos spondeusokkal nyomatékosított kijelentést:

A bűn az nem lesz könnyebb,

A *bűn* tehát a végző ok. Itt csak röviden utalunk a motívumra.¹⁴ Shakespeare *Lear király*ának egyik fontos szava a *bolond*. Így beszél az örülés felé tartó, magát gyakran „bolond”-nak nevező Lear:

Ó, énellem

Többet vétettek, mint én mások ellen.¹⁵

Ebbe az igazságtalanságba (*bűn* és büntetés elszakadásába, aránytalanságába) látott bele Lear, ez *bolondság*ának az oka.¹⁶ Ez fenyegeti tehát az „erkölcs bolondja”-it. Ez fenyegette József Attilát is, aki ártatlannak tudta magát, miközben állandóan úgy érezte, büntetik. A paradoxon feloldhatatlannak látszott:

mért nincs bűnöm, ha van.

A bűn [II.]

És verje bosszúd vagy kegyed
 belém: a büntelenség vétek!
 Hisz hogy ily ártatlan legyek,
 az a pokolnál jobban éget.
 (*Bukj föl az árból*)

A *bűnkeresés* sem segített, hiába vádolta magát igaztalanul. Itt érthetjük meg az 5. versszakot:

Hamis tanúvá lettél
 saját igaz pörödnél.

A következő versszakban újra találkozunk a motívummal. A *bűn* problémáját megoldani kívánó, ugyancsak sikertelen, *istenkeresést*¹⁷ idézi fel az első két sor. A kozmikus méretű hiánnyal szemben csupán az ironizált, jelentéktelen pszichoanalitikus *bűn* áll,¹⁸ amely nem képes eloszlatni az ártatlanság kínzó tudatát:

S romlott kölkökre leltél
 pszichoanalízisben

Az enjambement révén egy pillanatig azt hiheti az olvasó, hogy valóban romlott kölkökben lelt legalább társakra a költő (ami persze már magában igen nagy csalódás az *istenkeresés*hez képest), csak a következő sorban tudja meg, hogy nem valódi megtalálásról van szó.

S ott van a 7. versszak kínzó bizonytalansága, alliterációval, sőt szóismétléssel kiemelt fájdalma: a világ nem ismeri el az ártatlanságomat („soha, soha senki / nem mondta, hogy te jó vagy”¹⁹), minden a bűnösségemet bizonyítja. Ezután

természetesen a következő versszak ön magát és „szeretteit” vádoló gesztusa. A *Kései siratót* idézhetjük:

Nagyobb szélhámos vagy, mint bármelyik nő,
ki csal és hiteget!

Suttyomban elhagytad szerelemeidből
jajongva szült, eleven hitedet.

.....
Kit anya szült, az mind csalódik végül,
vagy így, vagy úgy, hogy maga próbál csalni.
Ha küzd, hát abba, ha pedig kibékül,
ebbe fog belehalni.

A *szeretet*, a *szerelem* sem adott menedéket a *bűnösség* elől. A nyolcadik versszak vádja²⁰ („csaltál . . .”) üresen cseng a *bűn* motívum ismeretében. Itt visszatérhetünk Lear *bűnösségére*. Meglepő módon, ő is elmondhatná azt, ami idáig elhangzott, lehetne mindez az ő monológja. Helyzete azonban mégsem azonos József Attiláéval. Lear valóban *bűnös*, valóban csalt, valóban igazságtalan volt. Legfeljebb a *büntetés* mértékével lehet baja és ha halványan is, de ott van a dráma mögött az isteni igazságszolgáltatás reménye.²¹ Lear *tragikus hős*, József Attila *túl van* a tragikum lehetőségén: a világ, amelyben él abszurd; erkölcs és igazságszolgáltatás nélküli világ.

Azt mondtuk (és mondta már az 5. versszak, sőt talán a 3. versszak eleje is), hogy igaztalanul vádolja magát József Attila. De *bűnösnek* kell éreznie magát, és erre a vádra szüksége van, hogy végre tudja hajtani a halálos ítéletet magán. Bár ami történik – egy valószínűbb értelmezés szerint – nem is annyira ítélet, mint inkább a *férfi-szerepből*

következő konklúzió. A *férfi*-szerep jogosságát kívánta bizonyítani az eddigi utak (*bűnkeresés, istenkeresés, szerelem-szeretet*) járhatatlansága, s most levonja az alapmondatból („Légy, ami lennél: férfi”) adódó – spondeusokkal nyomatékossított – legfőbb következtetést:²²

Most hát a töltött fegyvert
szorítsd üres szivedhez.

Camus-t idézhetjük: „Csak egyetlen igazán komoly filozófiai kérdés van: az öngyilkosság. Ha meg tudjuk ítélni, hogy érdemes-e leélni az életet, akkor választ is adtunk a filozófia alapkérdésére.²³ [...] Mindent magyarázzatok meg nekem, vagy semmit! S az ész tehetetlen a szív jalkiáltásaival szemben. A szellem pedig, melyet ösztökél e felhívás, kutat, de lépten-nyomon csak ellentmondást és önellentmondást talál [...] Ha csak egyszer elmondhatnám: „ez világos”, akkor minden meg lenne mentve [...] Az ember, erőfeszítésének ezen a pontján az irracionálissal találja magát szemben. Érti magában boldogság- és igazságvágyát [*son désir de bonheur et de raison.*] Hívó szavára a világ esztelen csöndje a válasz: ebből az ellentétből születik az abszurd.”²⁴

Úgy tűnik, Camus-nél (legalábbis most idézett írását tekintve) a probléma nem erkölcsi, hanem pusztán ismeretelméleti gyökerű. (Ezért félrevezető kissé a magyar fordítás „igazságvágy” kifejezése.) Jellemzi ez József Attilát is („már nem fog kézen, amit megfogok”²⁵), de – tudjuk – ennek nála erkölcsi eredete van. E különbség ellenére is hasonló kérdés előtt áll Camus és József Attila. Mit tehet az ember, ha így gondolkodik: „Nem tudom, van-e a világnak önmagán túlmutató értelme. De azt tudom, hogy nem ismerhetem

meg ezt az értelmet. [...] Tudom továbbá, hogy képtelen vagyok összeegyeztetni a két bizonyosságot, abszolút és egységsszomjamat, valamint a világ racionális és ésszerű elvre való levezethetetlenségét.”²⁶

Camus nagyon pontosan leírja az ebben a helyzetben követhető magatartások két fajtáját, az őáltala és a *férfi* által választottat: „Az egyedül koherens filozófiai álláspontok egyike tehát a lázadás. Azaz az ember és a benne levő homály állandó szembesítése. A megvalósíthatatlan érthetőség követelése. [...] Itt látható, mennyire eltávolodik az abszurd gyakorlat az öngyilkosságtól. Az ember azt hinné, hogy a lázadást öngyilkosság követi. Tévedés. Mert nem ez a logikus végkifejlet. Hanem épp az ellentéte, hiszen az öngyilkosság beleegyezést feltételez. Az öngyilkosság is, az ugrás is végsőkéig vitt elfogadás. Elvégeztetett, az ember visszasháll a lét lényegébe. [...] a lázadás ad értéket az életnek. Felöleli az egész léte, így adja vissza a nagyságát. Aki nem hord szemellenzőt, annak nincs szebb látvány, mint az értelem csatája a legyőzhetetlen valósággal. Semmi sem fogható az emberi gőghöz. Hiába is szapulják.”²⁷

A versre visszatérve, a költői én végig a lázadás értelmetlenségéről beszél, s a megmásíthatatlan tények *elfogadására* buzdítja magát. A „végsőkéig vitt elfogadás”, a halál mintha már az 1. versszakban is jelezve lenne (talán a síron növő fűre is utalva): „A fű kinő utánad”. Camus és József Attila más-más választ adott a hasonló problémára; ez ezen a ponton (az abszurd irracionális világában) már nem érvek, hanem érzelmek kérdése.

Úgy tűnhetne, hogy az utolsó versszak előtt akár véget is érhetne a vers. Ismerjük már a *férfi* számára előírt egyetlen lehetséges magatartást. És ekkor, látszólag előzmények,

minden összefüggés nélkül az utolsó versszak minden eddigőtől eltérő, a korábbi magatartásoktól szakadékkal elválasztott („Vagy”) felszólítása következik.²⁸ Németh G. Béla kívülről, a vers világától elszakadva ítélkezik, amikor ezt írja e szakasról: „...ez az alternatíva nem alternatíva; nem az a társadalmi, az erkölcsi, az intellektuális ember számára. Animális alternatíva, »a kutya« hitének, bizalmának alternatívája. Azaz nincs alternatíva – nincs szerep.”²⁹

Közelebb áll hozzánk Balogh László véleménye: „Az utalás a választás lehetőségére világos. Nem véletlenül hozza vissza a költő az egyik Flóra-vers motívumát: »Ajkaidról lány lehű, száz varázslat / bűvöl el, hogy hű kutyaként figyeljem / könnyü intését okos ujjaidnak, / mint leszek ember« (*Én, ki emberként*).”³⁰

Valóban, amit a Flóra-szerelem jelent, az már „varázslat”, a megértéssel szembeni irracionális, de kétségtelenül létező menedék.³¹ Mivel nem találunk a szövegben támpontot annak bizonyítására, hogy az utolsó versszak magatartása elvetett, csupán ellenpontként („ha nem leszel *férfi*, ez vár rád”) ideállított lenne; komolyan kell vennünk ezt az alternatívát. Sokkal inkább a *férfi*-volt tarthatatlansága rejlik a versben, erre még utalni fogunk. A *gyermek (állat)*, a vers egész folyamán *elvetni akart* szerepéhez *tér vissza* az utolsó szakasz. A szerelmeshez már a Flóra-szerelem előtt is szorososan kapcsolódott e két képzet. Gondolhatunk a *Gyermekké tettél* egyik sorára: „Számban tartalak, mint kutya a kölykét”. De a *Nagyon fáj* „menedéket”-et kereső szerelmes férfია is a következőket kéri elsőként (talán mint a hozzá legközelebb állókat), hogy járjanak közben érte a nőnél: „kisfiuk... Ártatlanok... hű ebek”. Itt most nem fejtjük ki a Flóra-szerelem még a korábbiaknál is erősebb menedék-

voltát, csupán az általunk is értelmezett *bánat* és *bűn* motívumokkal való összefüggésére idézünk egy példát:

Nehéz ez a bánat,
nem bírja az elme.
Ifjits meg, bocsánat!
Flóra szép szerelme!
(*Száradok, törődöm*)

Arra is utalunk,³² hogy az *új világ* (a *Flóra I–II.*-ben az „új világra hoz”-ás kifejezés szerepel) motívum révén egyenesen átjárás keletkezik a két vonulat között.³³ Ami megoldhatatlan volt ebben a világban, sőt a túlvilágban is, megoldódni látszik egy ideig az *új világban*: „egész világom ege lettél” – mondja Flórának egy helyütt (*Flóra 5.*) A *Tudod, hogy nincs bocsánatban* is transzcendenciát pótló szerepe van a szerelemnek. Látszik ez az utolsó szakasz 3. sorának áthajlásából is: „hisz mint a kutya hinnél”. Szőke György idézi az enjambement e szép példáját, s jellemzi is ezt a típust: „Mondat és verssor divergenciájából következik, hogy önkéntelenül is a verssorra koncentrálnak azt befejezett egészként fogjuk fel akkor is, ha nyelvtanilag nem az.”³⁴

Ez is megerősíti, hogy valós alternatíváról van szó a *Tudod, hogy nincs bocsánat* utolsó versszakában. A vers ezzel fejeződik be, ez is bizonyítja kiemelt, cáfolatlan létjogosultságát. Sőt – mint jeleztük már – éppen a *férfi*-szerep megvalósíthatatlan.³⁵ Nem sikerült a költői énnak (sem a versben, sem máshol) meghatározását adnia e szerepnek; csupa tagadást olvashattunk róla, nagyon kevés állítást. Elmosódó, meghatározatlan igények ezek: az erkölcsi igényei által irányított, az ártatlannak bocsánatot követelő

„jóbi” ember számára követhetetlen ez a *férfi*-kép.³⁶ Bennefeszült már a megvalósíthatatlanság a vers „alapmondatában” is: „Légy, ami lennél”. Nem azt olvassuk, „Légy, ami lehetnél” vagy „Légy, ami lehetsz” (‘csak akarnod kell, csak erő kell hozzá’), nem is azt, amit Kosztolányi a *Számadás*-ban: „légy, mi vagy” (ami a saját lényegem, helyzetem elismerésére szólít fel), hanem egy a köznyelv grammatikája szerint szabálytalan mondatot. A „Légy” és a „lennél” között átjárhatatlan fal van. A „lennél”-nek ugyanis feltételei vannak (ellentétben az előbb felsoroltakkal). Csak akkor „lennék” valamilyen vagy valami, ha más feltételek állnának fenn, mint amilyenek fennállnak. Hogy melyek ezek a feltételek, azt szabadon odaképzeltjük a vershez: akkor lennél *férfi* (még hozzá vélhetően a *Levegőt! férfiá*hoz hasonló), *ha*

- tudnál, képes lennél rá
- nem lenne embertelen
- nem lenne az öngyilkossággal egyenlő
- és főleg: ha nem lenne a *bűn* stb.

A lehetetlen feladat tehát meghíúsult. Az irracionalista, az abszurdba való beletörődést szorgalmazó érvek („Tudod”, „Emlékezz”) helyett maradt irracionális „érv”-ként, megmagyarázatlan és megmagyarázhatatlan reményként a *szerelem*. Az ember *gyermekies*, sőt *állatias* módon föl kell, hogy adja magát ezért a reményért.

A *férfi*-szerep kiküzdése nem csupán a József Attila-i líra számára volt feladat. A XX. századi költők által leírt csapdák és a megoldási kísérletek száma véges. A *férfiről*, valamint a *bűnről*, *szerelemről*, *Istenről*, *ostobáról*, *bolondról* elmondottak vonatkoztathatók Szabó Lőrinc *Bolondok* című versére is:

Menjeteek máshoz vigaszért!
Paphoz! Nőhöz! Akárhova!
Aki itt még örülni tud,
hazug, gonosz vagy ostoba.
Nektek öngyilkosság, ami
nekem céltalan nyugalom:
mindent tudok és tűrök és
unatkozom.

Hogy más is voltam, nem segít,
hogy más is leszek, nem vigasz;
hogy tisztább voltam, tévedés,
hogy tisztább vagyok, az is az.
Nekem minden egyforma már,
s hogy az élet hogy múlik el,
a másé vagy a magamé,
nem érdekel.

Magányom koronás ura,
mint minden féreg, vagyok én;
nem több, mint amit megeszek,
az állat vagy a rab növény.
Király vagyok, alázatos,
ki díszeit és rongyait
becsülni vagy szégyelni nem
méltóztatik.

Világ szive, Nap, vén bolond
 mindennek te vagy az oka!
 Te szültél! te mozgatsz ma is
 mindent buzgón ide-oda!
 Elnézem kis játékaid
 és azt mondom: Jó lesz, ha már
 társad, az a másik bolond
 bennem megáll.

- 1 NÉMETHI G. Béla, *Az önmegszólító versstípusról* = N. G. B., 7 kísérlet a kései József Attiláról, Tankönyvkiadó, Bp., 1982, 140–141.
- 2 Uo., 142.
- 3 A versre a visszatérő (*aaaa*) rím a jellemző. Ez a népdalokban is eléggé gyakori: „Szeretnék szántani, / Hat ökröt hajtani, / Ha rózsám eljönne / Az ekét tartani.” (Idézi: RADÓ Antal, *A magyar rím*, Franklin-Társulat, Bp., 1921, 37.) A harmadik sorok kiemelt volta abban is megnyilvánul, hogy a vers minden enjambement-ja e sorokból hajol át a következőkbe. A kisszámú trocheus is szinte mindig e sorokban jelenik meg.
- 4 A két vonulat problémájáról, valamint a *bűn*, *Isten*, *szerelem* motívumok részletesebb elemzését lásd: JANZER Frigyes, *A bűn és a semmi (József Attila kései költészetének motívumairól)*, It 1991, 437–465.
- 5 Érdemes megjegyezni, hogy ugyanezen vonulat egyik versében, a *Thomas Mann üdvözlésében* is találkozunk a „férfi” szóval, de – véleményünk szerint – itt nem motívikus értelemben szerepel, hanem a „nő” párjaként.
- 6 BÓKAY Antal, *Világkép és létértelmezés József Attila költészetének kiteljesedésekor (1932–1936)*, kandidátusi értekezés, 1979, 159. (MTAK Kéziratára, D 8864.)
- 7 SZABOLCSI Miklós, *A verselemzés kérdéseibe (József Attila: Eszmélet)*, Akadémiai, Bp., 1968, 58. Szigeti Lajos Sándor is a „lehetetlenséggel határos”-nak nevezi az itt megfogalmazott programot. Lásd: SZIGETI Lajos Sándor, *A József Attila-i teljességigény (Motívumértelmezések)*, Magvető, Bp., 1988, 156.

- 8 A harmadik versszaktól megváltozik az addig egészen mesteri rímtechnika (utal ezekre az alliterációkkal kombinált rímekre: LÁSZLÓ Zsigmond, *A rím varázsa*, Akadémiai, Bp., 1972, 158), ekkortól lesznek gyakoriak a ragrímek. Sokatmondó az, hogy akkor következik a „rossz rímek” sora, amikor a költő megpróbálja kifejtetni a *férfi*-szerep mibenlétét.
- 9 A kései József Atila párhuzamaként gyakran említi a szakirodalom Kosztolányit. Mi hasonlóan fontosnak érezzük Füst Milánt:

Ha bűnös voltam is. S ha kérdenéd,
Mért voltam az?
Tudd meg, mert gazdátlan pimasz,
Megholygattam az élet kényes felszínét
S a titkait kutattam, mint a rossz cseléd.
(*Szállj meg nagy látomás...*)

- 10 Tejfoggal kőbe mért haraptál?
Mért siettel ha elmaradtál?
Mért nem éjszaka álmodtál?
Végre mi kellett volna, mondd?

Magadat mindig kitakartad,
sebedet mindig elvakartad,
híres vagy, hogyha ezt akartad.
S hány hét a világ? Te bolond.

A *bolond* (gyakran: ketrecében ugráló majom) egyébként máshol is megjelenik úgy, mint a magát a mindenáron *tudni, érteni, rendben látni vágyás* által veszélyeztető, állandóan kereső, de sehova el nem jutó ember állapota (*Kiáltozás*). A *Tudod hogy nincs bocsánatban elvetett titkokat megleső magatartás* mögött tehát ez a veszély van. Nagyon világosan megfigyelhető, hogy (az idézett [*Karóval jöttél...*]-hez hasonlóan) *gyermek*ként jelenik meg e magatartás:

Én, akit föltaszít a ló,
s a porból éppen hogy kilátszom,
nem ember szívébe való
nagy kínok késeivel játszom.

Gyulékony vagyok, s mint a nap,
oly lángot lobbantottam – vedd el!
Ordíts reám, hogy nem szabad!
Csapj a kezemre mennyköveddel.
(*Bukj föl az árból!*)

(Hasonló előfordulások: *Szonett, Boldog bazug...*, *Mint gyermek...*, *Nem emel föl.*) A *bolond* tehát nem csupán „őrültet” jelent a költőnél. Rendkívül hasonló az értelme a shakespeare-i használathoz, erre még utalni fogunk.

- 11 Gyakran a „sírás, könnyek, szomorúság” szavakkal felidézve.
- 12 Példák erre: a *Mint gyermek* és a *Gyermekké tettél* utolsó versszaka és talán a *Flóra I–II.* vége is.
- 13 Érdeemes megjegyezni, hogy ennek ellenére a 15. sor két trocheusával elkülönül környezetétől.
- 14 Lásd: 4. jegyzet.
- 15 II. felv. 2. szín, ford. MÉSZÖLY Dezső. Érdekes hasonlóság egy József Attila-hellyel:

Nagy nevetség, hogy nem vétettem
többet, mint vétettek nekem.
(*Ime, hát megeltem bazámat...*)

- 16 Csupán a minden jótól mentes Goneril nem talál okot a *bolondságra*, ezt vágja erőltlen, de erkölcsös férje, Alban szemébe:

nem tudod, hogy a
Bolond szánja csak a vén gazt azért,
Mert előbb hűnhődik, mint vétkezik?
Mért nem vereted már a dobokat?
A néma tájon frank zászló lobog,
És rettegtet a tollas frank sisak,
De te, erkölcs bolondja, ülsz, sopánkodsz,
„Jaj, mért van így?”

(IV. felv. 2. szín)

Amikor a dráma a végén kezd fény derülni mindenre, így beszél Alban:

Há van ennél gyászosabb,
Azt el ne mondd, mert dúlt idegzetem
Már homladoz.

(V. felv. 3. szín)

- 17 *Istenkeresés és apakeresés* összeolvadtságáról a kései költészetben lásd: SZÓKE György, *József Attila kései költeményeinek alakulása*, doktori értekezés, Bp., 1990, 86–87 és 115–116.
- 18 Nem ritka a kései költészetben a pszichoanalízis, a freudizmus ironikus szemlélete. Jó példa erre *A bűn* című vers „apagyilkosság” képe vagy a „*Költőnk és Kora*”:

Nem való ez, nem is álom,
 úgy nevezik, szublimálom
 ösztönöm...

- 19 A hetedik versszak 3. sora trocheussal indul, ezen kívül pedig (a 4. sorban is) a mondatrend kettévágja a jambusokat, nyomatékosítva ezzel e környezetétől elkülönített két sort.
- 20 Hasonló a *Flóra II.* eleje is.
- 21 Ki is mondja ezt Edgar a dráma végén, Alban is az „Ég ítéleté”-ről beszél. (V. felv. 3. szín)
- 22 Ebben a versszakban nincsenek valódi rímek. Mintha eltökélt határozottsága, higgadsága ellenére az önmagához beszélő költői én nem tudná megtartani a vers rendjét, nyugalalmát. Az első két versszak mesteri rímei után tehát a mesterien „rossz rímek”, majd a rímtelenség jelzi, hogy a felvenni akart nyugalom nem tud megvalósulni.
- 23 CAMUS, Albert, *Az abszurd és az öngyilkosság* = C., A., *Sziszüphosz mítosza*, Magvető, Bp., 1990, 195.
- 24 CAMUS, Albert, *Abszurd falak* = C., A., *i. m.*, 217–218.
- 25 [*Könnnyű emlékek...*]
- 26 CAMUS, Albert, *Az abszurd szabadság* = C., A., *i. m.*, 240.
- 27 Uo., 243.
- 28 A vers – mint említettük – jambikus verselésű. Erős hasonlóságot mutat a rendkívül dallamos, könnyed anakreóni hetessel. (Csupán a rím megléte különbözteti meg attól.) Nem idegen az anakreóni hetestől a könnyed álarc mögé rejtett tragikum:

mulatni, mentül inkább
 közel van már a végzet.

(Anakreón: *A nők azt mondogatják...*; ford. DEVECSERI Gábor)

Szabolcsi Bencét idézhetjük: „A dalszerű forma... József Attilánál többnyire azt a heroikus erőfeszítést vállalja, amit Goethénél: lebegteti és hintázza azt, ami szinte kifejezhetetlenül súlyos, elhitheti velünk, hogy leghonyolultabb gondolataink és eszmetársításaink is elénekelhetők.

Nem utolsó sorban ez a körülmény okozza költeményeinek példátlan feszültségét.” (SZABOLCSI Bence, *József Attila „dallamai”* = Sz. B., *Vers és dallam*, Akadémiai, Bp., 1959, 198–199.) Ez, a *férfi-szerep* komolyságával éles ellentétben álló, azt ironizáló, könnyed dallamosság jellemzi a verset – egészen az utolsó versszakig. Ez ugyanis e tekintetben is elkülönülni látszik a többitől: itt található a legkevesebb jambus (mindössze öt, s ellensúlyként még egy trocheus is).

29 NÉMETH G. Béla, *i. m.*, 146.

30 BALOGH László, *József Attila*, Gondolat, Bp., 1988 (4. kiad.), 202 (Nagy magyar írók).

31 A vers kapcsán ír erről: MIKLÓS Tamás, *József Attila metafizikája*, Magvető, Bp., 1988, 92–93.

32 Ez külön dolgozat témája lesz.

33 Például a *Flóra 1–5. 3. és 5. részében*.

34 SZÓKE György, *Az átbajlás (Az enjambement funkciójáról)*, Literatura, 1984, 122.

35 Nagyon hasonló a *férfi-szerep* a Füst Milánnál ugyancsak sikertelenül elérni akart *öregség-eszményhez*:

Horgaselméjű s szikár

Aggastyán akarok én is lenni, olyan, mint maga az Úr . . .

S ha majd számonkérnéd tőlem a gyermekeimet,

Megvetéssel fordítom el akkor a fejem . . .

.....
Ugy látom, öregember én már nem leszek.

S most folytassam a régit addig is? – Ó jaj, – kiáltanám egy ablakból talán

De gúnytól félek s elbuvok magamba.

Négy izzó fal mered reám csupán, –

Az Úristennek vörhenyes haragja, –

Majd hólogatva lassan elmegyek.

S mint ki régen hordja már szívében a halált, –

Kírvallott számadó, megbántott, régi szolga

S ki mint birót ment el keresni, de nem talált.

(*Önarckép*)

Meg kell jegyeznünk, hogy megkülönböztethető Füstnél a valós (lásd pl. *Öregség, Mózes számadása*) és az elérni kívánt *öregség*.

36 Talán a „*Költőnk és Korá*”-ban történik majd meg a teljes belenyugvás az erkölcs-nélküliségbe.

SZALAI ÉVA

Új ég, új föld
Kodolányi mitikus témájú,
ókori tárgyú regényének keletkezéstörténete

Vizsgálódásom célja Kodolányinak a második világháború után és a személyi kultusz időszakában írott, ókori témájú mitikus tárgyú regényeinek keletkezés- és eszmetörténetét feltárni. Az eddigi szakirodalom néhány (főleg Várkonyi Nándorhoz írott) levél idézésével jelezte ezt az alkotástörténeti folyamatot, de megnyugtatóan nem tisztázta. Jómagam az elérhető levelezések felkutatása (Szabó Lőrinc, Szabó István, Koren Emil, Ékes Ákos–Borbély Ervin, Rajnai László), az OSzK-ban elhelyezett levelek tanulmányozása során, valamint az író családjával, illetve még élő barátaival emlékeztetéseket készítve (ifj. Kodolányi János, Kodolányi Júlia, Szabó Sándor, Koren Emil, Borbély Ervin, dr. Szabó László, Rajnai László, Jánosy István) igyekszem a négy regény (*Vízözön*, *Új ég, új föld*, *Én vagyok*, *Az égő csipkebokor*) létrejöttének körülményeit tisztázni, problematikáját megismerni.

Követem Kodolányi mítosz-elméleti és asztrológiai építkezését (az aranykortól a Bikán át a Halak korszakáig: *Vízözön*, Gilgames, Mózes, Jézus), valamint értelmezem a regények megírásának *ettől eltérő* sorrendjét. Ezt pedig a történelmi aktualitásokhoz való kapcsolódás jelenti. (*Vízözön*: világháború és eltorzult szocializmus-sztálinizmus;

Gilgames története: a hatalom válságai és a személyiség kiválása, élet-halál kérdés, létértelmezés; Jézus élete: a Gilgames feladta kérdés megválaszolása, az ember ontológiai szerepe és az árulás kérdése; Mózes: hosszabb előkészület után az 1953-as fordulat után ismét feltámadó remény a népben-nemzetben gondolkozásra, új nép teremtésének kérdése, a vezér-szerep újraértelmezése, a közösségi gondolat felerősödése.)

A négy regény mindegyikében olyan sok kapcsolódási pont van, hogy lehetetlen egészen különválasztva, a közös jellemzők bemutatását elhagyva tárgyalni őket. A teljes elhatárolás ellentétben állna az író szándékával is, aki egymásból következőknek, egymást kiegészítőknak fogta fel őket. A Mózes-regény elkészülte után – nem követve a *megírás* kronológiai sorrendjét – így ír barátjának: „És ahhoz mit szólsz, hogy elkészült a teljes tetralógia: Vízöntő, Bika, Az égő csipkebokor, A tékozló fiú? [...]”¹ Vagyis – most már a megírás sorrendjében és a végleges címeken felsorolva a műveket –: *Vízözön* (1946); *Új ég, új föld* (1949); *Én vagyok* (1950); *Az égő csipkebokor* (1953).²

Elsősorban a négy regény létrejöttét kiváltó körülményeket szeretném megvizsgálni, azokat a tényezőket és hatásokat, amik az írot érték, és amelyek valamilyen mértékben beépültek a művekbe is. Hiszen ekkorra már megírta fiatalkori önéletrajzi műveit, ormánsági regényeit, nagy magyarságregényeit – mi készítette erre a témaváltásra, mi indította arra, hogy érdeklődését az emberiség nagy, egyetemes mítoszai felé fordítsa? Ezekben összegződött egész gondolatvilága, életfilozófiája, magyarsága és egyetemesége is. Eddigi műveiben mindig az ő magyar volta és ennek a népnek a sorsa izgatta, akár a történelem (tatárjárás), akár

a mítosz felől közelített (Emese álma). Most itt úgy beszél – áttételesen – a magyarságról, hogy egyszerre beszél az egész létünket érintő kérdésekről is, egyszerre az ő személyes problémáiról és nemzedéke, barátai sorsáról is. Adva van tehát egy belső szükséglet, felrajzolhatunk egy fejlődés-vonalat, amely úgy lesz egyre tágabb (ormánsági problémák – magyar sorskérdések – egyetemes dolgok), hogy közben egyre kiforrottabb és konkrétabb is lesz.

Adva van ugyanakkor egy történelmi helyzet, amelyben nem lehet alkotni másképp; nem lehet közvetlenül beleszólni az akkori szellemi életbe. Áttételesen lehet csak véleményt mondani az elmúlt eseményekről és az elkövetkezendőkről.

És adva van az akarattjai magány, ami az író figyelmét ismételten az ezoterikus dolgok, az asztrológia, a misztika felé irányítja. Akarattya kedvező helyszín lehetett a témában való elmélyüléshez. Kodolányi érdeklődése nem újkeletű, de most van itt az ideje az alaposabb, rendszeresebb tudakozódásnak. Nagy segítségre van ebben Várkonyi Nándor (a *Vízözön* tudós könyvtárosa, Kodolányi barátja és szellemi rokona), aki Pécsről könyveket küld neki; de mindenekelőtt az a könyv, amit felesége adott kezébe: Kennsbert Károly összefoglaló, szintézisre törekvő munkája. Akkor nagy hatást gyakorol rá, később, behatóbb ismeretek birtokában tanítványának már mint „ábécéskönyvet” ajánlja az „alapfogalmakkal való ismerkedéshez”.³ Györffynek a korabeli német asztrológiát bemutató könyvét egy magyar katonatiszt adja oda neki.

A misztikusokkal való megismerkedést és olvasásukat tanácsolja levélben tanítványainak, a misztika beláthatatlan, óriási irodalma egy részének felsorolásával: „... csak néhány

ismertebb állomásra hívom föl a figyelmedet, olyanra, ami ma is az európai kultúra szerves része. Íme: Pythagoras, Empedoklés, Hérakleitos, Platón, szent Ágoston, Ignatius, alexandriai Clemens, a középkorban Eckhart, aquinói szent Tamás, assisi szent Ferenc, sienai szent Katalin, nagy szent Teréz, majd Giordano Bruno, Spinoza, Berkeley, s már itt vagyunk a mában: Böhme, Angelius Silesius, Descartes, Fichte, s így tovább [...] Dosztojevszkij is misztikus volt, noha realistának vallotta magát, de hozzátette, hogy ez a realizmus magában foglalja a nem érzékelhető világ valóságát is. Misztikus Rabindranat Tagore. És nem ok nélkül mondják misztikusnak a marxisták a mai nyugati természettudományt, mert Eddington, Einstein bátran misztikusoknak nevezhetők.”⁴ Ebből a gondolkodásmódból lesz érthető Kodolányi álláspontja a világgal, önmagával, az őt körülvevő természettel kapcsolatban, mindaz az életfilozófia, amit ezekbe a nagy regényeibe következetesen beleépít. Több levélben is részletesen ír erről: „...látni fogod, hogy az emberi faj filozófiája és vallása mindig minden korban s minden történelmi fázisban egy volt, csak a formái változtak. Meg fogod érteni nagy kultúrkorszakok keletkezését egy-egy hatalmas méretű misztikus élményből, továbbgyűrűzését, formákba alakulását, kifejlődését írásban, építészetben, szobrászatban stb., megmerevedését, aztán a bomlás fázisait, a realizmust, végül a naturalizmust, a teljes széthullás állapotát. De ugyanakkor az új, friss misztikus élményt s egy új kultúrkorszak születését is. Ezek a hullámgyűrűzések csodálatosak és tanulságosak. Végezetül azt is megérted, hogy tudomány is csak egy van, mint az emberi faj őstudásának korszerű megfogalmazása.”⁵ Ebben a világképben szoros közelségben él az élő és „élettelen” természet: a kő, a

növény, az ásvány, az ember – mindnek jól elrendezett helye van. A világon, lényegét tekintve minden ősi egységben létezik, de ennek az egységnek a megbomlása következtében a mai ember mindent már csak részeiben érzékel. Az egyes ember még felépítheti az egységet önmagában, egyesülhet az istenséggel (amely különböző korokban más és más neveken ismert), de tudnia kell, hogy a közös tudás lassanként feledésbe merül. A visszatérés ehhez az egységhez az, amire Kodolányi törekedett, és regényeiben ezt az utat próbálta megmutatni a főalakok sorsán keresztül.

A legfontosabb tudnivaló: a személyiség és az én megkülönböztetése. Személyiségünk (azaz a testi megjelenés, a gondolatok, érzések, cselekedetek) nem azonos az énnel, mert amíg a személyiség időben változó, mulandó, addig az én maradandó és örök. Csak egy Énről beszélhetünk, az egyetemes isteni Énről. Az emberi személyiségek ennek a személytelen énnel a sokféle megnyilatkozásai. A Kennsbert-könyv ezt így magyarázza: „A sok ál-én, a sok személyes öntudat csak a személytelen, az igazi Én-nek változatos megnyilatkozása, mint ahogyan a színes mozaikablakon átvilágító napfény sokféleképp színeződik. [...] a sokféle személy valójában ugyanannak az egyetemes Én-nek részese. Minthogy az emberek általában nem ismerik önmagukat, az egyetemes Ént sem ismerik és így egyéni különállóságuk tévedésében élnek. De amint a sok elkülönült személy öntudata elhagyja a szubjektív forrását, a személyiséget, tehát személytelenné válik, abban a percben megszűnik minden elhatároltság. [...] Az objektív megismerés akadályai, a szubjektív tényező, a személyben gyökerezik s ettől elválaszthatatlan. A személyiség azonban, mint az anyagi világ része, mulandó s vele együtt a szubjektív megismerés-

nek minden tartalma, így a személyes öntudat is, elenyészik. Az öntudatnak tehát, ha nem akar a személyiség sorsára jutni, menekülnie kell. Számunkra a *lét annyi, mint öntudat* s ha lenni akarunk, öntudatunkat ki kell emelnünk a halálraítélt személyünkből, hogy részese legyen a személytelen lét örökkévalóságának, az életnek. A személytelen lét, az egyetemes Én tudata az az állapot, amelynek tartalma mindaz, ami valóban *van*. Csak ez az Én *van*, öröktől fogva és örökké.”⁶ Ennek az Énnek a megismerésére törekszik tehát tudatosan vagy öntudatlanul minden; ez az Én megismerhető, ha az öntudat képes elhagyni a szubjektivitás forrását, a személyiséget, és egyesül a határoltság nélküli, egyetemes öntudattal, amelynek a tudatában nincs elkülönült személyiség, mindenki egy.

A Kodolányi-regények hősei tudják ezt, képesek eljutni erre a felismerésre. Ez a *tudat* volt ép a büntelenség elvesztése után, az eredeti állapot, az Éden – azaz az Istennel való egység – visszasóvárgása. (Más hagyományban ez az Aranykor; az asztrológia nyelvén az Oroszlán korszaka.)

A valahai harmónia visszaszerzésének vágya, annak a tudata, hogy az ember „örökkévaló, mindenható és mindentudó”, az Egész helyett a részek érzékelése a világban egyénekenként különböző attól függően, hogy az egyes ember az öntudatfejlődés melyik fokán áll, mennyire van tudatában hiányérzetének.

Hét fokról, hét síkról beszélhetünk – ezek röviden a következők: *fizikai sík*: az anyag síkja, legtisztább megjelenési formája a kristály, élőlényeknél az organikus élettől elvonatkoztatott test; *éter-sík*: itt zajlik a vegetatív élet, legtisztábban a növényeknél van meg; *asztrálsík*: ösztönök (érzések, vágyak, hangulatok), és fantázia, álom, lelki beteg-

ségek; *mentálsík*: vagy gondolkodás síkja. – Ez a négy halandó sík alkotja a személyiséget. Az öntudatlan tudat egy része itt személyes öntudatra ébred. A mentálsíkban valamennyi sík tükröződhet, pontosan „középen” van, alatta és felette szimmetrikusan rendeződik el a többi. A magasabb fok a *kauzálsík*: okok, intuíció; majd a *Budhi*: bölcsesség, egyetemes szeretet. – Ezek a magasabbrendű én síkjai. Végül az *Atma*, az isteni én, amelynek elérése felé törekszik minden létező. Ezek a síkok természetesen nem különülnek el élesen egymástól, hatnak egymásra. A cél: felismerni és az én tudatosítása által elérni a legmagasabbat: az isteni szeretettel való egyesülést.

Kodolányi többször leírta azt az állapotot, amelyben létrejöhet a legteljesebb egység. Regényeinek főalakjai képesek önmagukban kioltani minden kapcsolatot a külvilággal, elmerülni a végtelenben. Ez az elmélyedésnek a negyedik fokozata, a végső állapot, az „unio mystica”. Ezt megelőző fokok a koncentráció (öntudatos ébrenlét), meditáció (öntudatos félálom), és a kontempláció (öntudatos álom). A legmélyebb alvás öntudatos formája ez, amit hindu szóval *szamadhi*-nak neveznek. „Ha ez az állapot állandósul és az anyagi világhoz fűződő minden vágy kialudt, az öntudat abba az állapotba kerül, amelyet az ind filozófia felszabadulás (móksha) vagy nirvána (kialvás) névvel jelöl.”⁷ Az elmélyedésnek erre a legvégső fokára jutnak el időnként a regények főalakjai is – Kodolányi saját elmondása szerint néhányszor elért ebbe az állapotba. Hősének, Mózesnek magányos sétálgatása, mindennapos magába-mélyedése az író szokása volt; aki annyira együtt élt alakjaival, hogy álmai, látomásai is voltak velük. A *Boldog Margit* című regénye

befejezésekor megjelentek előtte a regényalakok, *Az égő csipkebokor* záró részénél ugyanez történt.)

A regényeknek van egy olyan közös hátterük, amelynek figyelembevétele nélkül csak részben értelmezhetőek. Az a közös „vezérfonal”, amire mind a négy regény felfűzhető: az asztrológiai világszemléletben található meg.

Ennek lényege a következő: A Nap minden évben kört ír le az égbolton, melynek során végighalad a 12 csillagképen. (Tulajdonképpen nem a Nap, hanem a Föld mozgásáról van szó, de mivel az asztrológiai világkép geocentrikus, ezért mindig a Nap mozgásáról beszél.) Az állatövi jegyek sorrendje a Nap mozgása szerint:

- | | |
|-------------------|-------------------------|
| 1. Kos (Aries) | 7. Mérleg (Libra) |
| 2. Bika (Taurus) | 8. Skorpió (Scorpio) |
| 3. Ikrek (Gemini) | 9. Nyilas (Sagittarius) |
| 4. Rák (Cancer) | 10. Bak (Capricornus) |
| 5. Oroszlán (Leo) | 11. Vízöntő (Aquarius) |
| 6. Szűz (Virgo) | 12. Halak (Pisces) |

A világhoroszkóp azonban a csillagképeket veszi alapul és a Napnak a sorrenddel ellenkező irányba való végighaladását. A Nap útjának 4 sarkalatos pontja van, ezek: Tavaszpont (március 21.), Őszpont (szeptember 23.), nyári és téli Napforduló. (A Nappálya két, legmagasabb és legmélyebb egymással szembeni pontjai.) A csillagképek, amelyeken a Nap útja során végighalad, mindig ugyanott vannak az égbolton, de a négy sarkalatos pont nem mindig ugyanoda esik. Ez úgy történhetik, hogy az ekliptika (a Nappálya) ferdeségének szöge a Föld forgástengelyének lassú elmozdulása miatt ezzel együtt változik, így a négy sarkalatos pont is eltolódik. Ez a precessió, a Tavaszpont tovahaladása.

A Föld tengelyének elmozdulása 25 920 év alatt ír le egy kört, így a precesszió is ennyi idő alatt halad visszafelé az ekliptikán. Egy ilyen közel 26 ezer éves periódus a Nagy Napév. 2160 év esik egy jegyre, egy csillagképre, ezek a „világhónapok”, 72 esztendő pedig egy „világnap”. A hagyomány úgy tartja, hogy amikor a precessziós mozgás következtében a Nap az ún. delelőponton, legfelül, az Oroszlán jegyében jár, akkor van az emberiség ún. paradicsomi állapota, a tökéletes egység, a természettel való egybeolvadás. Az emberiség a világmindenség életét éli, rítusaival, szertartásaival ezt utánozza, ennek alapján állítja fel a maga hierarchikus társadalmi rendjét.

Az ezzel ellenkező pont az éjfélpont, amikor a Nap a Vízöntő huszonkilencedik fokára érkezik. Ez 26 ezer évenként fordul elő. Ilyenkor süllyed az emberiség minden tekintetben a legmélyebbre. Ez két kardinális pont, amely polárisan szembehelyezkedik egymással. Ha összekötjük őket, akkor egy függőleges tengelyt kapunk, amit azonban keresztbe egy vízszintes tengely. Ennek van egy ún. leszálló pontja az alsó, sötét féltékére. Ez a Bika jegyével kezdődik. A Bikát a Skorpióval összekötő tengely választja el a Nagy Napciklus világos félvét a Bikától a Skorpióig terjedő másik, sötét félvétől. Az Oroszlán van tehát az ég világos felének csúcán, vele szemben az éjszakai félv mélypontján a Vízöntő. Az Oroszlántól a Vízöntőig terjedő precessziós út az alászálló félv, a Vízöntőtől az Oroszlánig tart a felemelkedő félv. A hagyomány szerint amikor a négy kardinális ponton (az Oroszlán, a Bika, a Vízöntő és a Skorpió alatt) a Nap keresztülhalad, akkor kozmikus katasztrófák pusztítják el a Földet, kultúrájának és lakosságának javarészét.

A Nagy Napciklusban a Nap útja: Oroszlán, Rák, Ikrek, Bika, Kos, Halak, Vízöntő, Bak, Nyilas, Skorpió, Mérleg, Szűz. A jegyek felosztása a négy alapelem szerint: tüzes jegyek: Kos, Oroszlán, Nyilas. Földies jegyek: Bika, Szűz, Bak. Légies jegyek: Ikrek, Mérleg, Vízöntő. Vizes jegyek: Rák, Skorpió, Halak. Amikor „tüzes jegyben” jár a Nap, akkor víz pusztítja el a Földet, amikor pedig „vizes jegyben”, akkor tűz.

Ez az a „világszemléleti térkép”, amire Kodolányinál rá van rajzolva az epikus történet. Első ilyen témájú regényének, a *Vízözön*nek eredeti címe „Vízöntő” lett volna. Azért változtatta meg a címet, mert az az eredetit meghagyva félrevezető. A regényben ábrázolt vízözön ugyanis nem a Vízöntő jegyében zajlott le, hanem annál mintegy hatezer évvel korábban, akkor, amikor a Nap a leszálló pontra, a Bika csillagképébe került. Ez a hagyomány, Platon *Timaios*a szerint az Atlantisz elsüllyedésének ideje. Az új, a vízözön utáni korszak a Bika-korszak (Gilgames), ezt váltja fel a Kos-korszak (Mózes), majd a Halak-korszak (Jézus). A regények egyfelől ezeknek a korszakoknak a leírásai. Mindegyik korszak a saját szimbólumaiban ábrázolódik ki, mindegyik korszak képviselői a saját korszakuk jegyeit erősítik és tudatosítják. Ez a törekvés fejeződik ki pl. Gilgames építkezéseiben, nagyszámú Bika-szobraiban. Az építészet, a szobrászat fellendülése már önmagában is kifejező, hiszen a Bika-korszak jellemzői közé tartozik a szellemiség hanyatlása, a földies jegynek megfelelően az anyagias elemek előtérbe kerülése. A szellemiség anyagi formában keresi kifejeződését. Gilgames, a régi korszakból átmenekült új ember, aki még emlékezik az elmúlt világkorszak nagy alakjaira, szellemiséggel teljes embereire és azok tudomá-

nyára, hiába próbálja ugyanazt véghezvinni az új korszak másféle embereivel.

Minden csillagkép titokzatos, belső kapcsolatban áll az őt polárisan kiegészítő, vele szemben álló csillagképpel. A Bika poláris kiegészítője a Skorpió. A Skorpiót kettős jelkép fejezi ki: a kígyó és a sas. A kígyó a Skorpió sötét erőire utal, a sas ennek ellentétéként a felemelkedést, a lélek újjászületését jelöli. (A Skorpió az egyik kardinális pont; a Nap a felemelkedő íven haladva a Skorpiót elérve lép ki az ég sötét feléből a világosba.) A regényben mindkét jelkép megtalálható. Gilgames a sas, aki a Nap felé száll; az ő nagyszabású terveire és a nép hozzá való viszonyára jellemző: „Ha mindent elmondott volna, amit gondolt, rémülten menekültek volna a közeléből, mint a verebek, ha a földön megjelenik a sas suhanó árnyéka.”⁸

A szimbólumok legszebben a regény elején, egy többértelmű jelenetben fejeződnek ki, Gilgames elindul, hogy átvegye a királyságot. A csónakban ülők szeme elől már eltűntek az otthon maradottak, amikor meglátnak egy sást lebegni az égbolton. Ugyanekkor egy nyílvesző találja el, a sas holtan zuhan le a földre. Gilgames érzi a mindennapi clogban rejlő mélyértelmű intést, öntudatlanul is azonosítja a történessel saját jövődő sorsát. (Ráadásul a nyílveszőt fia, Ur-Nungal küldte; ez pedig lehet az apagyilkosság vágyának indirekt kifejeződése. Kodolányira egy időben erősen hatott Freud, erre több példát találunk ezekben a művekben is.) A Gilgamesselel utazók félreértik, jóra magyarázzák a jelet. Ugyanaz történik, ami Utnapistim szavaival. Az ő szájából elhangzó figyelmeztetés is tragikusan más értelmezést kap a többenél. Itt is kedvezőre fordul a jóslat: a szukkal a nyílveszőt mítoszba helyezve kígyónak értelme-

zi, amely megöli a Nap madarát. Ebben a formában Gilgames maga a Nap, a király, ellenségei el akarják ragadni tőle az uralmat, de hiába Nap-madarak, mégsem léphetnek a Nap helyébe. Ezért kell meghalniuk. Gilgamesnek hízeleg és tetszik ez a magyarázat, de nem hallgattathatja el magában a belső, igazibb énjének hangját.

Gilgamesnek, mint ennek a korszaknak a reprezentáns képviselőjének a szerepéről szólva kell elmondani azt is, hogy az *Új ég, új föld* eredeti címén „Bika”, vagy „Égi Bika”. (Kodolányi leveleiben még így említi.)

Az asztrológiai világszemlélet szerint, és témájukat tekintve a következő mű *Az égő csipkebokor*. A Bika-korszakot a Kos-korszak váltja fel; ennek a korszaknak nagy alakja Mózes. A régi jelképek helyét újak foglalják el, vagy együtt is előfordulhatnak. Ilyenek a kos, a bárány. Mózes ki is mondja a regényben: „az indulás estéjén öljenek bárányt... Ezzel az intézkedéssel az itt-ott meglevő gyermekáldozatot kívánta állattal helyettesíteni. [...] a bárányt tehát a gyermek jelképéül, de a Kos-korszak jelképéül is szánta.”⁹ A könyv egyik fejezetének címe: „A Kos meg a Mérleg értelme”. Ez az akkori egyiptomi uralkodó, Szekaré álmanak leírásával kezdődik, és az új korszak „hatalomátvétele” jelenti. Az álomban ez szerepel: egy öregember lép be a trónterembe, hatalmas mérlegének egyik serpenyőjébe a király környezete, az udvari méltóságok kerülnek, a másikba egy bárány. És a bárány egymaga lehúzza a serpenyőt. Ez a jelenet megint többféle utalást sűrít magába. A bárány a Kos-korszak szimbóluma, Jézus előképe, itt az Isten által pártolt nép megszabadulását is jelenti. Ugyanakkor egy bibliai jelenetre is „rájátszik”, a „Mégmérettél és könnyűnek találtattál” helyzetére (Dániel 5).¹⁰ Egy másik fejezet a „Kígyók földje”

címet viseli. A kígyó – mint erről Gilgamesnél már szó esett – a Bika poláris ellentettjének, a Skorpiónak a szimbóluma.

A Kos poláris kiegészítője a Mérleg, a törvény eszméjével. Amikor Mózes a Törvényt megkapja, akkor a legerősebb a népben a visszatérés vágya. A régi korszak szimbólumát, nem aranyborjút, aranyból való bikát állít, az Égi Bikát imádja. Ugyanazt a Bikát, amit Gilgames korában imádtak. De ami akkor előrelépés volt – és legalább olyan nehéz volt elfogadtatni, mint most a Törvényt –, az most visszalépés lenne, visszalépni pedig nem lehet. A Nap nem haladhat visszafelé az útján.

Jézus a Kos-korszak végén és a Halak-korszak elején lép fel, a két korszak határán; benne megvannak mindkét korszakra jellemző tulajdonságok. Ő a jó pásztor, a Törvény beteljesítője, Isten báránya – másfelől tevékenysége tele van a „Halak” jelképével. Halászok veszik körül, hallal vendégeli meg a híveit, már életében „Ichtys” az a jelszó, amiről hívei felismerik egymást. A bárány és a hal szimbóluma összekapcsolódik abban a részben, amelyben Júdás figyelmeztetést kap az öregembertől.

Külön érdekes ebből a szempontból a titokzatos „kígyó-hal”, amelynek imádásával Jézust és követőit gyanúsítják. A vádlók a kígyó-jellegtől félnek, ettől a sötét, alvilági elemtől, amit Mózes a fára szegeztetett a pusztában. De a „Halak”-elemének kidomborításával más jelentést kap. Segítségével gyógyítani lehet, a Gonoszt elűzni – ez mind Jézusra jellemző. Az ő előképe Jónás is, aki „három napot töltött egy ilyen nagy hal gyomrában”.¹¹ A Halak csillagkép poláris kiegészítője a Szűz, kultusza kozmikusán kapcsolódik a Halakhoz.

Ez a világszemlélet adja a négy regény „háttérét”, de korántsem szűkíthetők le csak erre a bennük levő mondanivalók. Ha így lenne, nem lenne egyéb, mint nagyon okosan bemutatott példatár arra nézve, hogyan lehet egy elméletet művészetbe „transzponálni”. Kodolányi elsősorban író volt, és másodsorban az, aki az erről való alapos tudását háttéranyagként használta fel műveiben.

* * *

„Jún. 20-án kezdem el a Vízöntő II.-t, azért éppen ezen a napon, mert a Vízöntő I.-et is akkor kezdtem. Sem égen, sem földön, sem padláson semmi remény, tehát fejest kell ugranom az alvilágba s elkísérnem oda Gilgamest és Istárt. Lesz, ami lesz, ám történjen, aminek történnie kell, ahogy esik, úgy puffan. Megírom végrendeletemet” – írja 1949. jún. 18-án Szabó Lőrincnek.¹²

„A Vízöntőben ez volt az alaptétel: az ember a Kozmoszban. A második rész tétele ez: a Kozmosz az emberben. A külső világ ismeretére nézvést jól tudom, hol, merre s miként csavarogtak az embercsordák, ámde Gilgames tevékenységei, kalandjai tulajdonképpen a saját lelkivilágában zajlanak majd le, s engem ez a művészi feladat izgat. Mondjuk így: I. tétel, avagy tézis: a mikrokozmosz a makrokozmoszban, II. tétel, illetve antitézis: a makrokozmosz a mikrokozmoszban.”¹³

Gilgames történetével folytatódik tovább a Vízözön. Ennek hőse, Utnapistim már a halhatatlanságba emelkedett, Gilgames, a kétharmadrész isten, egyharmadrész ember pedig az eddigi mellékfőszereplőből a történet egyedüli főalakjává lett. „Gilgames ekkor már élete alkonyához

közeledett. Haja őszült” (7). A főhős bemutatása után nem regénykezdetet, de befejezést várna az olvasó. A két regényt ez is összeköti: mind Utnapistim, mind Gilgames történetének elbeszélése öregkorában kezdődik. Ez a kiindulás. Logikusan azt gondolnánk, hogy ezután már nem jöhet semmi, legfeljebb visszaemlékezés – ahogy részben ez is a *Vízözön* – hiszen múlttá vált az, amiről érdemes beszélni. És kiderül, hogy az igazi történet csak most kezdődik: ami eddig lejajlott, csak előjátéka, bevezetése, előkészítése az ezután következőnek. (Persze, fontos a hősök rendkívüli élettartama is.) Utnapistim öregen, félig vakon gondolja végig addigi életútját és talál rá a döntő jelentőségű egyetlen megoldásra. Gilgames öregen indul el az ő saját történetében, hogy egyszemélyben legyen ő maga Utnapistim és Gilgames, sőt Utnapistim és Lugal is, de legfőképpen majd – akárcsak Utnapistim – végül már „csak” Gilgames. Ez lesz a legtöbb, amit elérhet.

A regényt indító kép egy vízözön előttire rímel: mintha visszavinne bennünket az Aranysziget idilljébe. Mintha ezúttal megvalósulni látszanék az, ami ott nem sikerülhetett. De a szituáció nem ugyanaz, a szereplők nem ugyanazok. Más Nurma és más Gilgames áll előttünk – a régi vágyakkal; de csalódottabban és okosabban. Nem vállalt, hanem kényeszerű idill ez. Az ártatlanság már elveszett, tudatosan próbálnak felépíteni maguknak új világot. Ami elgondolkodtató: ez az új világ jobban sikerül, mint a régi, Aranyszigetbeli. Egészen addig jó lesz ez az életforma, amíg a külvilág nem hallat magáról, amíg be nem tör az ő lassacskán kialakított, védett „belső” világukba. Az elhagyott, paradicsomi burjánzású folyóparton együtt vannak növényevők és ragadozó állatok, szinte Ézsiás jóslatát idéz-

ve: „A tehén és medve legelnek, és együtt feküsznek fiaik, az oroszlán, mint az ökör, szalmát eszik...” (Ésaiás 11:7) és „A farkas és bárány együtt legelnek...” (Ésaiás 65:15), de a békéjük időleges. Hiába az Édenkert képzete: ez nem az őskézdet. A bűnbeesés után vagyunk. A vízözön nem tudta megtisztítani az emberiséget régről hozott tulajdonságaitól. Nurma a folyóba hajítja Gilgames mindent megmutató varázsgyűrűjét. Kasszú szép ruhákra áhítozik. Ur-Nungal is szívesebben élne a városban, a civilizációban. Egyedül Nurma tartaná itt őket össze, de hiába. Amíg a folyóparton élnek, Gilgames így gondolkozik: „A bölcs tudja: királyság – silányság!” (11). Ez Utnapistim pozíciója, az ő felismerése – nem Gilgames átélt tapasztalata, magára vett póz csupán. Eljut majd ő is oda, amikor hiteles szavai lehetnek ezek, de addigra megjárja az életet és a halált. Most még előtte van mindennek. Most még nem tud lemondani a felkínált hatalomról, sőt furfangosan, látszólag akaratlanul segíti is felfedezőit, Utnapistim tudta, miért szánta őt királyságra: Gilgames elfogadja az uralkodást. Ha valóban bölcs lenne, mint Utnapistim, belátná, hogy kísérlete – a bölcsesség összeegyeztetése a királysággal – kudarcra ítéltetett. Hogy kényszerű a választás. Az első perctől kezdve egyedül van. Még úgy sincs mellette társ, ahogy a vízözön előtt Lugal király mellett ott állt egy pontig a bölcs Utnapistim. Őmellé majd Enkidu kerül, de akkorra már tervei nagyrészt megvalósította. Enkidu a királyságban, az uralkodásban, a szellemi dolgokkal való együttfoglatosságban nem tud segíteni. Harci bárd, eszköz – jó értelemben véve itt a szót – lehet Gilgames kezében. Ő nem az uralkodásban, hanem az ember-létben lesz társa. A barátságban, az érzésben, a másik emberrel való megszorosabb közelségek egyikében lehet

társ – az is lesz: a legigazabb barát, testvér. De Gilgames funkcióiban, királyi teendőiben egyenrangú partner, az istenséggel való hadakozásainak segítője nem lehet. Gilgamesnek magának kell kitapasztalnia a bonyolult viszonyrendszereket, amelyekbe kívülről és mindenki számára váratlanul belekerült. Neki kell rájönnie arra, hogy az emberek természete a régi.

A paradoxon: Gilgames új világot akar építeni, de a régi képére és hasonlatosságára; annak pozitívumaival, hátrányai nélkül. Azt hiszi: a régi világot építi, új emberekkel. Holott: új világot épít régi emberekkel. Beleértve persze azt is, hogy ő az új korszak tudatos meghirdetője.

Ő is idealistának indul, mint uralkodása kezdetén Lugal. A kettejük közötti hasonlóság szembetűnő, az író több helyen egymásra játszatja alakjukat. Ami Gilgamest megkülönbözteti: nem a szándék, nem is a tett, hanem az, hogy ő időben ki tudott lépni az uralkodásból, vissza tudott térni önmagához, ember voltához. Lugal csak az utolsó percben ébredt önmaga tudatára. Sorsuk abban is eltér: Gilgames egy most megszülető kort képvisel, Lugal egy pusztulóban levő kor embere.

Gilgames felismeri a korszakváltást, bejelenti a Bika uralmát, elrendelni az ennek megfelelő szobrok felállítását, jelképek elhelyezését. Már a pusztá bejelentésnél megriadnak tőle: megtörte a szertartás rendjét, az isteni rítust, a szabott törvények szerinti folyamatot. „Mi ez? Mi történt? Kinyilatkoztatás, vagy szörnyű csapások előjele? Gudea, azaz Beszélő szól-e hozzánk isteni révületben, avagy lábbal taposta a szertartásokat egy jöttment, aki Nergál borzasztó hatalmával ült a trónra? Isteni szózat hangzott-e el, vagy alvilági?” (111). Isteni szózatot hallottak – ez a jelentés

szilárdul meg. És itt még a kinyilatkoztatás és a hírhozó személye egy. Később szétválik. Nem a kinyilatkoztatás igazságában fognak kételkedni, hanem a hirdetőben, a „küldöttben”. Őt látják majd alvilági, sötét erők megszállottjának. Lépésről lépésre nyomon követhető, hogyan változik annyira a Gilgamesről alkotott kép, hogy Messiásként fogadott uralkodóból elnyomó Szörnyeteggé válik.

A művet át- meg átszövik a Bibliára és a következő műre, az *Én vagyok*-ra való utalások. Gilgames előlegzi Jézus alakját. Ő valóban Messiásként indul. És ahogy a Messiástól elfordult, úgy fog tőle is elfordulni a nép; mert nem azt a birodalmat építi fel, amit várnak tőle. A vén Elulai ki is mondja (igaz, gúnyosan, de a gonosz által megszállottak mindig az igazságot mondják): „te vagy a kiválasztott” (64). Megérkezése Urukba valóságos diadalmenet: „... pálmaágakat lengetned eléd, virágokat hintenek utadra, zsoltárokat énekelnek dicsőségedre, síppal, dobbal, hárfával és tapssal fogadnak. Fehér ünneplőbe öltöztek...” (70) – mint a bevonulás Jeruzsálembé. Csak fölkentet, királyt fogadnak így. És Gilgames is ebben a gondolatkörben mozog: „Kedvesek vagytok nekem, mint pásztornak a bárányai, vállamra veszek és tiszta vízre viszek benneteket” (64). Ez a bibliai kép fordul át majd egy másikba, amely szintén az Újszövetség szóhasználatát idézi, de ami ott pozitív tartalom, az itt negatívvá formálódik. A gúnyrajzon Gilgames mint emberhalász jelenik meg. Jézus tanítványai is halászok, eredeti mesterségük szerint – Gilgames is az volt –, akik „ezentúl embereket fognak halászni”. Ezzel a nyitó képpel indul majd a következő regény, az *Én vagyok*, ami egyben visszaütalás Gilgamesre: Jesuah a Kinnereth taván halászókból tanítványokat gyűjt. „Jöjjetek velem, és lelkeket fogtok

halászni” (8). Pontosabban: itt csak újból összegyűjti őket és számba veszik, „hol szakadozott el a háló”, amivel halászni akarnak, kik maradtak hűségesek a régiek közül. „Lassanként elvonult előttük egész Galilea és a Város. A „háló”, bizony szakadozott volt” (22). Önmagában is megáll ez a jelképiség, halászközlől lévén szó. (És bibliikus.) Ugyanakkor benne van az a kettősség, ahogy a tanítványok látják Jesuah-t és ahogy majd Jehuda látja – és belejártzik a Gilgamesnél rárakódott jelentéstartalom is. Gilgames származása a homályos múltba vész, egykori foglalkozásán túl nem lehet tudni róla semmi biztosat. Ezt használja fel Diggin, amikor megrágalmazza: „Gilgames fattyú, zabigyerek. Szurokkal bekent kosárba tette ki az anyja, kihalászták és felnevelték valahol...” (262). Ezek a mondatok térnek vissza az *Én vagyok*-ban és *Az égő csipkebokor*-ban, amikor Jesuah és Mózes származásáról hasonlóképpen fognak vélekedni. Jehudának – Digginhez hasonlóan – rögeszméjévé válik a gondolat, hogy a – most már nagyon is jól ismert születésű – „messiás” elveszejtje a népet.

Kodolányi mindig belülről akarja megismerni és megértetni hőseit. A tetteik indítékait fedi fel. Diggin halálos ellensége lesz Gilgamesnek, látszólag minden ok nélkül. Hiszen Gilgames kegyesen bánik vele. De a művész előítéllettel közelít hozzá, a saját félelme bénítja meg, a saját kudarcra fordítja szembe az uralkodóval. Ezt nem tudja megbocsátani. Ezekben a lélekábrázolásokban is megmutatkozik az író pszichológiára való hajlama (aminek egyik legjobb példája a Júdás-figura lesz). A többi szereplő – Nurma, Ur-Nungal, Elmesum – tetteinek mozgatórugói szintén felfedtetnek.

Bármely szereplő – mozgassa bár alantas ösztön vagy vágy – bármikor részese és megvalósítója lehet egy mitikus szituációnak, pusztán a létezése és az adott cselekedete révén. Léte hasonlóná válhat az istenség létéhez, sőt az aktuális történetben azonosulhat vele. Ez a regényben többször megtörténik. Már a szukkal mítoszba emeli önmagukat a folyóparti kis házban. „Hárman jöttünk hozzád, mint a szent Háromság, Anu, Enlil és Enki. Persze, a legszentebb Titok: az Atya, és a Fiú. Csak a jelkép kedvéért s nem hitvány gögből mondom, barátom, hogy Anut én képviselem, Enlilt Bélíbu, ez a hős katona, miután Enlil hadakozott Tiámattal, a zűrzavarral. Enkit pedig Tarlugal, a halász és csónakos, mert eleme a víz, tehát az Ég párja és tükörképe. Kacagni lehetne merész szavaimon, de mondom, tekintsétek jelképnek” (48).

Akarva-akaratlanul minden történet mítosz-szerűen történik. „... új Ég és új Föld ez, a Bika uralma alatt állunk, s mint tudjátok, Istár képe a bika. Most saját jelében uralkodik Istár és Istár jelében a Bika” (122). Ezért lesz Gilgames (a Bika) szerelmi kalandja a regény végén Bilalával (Istárral). Ők ott egy mítoszt élnek – élnének – meg, ha Gilgames – önmagán téve erőszakot – ki nem lépne belőle.

Gilgames sorsának a Bika mellett másik példája, jele a sas. Királyságáról jósol neki az Ur-Nungal által lenyilazott állat éppúgy, mint Diggin éneke Etanáról, akit a sas a Nap felé ragadott magával, de lezuhantak a földre. Ez is Gilgames-analógia. Másodsorra jelenik itt meg a sorsa így: Napba emelkedés és lehanyatlás. A külső történet, uralkodói „karrierjét” tekintve nem, a belső cselekmény szintjén azonban ez fog történni Gilgames-sel.

Kodolányi általánosságban gyakran a Nappal szimbolizálja a szeretetteljes istenséget. A Nap attribútumaival, a Napban mint istenségben való részesüléssel jellemzi hőseit. A *Vízözönben* Utnapistimet meditációiban sugarak vették körül, fényesség töltötte el. Gilgames felismerése pillanatában „Erőt érzett, megmagyarázhatatlan, sohasem ismert erőt. A Nap sugárzásához hasonlóan elárasztotta testét-lelkét, betöltötte szívét, elkápráztatta szemét. Erőt, ami belülről s mégis felülről ömlött s nemcsak őt borította el, hanem az egész világot. Szemét egy pillanatra behunyta, tüdejét teleszívta levegővel, arca a megrendüléstől elsápadt, megmerevedett, mintha minden izma elfásult volna. Aztán tűz járta át, szemét kinyitotta, s most égett a tekintete. Félelmetes volt. Olyan volt ez a pillanat, mintha a kéken ragyogó Égből láthatatlan, néma villám csapott volna le, átjárta s kigyújtotta volna tetőtől talpig.”¹⁴

Gilgames ezt az erőt a birodalom naggyá tételére akarja fordítani. Az első benyomásokat Urukra az első alattvalótól szerzi. A hízelgő szavakból felépített eszményi államot látja maga előtt, tökéletesen jó emberek gyülekezetét. Már a város külső képének megpillantása csalódás. Ezek a viskók sem a szukkal felrajzolta látomással, sem a Gilgames lelkében megőrzött képpel nem egyeznek. Külsőleg sikerül a régihez hasonlóvá tennie az újat, de az embereket nem változtathatja meg. Ezért lesz minden törékeny, sebezhető – belülről. A változás kívülről és felülről jön. Egy újabb kíméletes diktátorral állunk szemben, akitől népe ezt kérdezi: „Megszabadítottál bennünket a hatalmaskodóktól, de ki szabadít meg minket tőled?” (538). Az előző regényből ismerős problémák kerülnek ismét elő: Lehet-e erőszakot alkalmazni a jó cél érdekében. Mintha Lugal művére

kopírozódnék rá a Gilgamesé. Ő maga is érzi a „mintha mindez már megtörtént volna egyszer” érzését, ez a déjà vu nyer szavakban megfogalmazást akkor, amikor először még ártatlanul és tudatlanul tiltakozik a benne magában felmerülő kép ellen. „Mennyire más építkezés ez, mint Lugal őriült vállalkozása, a Világtorony volt!” (269). Hogy mégsem annyira más, azt bizonyítja az újból felbukkanó hasonlat a hangyabolyról. „A templomépítés megszabott tervek szerint történt... Állványzat nőtt ki a földből, mint hatalmas, másvilági növény. Létrák, deszkapallók meredélyein kúsztak a munkálkodók rajta. Nevetésre mindig kész lányok talicskákat toltak, mint hangyák a bábót” (218). Ennél a leírásnál még gondolhatunk a növényi burjánzás, növekedés analógiájaként a szeretlen anyagból való építkezésre. Bár a szöveg már itt egymásra vetíti az emberi építkezést (ezt kicsinyítve) és a hangyavilágot (sokszorosára nagyítva). Ugyanez lejátszódik még egyszer, ekkor már rögzítve a látványt. „Gilgames... szédítő távolságra látott a magasból, a Puranunu ezüstszalagja hosszan kanyargott a lankák között, el-eltűnt s megint előbukkant, s pálmakertek fücsomóknak látszottak, a szántóföldek festett kockáknak és hangyáknak az emberek. Uruk házrengetege olyan volt, mint egy boly” (394). Gilgames ezzel a rávetült Lugal árnyképpel, ennek a súlyával csak akkor szembesül, amikor tudomást szerez a nép valódi érzelmeiről. Addig csak az álmát látta maga előtt. A jövőt, amit majd meg fog valósítani, és a mércét, a múltat. A jelen kimaradt. (Az emberi világ hangyaboly-képe *Az égő csipkebokorban* is visszatérő motívummá válik.)

Két Szabó Lőrinc-vers idéződik fel: a *Vang-An-Si* és a *Vezér*. A *Vang-An-Si*-ben az a Gilgames, aki őszintén és jó szándékúan népboldogító akar lenni:

Tíz évig dolgozott a szent bölcs,
büszkén, hogy amit most csinál,
ezer év múlva is csak álom
lesz más népek fiainál:
békét hirdetett s ölt nyugodtan,
ha ölnie kellett neki,
angyalok voltak katonái
s angyalok a hóhérai.

Tíz évig dolgozott Vang-An-Si
és dolgozott mindenkiért,
kétszázmillió szíve volt és
a vén világ arcot cserélt:
látta: roppant számok és tervek
bölcs kényszerben hogy építik
szerencse, önzés, bűn s örök harc
fölé az ész s rend álmait.

A jó, az eszményi állam megvalósításáért tiszta lelkiismerettel erőszakot is alkalmazó figura kudarcát láttatja meg Szabó Lőrinc és Kodolányi.

A másik az a Gilgames, aki érzi a hatalmát, megmámorosodik tőle. Aki tudatában van az erejének: „nemcsak a nép erejét látta itt, a napfényben úszó térségen, nemcsak a kemény lábak dobogását, az érces torkok harsány rivalgását hallotta, hanem azt is érezte, hogy mindez, ami itt és távol történik körülötte, belőle áramlik, az ő erejét sugározza, belőle támadt, gyarapodott, öltött ezerféle alakot” (274). Nem az egész Szabó Lőrinc-verset idézem, csak sorokat belőle:

Csak két kezem van, s ezer kellene,
százszor ezer, mondtam keserűen,
százszor ezer kéz, egy, szem, millió,
hogy megcsináljam, amit akarok . . .
Csak két kezem volt, csak egy életem . . .
S lett millió! – mondom ma. – Én vagyok
a nép, az ország: minden porcikám
és minden percem és gondolatom
szétosztottam s egy-egy katona,
egy-egy élet lett mind . . .
A cél: én vagyok, a cél: én magam.
s még valami, amit magam sem értek . . .
e titkos cél úgy használ engem is,
ahogy másokat én, vagy ahogy a
boly a hangyát, a kas a méheit.
Mondják, kegyetlen és őrült vagyok,
szörnyetegnek lát az idegen önzés:
zümmög a vak ideológia!

A hatalom működése, a mechanizmus hasonló: a népben megszaporozódó egyén, aki ezzel az erővel tudja megvalósítani terveit. Gilgames ezt teszi. Megszilárdítja birodalmát. Hadat szervez a békesség fenntartására. Bevezeti a Lugal idejéből ismerős agyagtáblát. A régi templom helyébe újat építtet. Csatornáztat. Tornyot épít. Mind között ez a legértetlenebb terve; ez váltja ki a legnagyobb ellenállást. „Gúnyolnak, Lugalhoz hasonlítanak, tornyomat a Világtoronyhoz mérik, őrültégemet emlegetik, bukásomat jóslgatják” (429) – mondja Nurmának. Neki – az egyetlennek – meg is magyarázza: „Az én tornyom a földi világ hét lépcsőjét fogja az emberek elé állítani, s az élet hét fokozatát

a földi léttől az isteni valóság hatalmasságáig. És jelenti még az égi köröket, ahol a Bibbuk keringenek, s Udu uralkodik öröktől fogva örökké. De mindezek fölött, az Ég lazurkő boltozatának közelében, ott fog állani a magányos kicsiny ház, aranybútorokkal berendezve Anu számára. Aki ezt a hét emeletet bejárja s minden fokozaton áldozik annak a csillagistennek, aki az emeleten lakik, végezetül a legfelsőbb fokozatba lép, Anu ábrázolhatatlan, örök világába. Ahol nincs tér és nincs idő, csak a Minden van és a Semmi. A testi világból, a kövek, a növények, az állatok világából emelkedik föl a hívő a testetlen világba, Anuhoz” (430).

A hét szint megértéséhez Kennsbert Károly könyve ad fogódzót. Mint láttuk, az abban leírtak szerint az *öntudatfejlődésnek hét fokozata* különíthető el: az alacsonyabbtól a magasabb felé haladva a fizikai, éter, asztrál, mentál, kauzál a Budhi és az Atma síkja. Az anyagi világ a szelleminek tükörképe. Például az Atmának megfelel a fizikai sík. A kauzál-sík az okok, az intuíció síkja. A zseni ihlete: „a kauzalsík igazságainak emberi nyelvre lefordított kinyilatkoztatása”.¹⁵ A Budhi az isteni lélek síkja, ezen a síkon valósulhat meg a bölcsesség és egyetemes szeretet. Az Atma a legmagasabb sík, „az isteni szellem, az Atya mibenünk...”¹⁶ A krisztusi öntudat síkja. A síkok közül az első négy halandó (fizikai, éter, asztrál, mentál), a többi három halhatatlan, tértől és időtől független létező. Ez a Beavatottak, Utnapistim barátainak létezési módja. Közülük sem áll mindenki azonos fokon.

De a *Vízözönben* még vannak Beavatottak. A vízözön után Gilgames, a végső titokba beavatást nem nyerő, az utolsó lépcsőfokig el nem jutó lesz az, aki messze a többiek fölött áll. A hozzá legközelebb álló Enkidu legfeljebb az asztrálsík

embere lehet. Mit értenek ebből a többiek, akik számára a torony épül? – Annyit látnak: hiába rendeli őket munkára Gilgames, az életkörülményeik nem javulnak. Ki akarja fosztani Urukot, „Mint valaha az Őrült Lugal, az okos király?” (319). És mit mond az értelmiségi, a művész Diggin: értelmetlennek tartja, de ő még gúnyos-ironikus mesét is fabrikál köréje, amit mindenki, végül már ő maga is komolyan vesz: Gilgames az Ég ellen tör, csákánnyal, szekercével akar szárazság esetén vizet zúdítani a földre; egy újabb, szörnyűbb vízözönt készít elő. Micsoda félreértése ez a szándéknak. „Nem a lázadás, hanem az alázat tornyát akarom...” (315). Mivel azt hiszik, Gilgames az Ég ellen lázad, ők lázadnak fel ellene. Gilgames megpróbálja felnőttként kezelni a népet, amikor a gúnyrajz megpillantása után leváltja a vezetőket és népszavazást rendel el. Egy demokráciára éretlen népnek adva meg az ezzel élés jogát. Holott „Tisztában volt a nép erényeivel és hibáival: gyermekességével, rajongásával, csüggettségével, korlátoltságával is. De szerette ezt a népet, ezt a félig-meddig kialakulatlan, keverék, zavaros agyagot, mint a szobrász szereti anyagát” (355). (Kodolányi ezt a hasonlatot majd a Mózesben viszi tovább.)

„Ma már megállapíthatjuk, hogy Gilgames uralkodásának ez volt a fordulópontja” (354). Ha véres bosszút áll, ha szerepe szerint, a nép uralkodójával szemben támasztott elvárásainak megfelelően viselkedik, tisztelték volna az erejét, a hatalmát. Ettől a ponttól kezdve válik minden bizonytalanná: az összeesküvés – ami eddig pár ember magánügye volt – feltartóztathatatlanul torkollik polgárháborúba.

Kodolányi a folyamatot írja le, a kialakulástól nyomon

követve végig az ábrázolt történést. Mindennek a kezdetét, a genezisést mutatja be, vagy csak jelzi. Így lesz hangsúlyos a „történelemben először” – formula: az első népszavazás, az első állatáldozat, az első háború, az első nőuralom. A történelem menetében is, mint a lélekállapotokban, a kialakulást, az indítékokat keresi.

A regény egyik legfontosabb szereplője Diggin, a költő. Ő Gilgames legveszélyesebb ellenfele, mert ő a legtudatosabb, aki gátlás nélkül felhasznál minden eszközt, hogy célját elérje. A vízözön előtt még volt valamilyen fontosság az értelmiségieknek; Utnapistim mellett ott voltak ők is autonóm, cselekvő emberekként. Ugyanakkor megvolt a társadalomban betöltött szerepük, posztjuk. Itt az értelmiség nem hallat magáról, a rendszer kiszolgálója, vagy Diggin-féle kártékony rögeszmés. Hétil és Namzi nemzedékének eltorzult utóda ő. A tudás hatalma szövetkezik a rosszal. Az eredmény: a bűnbak megtalálása az idegenek (az akkádok) és a nők személyében. Minden bajért ők, a gyengék, a védtelenek a felelősek, akik nem tudnak visszaütni. A művész, az intellektus kiirtaná valamennyit. A sörházi összeesküvés burkolt szervezője, a háttérből irányító, az ideológiagyártó, a saját gyöngeségét megbocsátani nem tudó Diggin Néróvá éppúgy válhatna, mint Hitlerré.

Ebben a figurában benne van az író védekezése is. Azt is megírta benne, amivel őt magát vádolták. Megmutatta, hogy a fanatizmus, a nyelv tisztaságának őrzésébe burkolt idegengyűlölet, a faj védelme hogyan válik kártékonyá. Ez az, amitől Kodolányi elhatárolja magát. Megírta azt a képet, amit róla alkotott a vád, és megírta a választ, a tiltakozását is.

Gilgames másik ellenfele – nem az értelem, hanem a testi

erő szempontjából – Enkidu. Alakjának leírása szövegszerű egyezéseket mutat az eposszal:

„Tetőtől-talpig szőr borítja, haja asszonyhajként zuhog le; teste tömött gabona-osztag, haja asszonyhajként zuhog le. Semmit nem tud a városokról, semmit nem tud az emberekről; teste Anuéhoz hasonló, haja asszonyhajként zuhog le. Ruhája meg mint Szumukáé, a barmok védő-istenéé. Fűvet eszik, mint a gazellák, gyökéren él, bogyón, gyümölcsön, a szomjúhozó szarvasokkal együtt tér meg az itatóhoz. A víz eleven nyüzsgésével telik szíve az itatónál.”¹⁷

Össze lehetne vetni a regényt az eposszal, megvizsgálva az egyezéseket és különbségeket, de ez nem céлом. Kodolányi átalakítva, kibővítve, aktuális történelmi-politikai mondanivalóját is beleszőve így fogalmazza meg a saját mítoszát az emberről. A regényen belül gyakran utal az „eredetire”. Ki-kiszól a történet mögül, tudatosítva ezzel, hogy az irodalom szféráján belül vagyunk, másrészt néha oknyomozó tudósként beszél olvasójával, beavatva bennünket az alkotás során felmerült problémákba, töprengéseibe. Soha nem kívánja személytelen leíróként feltüntetni magát.

Ahogy Enkidut bemutatja, az egész koncepció Várkonyinak a régi emberről szóló munkásságára épül rá. Enkidu mégsem lelketlen séma, nem egy tétel illusztrációja, hanem léttel teli alak. Gilgames ellenpólusa: a szellem embere mellett az anyag, az élet embere. A természeti világgal egységben élő ember, aki a bűnbeesés révén kiszakad ebből a tudatlan harmóniából. Valaha ő is beletartozott egy emberi közösségbe, ahol azonban csak a rokonsági fokkal különböztették meg magukat egymástól. Megrendítő lesz majd találkozása az „Atyá”-val, akit ő még megért, de az őt már nem. És megrendítő lesz szembesülése azzal az önma-

gával, akivé szükségszerűen vált. Hiszen csak egy választása maradt. Beteljesíteni a szerepet: elindul Urukba Gilgames legyőzésére. Ettől kezdve – mivel autonóm önmagát vesztette el – csak eszköz lehet mások kezében. Lehet ezt szépen fogalmazni: Istár küldöttje, Enki Fia – a lényegen nem változtat. Enkidut mindenki valamilyen – őrajta kívül álló – cél érdekében akarja felhasználni. Gilgames megszelídíteni, civilizálni akarja. Ellenfelei fegyverként fordítják vele szembe. Fegyver lesz, de Gilgames kezében. Összecsapásuk előtt Enkidu több volt önmagánál: „... maga Enkidu is jel... nem más, mint Istár küldöttje... nem különös, világos jel volt-e a pusztító Déli Szél s a jégeső? Éppen akkor, amikor Enkidu a városhoz közeledett?” (42). Benne látják az új korszak, a bölcsesség, szilárdság, szépség törvényeinek igazi megtestesítőjét. A viadal után kevesebb lesz önmagánál: Gilgames „harci bárdja”. A helyét nem találta meg, valami köztes létbe került, ahol nem otthonos, ahova nem tudta beilleszteni magát, amelyben furcsa, nevetnivaló idegen maradt. Lett egy barátja, de elvesztette a világban való helyét, ahonnan kiszakadt, amit nem bír többé megtalálni. Ezért kell meghalnia. Balsorsa akkor tetőzik, amikor segít Gilgamesnek legyőzni a bikát. Az új világért végleg elárulta a régit. Ennek ébredt tudatára, amikor fellázad Istár ellen. Itt mondja el Gilgames beszédét Istár ellen – Istárhoz. „Látom Istárt, ó, testvérem... Látom és hallom őt. Tudom, rám vetette szemét már ifjúkoromban és kísért és kísértetett egész életemben máig. Falat építettem, csatornákat ástam, templomot rakattam, palotát emeltem, megváltoztattam Uruk arculatát. Törvényeket hoztam, kereskedtem, most hétemeletes tornyot építék Anunak, fölépítem a Nagy Bölcsesség Házát. Minden kevés neki. Engem akar... Lásd, Istár küldött téged

is, hogy megölj. Kezet fogtunk, testvérek lettük, együtt uralkodunk, én a törvény vagyok, te a harci bárd. Ma iszonyú erejű bikát küldött, hogy összetaposson . . . Mit eszel még ki, hogy dühében elpusztítson? Miféle csúfságot zúdít még rám, hogy Uruk föltámadjon ellenem? Ó, Endiku nem tudom. De azt nem engedem, hogy csúffá tedd az istennőt . . .” (508).

Erre kapja válaszul Gilgames magát Istárt. Bilala: ismét egy lehetőség a legteljesebb emberi léthez. Ezért mindent eldobna Gilgames, ami eddigi életében fontos volt. Ennek a fényében nincs Uruk, az építkezés, a közéleti tennivalók, az uralkodás; nincs barátság és nincs család. Gilgames ezt is mítoszként éli meg, mint minden fontos eseményt. Szerelmese nem olyan, mint Istár, ő *maga* Istár. Megtalálta végre azt, amit egész életében keresett. De lemond róla. Felmagasztosítja, csak így tud elszakadni tőle. „Ó, nem istennő ez itt, csupán egy szerelmes földi gyermek!” (604) – kísérti meg a gondolat. De az okos Gilgames ellenáll; visszamenekül kötöttségeihez: uralkodó, férj, apa és barát. Irtózik a győzelmi énektől: „Sohasem volt ilyen háború, istent öltek Uruk hősei . . .” (607) – ő éppen most ölte meg a sajátját. Ezután már le tud mondani mindenről. Barátja meghal, családjában és uralkodásában egyként magányos.

Enkidu halálának biológiai, orvosi oka ismeretlen – ez újból okot ad Kodolányinak az ismételt ironizálásra korunk felvilágosult emberén, aki abban tetszeleg, hogy elődeit tudatlanságra ítéli. „E történelem előtti idők embere még rontást, bűvölést, varázslatot, alvilági praktikát, gonosz kajánságot látott a betegségben, nem úgy, mint mi, e haladott kor gyermekei, akik mindennek az okát pontosan ismerjük. De hát bele kell nyugodnunk, hogy húsz-harminc millió

éven át nem tudtak az emberek semmit, ámde a múlt század, a Haladás Százada óta sikerült megoldaniok minden titok nyitját” (617).

Nem tudom, mennyire optimista ez és mennyire keserű. Lehet, hogy maga a cím is több keserűséget takar, mint amennyi az *Új ég, új föld* megszületésén érzett öröm. Kodolányi 1949 nyarán fejezte be a regényt. 1950 februárjában ezt írja Szabó Lőrincnek: „Ha pedig volna is pénz, itt a kert, a tavaszi munka: ásás, nyesés, permetezés, ültetés, vetés stb. A rendelet szerint márc. 10.-re el kell végezni, akár esik, akár fagy, akár süt, akár köd van. Futószalagon művelt kertek! Nemcsak új erkölcs, új hit és új irodalom, de új természeti törvények is! Új ész!”¹⁸ – Itt az „új” szónak elég pejoratív értelme van ahhoz, hogy a regény ismeretében megkérdőjelezzük az írói optimizmust. Elgondolkodtató az is, hogy Kodolányi mennyire nagyra tartotta Huxleyt. („Huxleynek azonban minden magyarul megjelent művét többször is elolvastam”.¹⁹) Kodolányi és a *Szép új világ* írója között erőltetett lenne párhuzamot vonni, egy mondat erejéig azonban érdemes talán elgondolkodni a szemléletbeli rokonságon.

A halott Enkidu szelleme az epikureus etikát hirdeti. Gilgames minden eddigi elvének, céljának megkérdőjelezése ez. Ezért is kell indulnia a halhatatlanság keresésére. Bizonyosságot kell szereznie, hogy az élet több annál, amit Enkidu üzent. Magánéletében és király-létében egyaránt kudarcot vallott; egyikén sem válthatta meg a másikat. Sorsában elválik egymástól a külső történet és a belső. Mintha kettős életet élne. Külsőleg dicsőséges, erős és hatalmas uralkodó. Terveit rendre kemény kézzel megvalósítja, hadjárata sikerrel jár. Ám rendje belülről támadható.

Ennek a felszínre jutása polgárháború, a nép ellenséges pártokra szakadása. Az egymással meghasonlott nép az önmagában meghasonlott Gilgames állapotát tükrözi vissza. Gilgames legalább annyira gyenge belülről, amennyire erős. Király-volta hadakozik ember-voltával, hogy végül az utóbbi győzzön.

Szabó Lőrincnél az ember élte át a király pozícióját, a versek ezt tükrözik. Kodolányinál fordítva van: a király éli át a regényben az embert. Gilgames külsőleg felépített szilárd burkát rendíti meg az Istár-szerelem, majd Enkidu halálával egészen leszakad a burok. Gilgames meztelenül, mindent maga mögött hagyva indul el a végső partokra; vissza, a múltjába. Alászállás, pokoljárás ez. A képi megjelenítés szintjén a tenger fenekére kell leszállnia, hogy meglegye ott örökké élő és soha nem változó emlékképeit, egykori létezési módjait. Ahogy valaha őse, Utnapistim kilépett a világból, úgy indul el most Gilgames, hogy megkeresse a saját megmenekülését a pusztulástól. Utnapistimnek sikerül a halál fölé emelkednie, ezért kell tőle tanácsot kérni. Visszaindulva az időben, három létállapotával szembesül. Mindháromban boldog volt. Aztán, Szurippak, Erech. Az Aranysziget ellen föllázad – ennek a létnek az illúziója már összetört benne, ő maga törte össze véglegesen. Mindennél fájdalmasabb lenne ezzel a szembesülés. Mindennek össze kell törnie benne, meg kell semmisülnie, csak akkor válhat mindent értővé és tudóvá, beavatottá. Ennek jele: megtalálja – kegyelemből, ajándékba kapja a kék virágot. Ami – a romantika után vagyunk – nemcsak az örök életet, halhatatlanságot szimbolizálja, de a boldogságot is. Gyermekek-ön-maga ajándékozza meg vele: megtalálta az ártatlanságot, meglelte az addig hiába keresett idillt, azt, amikor még

öntudatlanul volt boldog. Csak ekkor lehetett övé a virág ügy, hogy nem is tudott róla. Az emberiség gyermekkorát, az egész életében vágyott Aranykort látta meg gyermek-önmagában.

Ezután az utolsó próba: le kell tudnia mondani erről, amit megszerzett. Amit ifjúkorában nem értett, ami miatt nem lehetett beavatott, azt kell most megértenie. A bölcsek tanítását: „A béke pedig s a lemondás: az időtlenség” (*Vízözön*, 96). Meg kell tanulnia, „... hogy csak a világ múlik el minden pillanatban, minden pillanat minden pillanatában, hogy újra meg újra megteremtődjék [...] hogy a változó világ meghal minden születésben, újjászületik minden meghalóban, de a lét örök” (677–678).

- 1 Kodolányi János levele Szabó Lőrinchez, Akarattya, 1953. december 27. MTA Könyvtára Kézirattára, Ms. 4683/51.
- 2 Eddig az Életünk 1989/8. (*Kodolányi Vízözön című regényének keletkezéstörténete*), a Jelenkor 1989. szeptemberi (*Egy Kodolányi-regény kimaradt részleteiről*), az Új Horizont 1990. július–augusztusi (*Az univerzális bagyomány Kodolányi műveiben*) számában jelentek meg a témakörben tanulmányaim; bevezetőben ezek néhány megállapítását rövidítve közlöm.
- 3 KENNSBERT Károly, *Misztika mint világnézet*, Bp., 1941, kiad. KÓKAI Lajos. Az idézett levél: Kodolányi János Szabó Istvánhoz, Akarattya, 1952. július 30. (A birtokomban lévő xerox-másolat alapján.)
- 4 Kodolányi János Szabó Istvánhoz, Akarattya, 1952. július 30.
- 5 Kodolányi János Szabó Istvánhoz, Akarattya, 1952. augusztus 30.
- 6 KENNSBERT Károly, i. k., 12–13.
- 7 KENNSBERT Károly, i. k., 169.
- 8 KODOLÁNYI János, *Új ég, új föld*, Magvető, Bp., 1958, 293. (A továbbiakban a szövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)
- 9 KODOLÁNYI János, *Az égő csipkehokor*, Magvető, Bp., 1973, 755. (A továbbiakban a szövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)

- 10 A bibliai idézetek Károli Gáspár fordítását veszik alapul.
- 11 KODOLÁNYI János, *Én vagyok*, Magvető, Bp., 1972, 69. (A továbbiakban a szövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)
- 12 KODOLÁNYI Júlia, *Apám*, Magvető, Bp., 1988, 188.
- 13 TÜSKÉS Tibor, *Kodolányi János*, Magvető, Bp., 1974, 197.
- 14 KODOLÁNYI János, *Vízözön*, Magvető, Bp., 1977. (A továbbiakban a szövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)
- 15 KENNSBERT Károly, i. k., 57.
- 16 KENNSBERT Károly, i. k., 60.
- 17 *Gilgames (Agyagtáblák üzenete)*, Európa, Bp., 1974, 91.
- 18 Kodolányi János Szabó Lőrinchez, Akarattya, 1950. február 21.
- 19 Kodolányi János Szabó Lőrinchez, Akarattya, 1953. december 27.

A befejezetlen múlt
– Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről –
III.

(Egy szerencsétlen közjáték) 1965 telétől 1966 kora nyaráig ideológiai és politikai szempontból fontos időszak telt el. 1965 februárjában jelent meg a Társadalmi Szemlében a szocialista realizmusról szóló állásfoglalás, mintegy demonstrálva, hogy a párt kezébe tartja az eszmei irányítást, 1966 júniusában pedig napvilágot látott a központi bizottság határozata a gazdaságirányítási rendszer reformjáról. Ezen a megtervezett íven belül adta közre Tóth Dezső azt az írását, melyben mesterien egyensúlyozott az eltökélt szocialista kultúrpolitika és az értelmiség szélesebb köreinek megnyerését célzó, engedékenyebb szellem között.¹ Ez utóbbi a befogadás nyájasabb gesztusában nyilatkozott meg: határozott mozdulattal osztotta ugyan kétfelé a kortárs magyar irodalmat szocialista irodalomra és nem szocialistára, ám kijelentette, hogy a két csoportot nem személyekben, irányzatokban és nemzedékekben kell elgondolni, hanem művekben. Ez akkor annyit jelentett, hogy az ún. „nem szocialistákat” sem kell már kirekeszteni a szellemi életből, s nem általánosságban kell megítélni őket, hanem műveik szerint, egyenként mérlegelhető, hogy mi a teendő velük. A szövetségi politika keretei közé tartozó taktikai megfontolásoknál is fontosabb volt az ideológiai és politikai szilárdság

bizonyítása: annak hirdetése ország és világ előtt, hogy nagyjából és egészében véve ez már a „mi rendszerünket” szolgáló irodalom. Ezt kellett egy nagyobb opusban megmutatni.

A rendszer irodalmáról szóló nagy és részletes irodalomtörténeti összefoglalás első tervezete néhány hónappal később napvilágot is látott ugyancsak Tóth Dezső megfogalmazásában.² Bevezetésül néhány sorban vázolta a munka jellegét: „Az Akadémiai Kiadónál rendre jelennek meg a magyar irodalom történetének testes kötetei. Sajtó alatt van s még ez évben napvilágot lát [megjegyzendő: csak a következő évben látott napvilágot – K. Z.] az 1919-től napjainkig terjedő időszak irodalmának feldolgozása, a sorozat VI. kötete is. Ennek azonban – anélkül, hogy bármiféle értékelésnek elébe vágnánk – van egy kényszerhelyzet-szülte szépséghibája: az 1945-től máig tartó két évtized magyar irodalmáról csak kis terjedelmű, felettebb vázlatos, függelékszerű áttekintést ad. Emögött nyilván nem felszabadulás utáni irodalmunk lebecsülése húzódik, átmeneti szükségmegoldásról van csupán szó: 1945 utáni irodalmunk érdemleges feldolgozásáig sem mondhatunk le a nagyközönség tájékoztatásáról. Ugyanakkor azonban megkezdődtek a kézikönyv VII. kötetének – felszabadulás utáni irodalmunk méltó módon alapos összegzésének – előkészületei is [. . .]”³

Már e néhány soros bevezetés világosan jelezte a vállalkozás kettős indítékát. Az első – erről szolt e néhány sor – nem tudományos, hanem ideológiai jellegű reprezentáció volt: „méltó módon” leírni az 1945 utáni korszak irodalmát. „Méltó módon”, tehát ünneplésszerűen kiemelni azokat az irodalmi jelenségeket, melyek a rendszer dicséretét szolgál-

ták. A másik – és arról szólt a programtanulmány nagyobbik fele – a szakszerűségi szempontokat foglalta magába. Tóth Dezső hajlékony szerkezeti rendszert dolgozott ki, amelyben elméletileg műfajok, történetileg pedig politikai periódusok szerint tagolódott volna az anyag, s nagy hangsúlyt kaptak volna benne a műelemzések. Elképzelései szerint a kötet inkább művek, mint portrék dimenziójában kívánt haladni. A szerkezeti vázlat láthatólag a két szempont, az ideológiai reprezentáció és a szakszerűség optimumának összeegyeztetését tűzte ki célul: ez a legelső tervként fölvetett szerkezet jobb volt, mint ami végül megvalósult.

Tóth Dezső a szerkezeti vázlat alapján még abban az évben közreadta a kötet téziseit is, lényegében preconcepcióját, amelyet a kidolgozás során meg kellett volna valósítani.⁴ E néhány hónappal később közrebocsátott tanulmány azonban elütött a megelőzőtől, mert egyértelműen az ideológiai reprezentáció került benne előtérbe, átfordult politikai historizálásba, és lényeges kérdésekben figyelmen kívül hagyta az irodalom valóságos problémáit. A tézisek számára az 1945–49-es korszak csak annyiban volt figyelemre érdemes, amennyiben a „szocialista fejlődés csíráit” hordozta,⁵ e fejlődést pedig inkább Szüdi György és Gereblyés László képviselte, mint Szabó Lőrinc, aki „múlt-elemzéssel” volt elfoglalva (*Tücsökzene*), az újholdasokat „két-ségbeesett közöny” jellemezte, Weöres pedig egyetlen szót kapott: „köldöknézés”.⁶ A kötet egy teleologikus történet-szemléletet hivatott követni, mely a fejlődés ívét egyre magasabbra rajzolva ért volna el a megírás jelenéig, a 60-as évek irodalmához és társadalmához. Az ívnek lehettek szakaszai, de törései nem: a tézisek az MSZMP-nek a szocialista átalakulás kontinuitásáról kialakított akkori ideo-

lógiai szempontját érvényesítették, s ennek szellemében szögezték le, hogy „a fordulat évével új korszak nyílt a magyar nép történetében és irodalmában”.⁷

Tóth Dezső tervezetéről vita alakult ki. Hegedüs Géza⁸ a műfajok és nemzedékek tárgyalásán belül a műcentrikussággal szemben a portrészzerű feldolgozás előnyei mellett érvelt: ez az iskolás szempont aztán uralkodó is lett a meginduló munkák során. Klaniczay Tibor⁹ a periodizálással kapcsolatban 1949 és 1957 határkőszerűségét hangsúlyozta. 1949-et úgy emelte ki, hogy az 1945–48-as korszak jelentéktelenné vált, oly jelentéktelenné, hogy már fölszabadult volna bemutatása az ideológiai megkötöttségek alól. Az 1957-es évszámmal pedig az irodalom stílusterkévéseit illetően kettébontotta az 1949-től tartó és a tervezetben egységes ideológiai szemléletűnek mondott ívet egy konzervatív első és egy modernebb második szakaszra. Evvel a realizmustól eltérő, új formák értékelését próbálta előmozdítani.¹⁰ Részletkérdések mellett szóvátette továbbá az egész tervezet leegyszerűsített irodalomfelfogását is, hogy pusztán történeti forrássá, kordokumentummá redukálja az irodalmat. Fölhívta a figyelmet arra, hogy a társadalmi valóság nem mindig az irodalompolitikai irányításon keresztül határozta meg az irodalom jellegét, hanem „olykor az irodalompolitika ellenére is”.¹¹ Tamás Attila Klaniczayhoz csatlakozva túlperiodizálnak tartotta a tervezetet, Hegedüs Gézával szemben pedig – nem vonva kétségbe a portrék szerepét – igyekezett a műcentrikusság szempontját védelmezni.¹² Rónay László már hozzászólásának címével, *Köztelenebb szemléletet!*, kifejezte állásfoglalását a tervezettel szemben. Az 1945–48-as korszakot illetően az Újhold jelentőségére hívta fel a figyelmet,¹³ az 1949–53-as szakasznál

pedig kiemelte a Vigilia szerepét, hogy menedéket adott a kiszorított íróknak.¹⁴

Vázlatok, viták, újabb és újabb tervek után megkezdődött a munka operacionalizálása és az évtized utolsó harmadában megindultak a tényleges munkálatok. Az egykötetesre tervezett könyvnek eredetileg 1970-ben a felszabadulás negyedszázados évfordulójára kellett volna elkészülnie. Szerkesztésével Tóth Dezsőt bízták meg, de mivel ő akkor már évek óta a Pártközpontban dolgozott s politikai elfoglaltságai nőtön nőttek, mellette Béládi Miklós lett a készülő kötet társszerkesztője. Szabolcsi Miklós 1965–66-ban vendégtanár volt Párizsban, hazaérkezése után 1967-től az Intézet ügyvezető igazgatója lett, s korábbi posztját, a XX. századi osztály vezetését Bodnár György kapta meg. Így a munkák irányításában, szervezeti és elvi felügyeletében ők is közreműködtek, Szabolcsi távolabbról és magasabbról, Bodnár közelebből és kisebb hatáskörrel.

A kézikönyv a gyakorlati munkálatok során fokozatosan kezdett eltérni az eredeti ütemezéstől és főként az eredeti méretektől. Egyre növekvő, egyre több intézeten kívüli munkatársat magában foglaló szerzőgárdája ugyanis kezdte felaprózni, nyújtani, „szétírni” a témákat. A műközpontúság elve már az elején eltűnt. A műfaj történeti összefoglaló fejezetek ugyan az eredeti terveknek megfelelően megtartották kiemelt helyüket, de nem műelemzések sorozatai, hanem portrészorozatok kapcsolódtak hozzájuk. Ahogy az elvi politizálás mindinkább személyi politizálássá vált a kultúrirányítás magasabb körében, úgy az évek múltával már fölösleges lett az az ideológiai-taktikai megfontolás, amely Tóth Dezsőt eredetileg a műközpontúság szempontjához vezette. A szerzőgárda is szívesebben dolgozott

íróportrék kereteiben, mert túl azon, hogy hiányoztak irodalomtörténet-írásunkban a műfajtörténeti megközelítés megfelelő alapjai, az egyszerűbb, primitívebb szerkezet több alkalmat adott az ideológiailag megkívánt értékkiemelések tompítására.

A kötet készítői (s az irányítók közül Béládi, Bodnár) már nem fogadták el a szocialista irodalom preferenciáit, már nem voltak hajlandók másod- és harmadrangú írókat az élre állítani: de a megnövelt terjedelem, a túlrészletező, túlbeszélő előadás volt egyetlen lehetőségük arra, hogy az igazi értékekről is érdemben elmondhassák véleményüket. Szó szoros értelemben mindenkit szerepeltetniük kellett, mert tudták, hogy az adatok túláradó bősége elmossa az eredeti célkitűzés elvi alapjait. Közvetlen átértékelésre, a valódi értékek közvetlen hangoztatására és kiemelésére akkor még nem volt mód, legalábbis nem egy akadémiai intézet által készített kézikönyv keretében. A szerzőgárda nem teremthetett saját irodalomtörténeti és kritikai judíciuma alapján önálló értékrendet, hanem részben azt kellett követnie és megvalósítania, amit a tervzetet prekoncepciált számára, részben pedig ki kellett találnia, hogy a kultúrpolitikai irányítás érdekei éppen mit kívánnak. A megrendelői igényeknek ezt a kettős körét kerülhették meg a már-már extenzív teljességre törekvő feldolgozásmód segítségével. A vállalkozás persze kárát vallotta ennek a jószándékú taktikának, mert összekeveredett benne a lényeges a lényegtelenel, a szükségszerű a fölöslegessel, és nehéz volt eligazodni az egyre nagyobb méretűre duzzadt és meglehetősen egyenetlen színvonalon megírt anyagban.

A munka eleinte vontatottan, a vártnál jóval lassabban haladt, mindenki húzta-halasztotta a nem-szeretem felada-

tot. Már szó sem lehetett arról, hogy a könyv eredeti határidőre, az 1970-es ünnepi évfordulóra elkészüljön. A Kritika 1969-ben közölt először részletet a készülő opusból,¹⁵ de arra azok sem gondoltak, akik aggodalmaskodtak a határidő miatt, hogy az elsőnek közreadott részlet huszonegy év elteltével fog tematikus kötetében megjelenni. A kézirat a 70-es évek elején kezdett nőni és gyarapodni, s az évtized közepén látszott, hogy már nem egy kötet lesz belőle, hanem több. Ekkor került sor az első lektorálásokra. Lektornak Illés Endrét, Király Istvánt és Pándi Pált kérték fel. Illés Endre mint a kézirat tárgyát képező íróársadalom képviselője kapta megbízatását, Királyra és Pándira pedig a szakmai szempontok mellett az ideológiai ellenőrzés feladata hárult. A három lektori jelentés 1975 decembere és 1976 augusztusa között készült el.

Ekkor a kézirat még korántsem volt teljes, fontos részek hiányoztak belőle, de ami elkészült, az az eredeti tervtől és koncepciótól jelentősen eltérő értékhangsúlyokat vetett a negyedszázad irodalmára. A lektori jelentések pontosan rögzítették ezeket az eltéréseket. Illés Endre a részleteket illetően sok kifogásolnivalót talált, de a készülő munka elvi alapjait védelmébe vette. Sőt megerősíteni igyekezett a szerzőgárdának azt az önkéntelenül érvényesülő törekvését, hogy a történeti szintézis az élő irodalom szemléleti nyitottabbá válását szolgálja és minél távolabb kerüljön a merev ideológiai-politikai szempontrendszerrel. „Felfedezett korszaknak” nevezte az 1945–1948 közötti szakaszt, s üdvözölte az ezekről az évekről szóló fejezetek látható igyekezetét, hogy az akkor kibontakozó és megújuló irodalom sokhangúságát, tartalmi és stílusbeli sokféleségét értéktéremtő korszakvonásként mutassák be.¹⁶ Az 1949–1953

közötti évekről óvatosan fogalmazott, egyrészt azt írta, hogy akkor sem „szakadt meg az irodalom *értéktartalom* folyamatosága”, másrészt viszont – kevesellve az irodalmi életről összefoglaló fejezetet író Szabolcsi Miklós erre vonatkozó bíráló szavait – ideológiai alapjellegét tekintve határozottan elmarasztalta ezt a szakaszt.¹⁷ A következő pozitív értékű periódusnak a 60-as éveket látta. „A *nürnbergi mesterdalnokok* harmadik felvonásában – a nagy énekverseny napján – sok, nagyon sok fény ömlik szét a színpadon. Májusfák, a szép dal győzedelmeskedése, egybesereglett ünneplők, diadal. S közbül egy-egy pillanatra fel-feltűnnek az előző felvonás motívumai: a vad *tumultus-téma*, a szigorú *jegyző-ütemek*, de rögtön elnyomta őket a *dalművészet* és a *diadal-téma*. Nem nyomhatom el a hasonlatot: valami ilyesféle történt irodalmunkban a hatvanas években” – írta esszéikus formába öntött lektori jelentésében.¹⁸

Pándi Pál és Király István Illés Endrénéél sokkal terjedelmesebb iratukban éppen azt kifogásolták, amit ő hol nyíltan, hol óvatoskodva, csak burkolt formában pártolt és támogattott. Mindkét, kisebb könyv terjedelmű írásban számos megfontolásra érdemes, megalapozott és helyes szakmai észrevétel fogalmazódott meg, s mindkét írás tanúságot tett szerzőjének vitathatatlan erudíciójáról, impozáns felkészültségéről, nem akármilyen formátumáról. Itt most e két vitairást csak elvi alapvetésük és fő kritikai irányuk tekintetében lehet érintenünk, de érdemes lenne őket Illés Endrénével együtt teljes terjedelemben közreadni: egy ilyen kötet jelentősen hozzájárulna annak a korszaknak teljesebb és jobb megértéséhez. Pándi és Király lektori jelentésének alaphangját az adta meg, hogy – eltérően Illés Endrétől – a készülők kézikönyvtől azt várták, hogy már-már a hivatalos-

ság rangjára emelhető marxista alapkötet legyen. Tanulmánykötetben, egyéni monográfiában sok mindent elfogadtak, vagy legalábbis elnéztek volna, amiről úgy gondolták, hogy egy ilyen igényű munkának nem lehet megengedni. „Kifogásaimat, ellenvetéseimet nem a kötet ellen, hanem a marxista irodalomtörténet kézikönyvéért foglaltam írásba” – írta Pándi jelentésének végén.¹⁹ Ez az igény, a „marxista irodalomtörténeti kézikönyv” igénye volt az ellenvetések és viták forrása.

Pándi már bevezetőül megfogalmazta kifogásainak elvi-ideológiai alapját. „Leegyszerűsítve [...] azt mondhatom, hogy rendkívüli megértés és értékelő érzékenység nyilvánul meg itt egyrészt az újholdas vágású irodalom képviselői iránt, illetve az újholdas tendencia le- és felmenő ága iránt, – másrészt a népi, népies irodalom képviselőinek kommentárjaiban. Tehát – ismétlem, leegyszerűsítve a képet – két nagy csúcs emelkedik itt ki: az újholdasok és a népiek csúcsa. S közöttük amolyan lapályba kerül a szocialista irodalom, a szocialista realista törekvésű és lényegű literatúra.”²⁰ Míg Illés Endre kevesellte Szabolcsi fejezetében az 1949–53-as periódusra vonatkozó bíráló szavakat, Pándi sokallta őket, az 50-es évek megítélésében másfajta hangsúlyt tartott kívánatosnak. Ahogy írta, „azt félreérthetetlené kell tenni: a jelzett korszakokban [ti. 1949–1953 és 1953–1956 – K. Z.] nem a szektásság és nem a revizionizmus teremtett nagy vagy jeles művészi értékeket, hanem a szocializmus, amely erősebbnek bizonyult mindkét negatív irányzatnál.”²¹ Pándi elvi álláspontjára jellemző volt, hogy nem tartotta elég elismerőnek az Agárdi Péter által írott tudománytörténeti fejezetben a népi írókról szóló 1958-as pártállásfoglalás interpretálását,²² másutt pedig szóvá tette,

hogy a többezer oldalas kézirat hivatkozási anyagában végig túlhangsúlyozódik a tanulmányíró és kritikus Rónay György szerepe.²³

Király István ugyancsak az 1945–1948 közötti korszak kiemelését és az 50-es évek bírálatát tette szóvá. Élesen szólt az Újhold szerinte kétséges és vitatható megítéléséről. „Úgy hiszem, a Kézikönyv egyik legproblematisabb fejezete ez az ún. Újhold-fejezet. [Béládi Miklós írta. K. Z.] Egy kritikailag elő nem készített újjáértékelést kíván deklarálni nagyon nagy erővel itt a kézikönyv. Helyes [a] túlzott, egyoldalú, régebbi elmarasztalások korigálása, de az itt végbemenő újjáértékelésnek mikéntje, mérete – véleményem szerint – még nagyonis meggondolandó. Főleg meggondolandó akkor, ha még nincsenek teoretikusan megfelelően tisztázva olyan problémák, mint pl. dekadencia, modernség, l'art pour l'art, polgári irodalom, ideológiai harc stb. A sietős újjáértékelés feltétlen magával hozza ugyanis ezeknek a kategóriáknak az átértékelését is, s ez még több vitát igényelne. Az értékek őrzése nem válthat át elvtelenségbe.”²⁴

Alapvetően elhibázottnak tartotta ezen kívül a Kiss Ferenc által írott kritikátörténeti fejezetet, nem marxista, hanem Németh László-i fogantatású, irracionálisba hajló munkának nevezte, úgyhogy ezt a fejezetet jelentősen át is kellett dolgozni Béládi Miklós és Rónay László bevonásával. Miklós Pálnak az irodalomelméletről szóló összefoglalását pedig teljesen el kellett hagyni, ezt a fejezetet később Szerdahelyi István írta meg.²⁵ Király így ítélte meg Miklós Pál munkáját: „Sajnos, ez a fejezet annyira elfogultan elkötelezett egyfajta vitatható – Lukács-ellenes, antirealista – irodalomelméleti koncepció mellett, hogy mint Kézikönyv-cikk véleményem

szerint nem használható. Lebecsüli a marxista irodalomelmélet minden nagy, történelmi eredményét.”²⁶ Király elvi álláspontjának irányát jellemezte, ahogy néhány ponton kifogást emelt Szabolcsi Miklós egyébként általa alapvetően jónak tartott fejezetével kapcsolatban: »Humanus szocializmus«, »emberibb szocializmus« kifejezést kerülni kellene. A cseh események kompromittálták ezt a jelzős szerkezetet. S félős, hogy felvetődik a kérdés: volt tehát antihumánus szocializmus is.”²⁷

A részleteket illetően néhol mutatkozott eltérés Pándi és Király véleménye között, a lényegben azonban egyetértettek. Mindketten a háború utáni első évek megítélését és a szocialista kontinuitás tárgyalását, vagyis az 50-es évek bírálatát tartották ideológiai szempontból problematikusnak. Volt azonban egy elvi kérdés, amelyet csak Király tett szóvá, Pándi nem: az „ontologizálás–elontologizálás” kérdése. Azokban az években vissza-visszatérő eszméje és különös szóhasználata volt ez Királynak. A kézikönyvvel kapcsolatban a Pilinszkyről szóló portrét bírálva vetette Béládi szemére, hogy nem él az „elontologizálás” kategóriájával, nem veszi észre Pilinszky lírájának abból adódó fogyatékoságát, hogy pesszimista szemlélete következtében nála „elontologizálódik az átmeneti negativitás; »léttörvényé« válik a semmi.”²⁸ Az 1945–1948 közötti korszak líratörténeti összefoglalásában pedig, amit én írtam, az „ontológiai irodalom” és a „társadalmi-antropológiai irodalom” fogalompár használatát kifogásolta, mert a realizmus és modernizmus ellentétét helyettesíti, mégpedig fordított értékhangsúllyal.²⁹

Ezek az elvi-ideológiai kifogások vezettek oda, hogy a tudományos és részben tudományos ismeretterjesztő céllal

készülő munka megvitatása hamarosan túlterjedt a szakmai kereteken és politikai kérdés lett belőle. Ebben a helyzetben az Intézet három út között választhatott. Választhatta a nyílt szembehelyezkedést, a lektorok ideológus fogalmazására adandó kemény, ideológus választ, választhatta a teljes behódolást, a kézirat teljes elvi átdolgozását és választhatta a taktikai visszavonulást, a halogató, időhúzó munkák hosszú sorát. Az első utat választva számolni kellett azokkal a retorziókkal, amelyek a megelőző években filozófusokat és szociológusokat értek, a második út pedig olyan önfeladás lett volna, amelynek az egész irodalmi élet kárát vallja. Maradt a harmadik megoldás, a taktikázó időhúzás Fabius Cunctator-i magatartása.

1977 tavaszán az Intézet vezetői megbeszélést tartottak és megállapodtak abban, hogy Béládi Miklósnak egy áttekinthető méretű tanulmányban össze kell foglalnia a kötet koncepcióját, s e koncepcióvázlatot, valamint a felmerült kérdéseket az MSZMP KB Elméleti Munkaközössége elé terjesztik.³⁰ Béládi néhány hónap alatt írt is egy 44 gépelt lap terjedelmű összefoglalást a kötetkézirat elvi és módszertani kérdéseiről, s ebben szinte a marxista alapszemináriumok pártos nyelvén fogalmazva igyekezett kimagyarázni a lektorok által szóvá tett kérdéseket.³¹ A tervezett ideológiai tanácskozásra azonban csak a következő év tavaszán került sor. Martonvásáron rendezték meg: a helyszín megválasztása gesztusértékűen jelezte a vita zártságát, nem-nyilvános mivoltát, a szakmai közvélemény távoltartását és a megbeszélés titkosságig menő bizalmas jellegét.³² A tanácskozáson Aczél György, Aradi Nóra, Béládi Miklós, Bodnár György, Dobozy Imre, Huszár Tibor, Király István, Knopp András, Köpeczi Béla, Kulcsár Kálmán, Nagy Péter, Németh G. Béla,

Óvári Miklós, Pach Zsigmond Pál, Pándi Pál, Rényi Péter, Sőtér István, Szabolcsi Miklós, Tőkei Ferenc, Tóth Dezső vett részt.

A vita megindulása előtt Béládi Miklós bevezetőül összefoglalta véleményét, s ebben határozottabban vette védelmébe a kéziratból kiolvasható koncepciót a lektorokkal szemben, mint az előző évben írott összefoglaló tanulmányában.³³ Három vitatott kérdést emelt ki: a kontinuitás–diszkontinuitás kérdését, más szóval az 1950-es évek megítélését, az ontológiai irodalom és a társadalmi elkötelczett-ségű irodalom szembeállítását, valamint az újholdások értékelését. A bevezető után elkezdődött vita – lényegét tekintve – azt bizonyította, hogy mind az intézeti álláspont, mind pedig a két ideológiai lektor, Pándi és különösen Király véleménye már egy köztes térben lebegett: a pragmatikus ideológiai hangsúlyok akkor már más kérdésekre kerültek, mint amelyek körül az ő vitáik folytak. Csak a készülő könyv betöltendő szerepének megítélése nem változott meg a tanácskozáson: olyan jelentőséget, olyan orientáló, társadalmi hatást tulajdonítottak ennek az irodalomtörténeti munkának, amelyet akkor már maga az irodalom sem töltött be.

„A Magyar Népköztársaság irodalomtörténete ez, akár-hogy is akarjuk” – jelentette ki Aczél.³⁴ Egy hivatalosnak tekinthető munkát kértek számon a tudományos intézettől, e hivatalosságot azonban még gyakorlatiasabban, még kevésbé elvszerűen képzelték el, mint a munkálatok megindításakor. Nem marxista hittérítést kívántak, mint Pándi és Király, hanem politikai önigazolást. Ennek védekező, defenzív oldalán jelent meg, hogy a kötet ne okozzon nemzetközi bonyodalmakat: ez a kívánság nemcsak a határon túli

irodalmakat bemutató – később külön kötetben megjelent – anyagra vonatkozott, hanem a munka egész ideológiai természetére, például az NDK ideológiájával szemben. Másfelől megfogalmazódott, hogy az irodalomtörténetet jobban össze kell kapcsolni a politikával – ezt is Aczél szögezte így le³⁵ –, s ebben az összefüggésben került elő a periodizáció kérdése, nevezetesen az az újabb óhaj, hogy tekintse a könyv az új gazdasági mechanizmus kísérletét belső korszakhatárnak.³⁶ Ez a periódusjelző kiemelés azonban minden távlatos elvi szempont nélkül, egyszerűen a politikai szféra jelenbeli vezetőszerének jelzéseként került szóba. Tehát nem abból a megfontolásból jelent meg, hogy ha elkésve is, de meg kell fogalmazni a magyar reformtörekvések elvi, társadalomelméleti alapjait – ahogy Lukács kívánta tíz évvel korábban –, s ehhez járuljon hozzá a maga módján az irodalomtörténet, hanem a politika gyakorlati, pragmatikai síkján vetődött fel.

A jelen igazolása mellett eltörpült a kontinuitás-kérdés. Ami tíz évvel korábban Lukáccsal szemben még kardinális elvi problémának látszott, arról kiderült, hogy pusztán taktikai megfontolás játszott benne szerepet. Pándi és különösen Király, akik továbbra is „stratégiai” horizontú értékszempontnak tekintették a szocializmus 50-es évekbeli folytonosságának hangoztatását, magukra maradtak álláspontjukkal. Aczél nem ragaszkodott ahhoz, hogy Révai kultúrpolitikai uralmának idejét mentegessék, annál inkább ahhoz, hogy például Déryék 1956 utáni bebörtönzése a konszolidációhoz való pozitív hozzájárulásként szerepeljen.³⁷ Másfelől elhangoztak belső, szakmai bírálatok is. Pach Zsigmond Pál kevesellte a poétikai értékelést, Németh G. Béla szóvá tette az irodalomtörténetbe nem illő ideológiai

fogalomhasználatot.³⁸ Ilyen és ezekhez hasonló megjegyzések azonban csak érintőlegesen jelentek meg. A tanácskozás nem szabadította fel az intézeti munkát a megkötöttségek alól, hanem elvinek egyre kevésbé nevezhető gyakorlatias szolgálattételre rendelte. Nem igazolta a nagyobb ideológiai elveket hangoztató lektorokat sem: a hatalommegtartás rövid távú pragmatizmusa uralkodott a tanácskozás szellemén. Lezárásaként gyakorlatias megegyezés jött létre abban, hogy az irodalomtörténeti anyagot ki kell terjeszteni 1975-ig, s majd újra lektorálni kell az egészet.

A megkívánt történeti kibővítés tetemes munkával járt, portréfejezetek egész sorát kellett terjedelmileg meghosszabbítani, s módosítani kellett a keretükül szolgáló műfaji összefoglaló fejezeteket is. E munkák az addigiaknál is vontatottabban haladtak: azokban az években a szerzőgárdából már mindenki az egyéni kutatásait állította előtérbe, mert ott a tudományos feldolgozás lehetősége és a kimondás szabadsága sokkal nagyobb volt, mint ebben a szerencsétlen kollektív vállalkozásban. 1979-ben végre mégis elkészült egy kötetnyi a teljes anyagból. Azok a fejezetek, melyek az irodalmi élet három évtizedes történetével és az irodalomkritikával foglalkoztak, külön kötetben is közreadhatónak bizonyultak, mert tárgyilag is elváltak a műfaj történettel és a hozzájuk tartozó írópályákkal foglalkozó további fejezetektől. E kötetbe rendezett fejezetek lektorálása 1980-ban történt meg – a lektor Király István, Pándi Pál és Tóth Dezső volt – s a kötet 1981-ben megjelent.³⁹ Egy évvel később kiadásra került a munka befejezésének szánt kötet,⁴⁰ a két középső műfaj történeti kötet megjelenésére azonban éveket kellett várni. 1983-ban elhunyt Béládi Miklós, a félig-meddig kész kéziratok nyomasztó halmaza és

a még el nem készültek gondja ekkor Rónay László nyakába szakadt. A hiányzó két kötet közül az első 1986-ban, a második 1990-ben jelent meg.⁴¹

Negyedszázadig tartott tehát, míg végül befejeződött ez a szintézis, s mire elkészült, akkorra az irodalomtudomány módszerben, megközelítésben, tudományos nyelvben, fogalomhasználatban jelentősen túlhaladt már rajta. De igaztalanság lenne, ha sommásan ítélnénk felette: vannak jól átgondolt és alaposan kidolgozott részei, melyek alapul szolgálhatnak az oktatás és a további kutatások számára, s vannak értéktelen, rosszul megírt fejezetei, melyek nem-hogy tudományos, de még ismeretterjesztő feladatokat sem képesek betölteni. Tudománytörténetileg e több mint öt-ezer nyomtatott oldalas munkának nemcsak különböző értékű részletei érdekesek a vitára és megvitatásra, hanem az egésze is. A fölmerülő kérdések részleteiről s az egész vállalkozás értékeléséről már megkezdődtek a szakmai eszmecserék,⁴² s ezek még bizonyára hosszú ideig föl-föl fognak lángolni. Lényegében mindenki elégedetlen vele: hivatalos megrendelői kezdettől másnak képzelték, de elégedetlen vele az íróársadalom, elégedetlen saját szerzőgárdája, elégedetlen a szakmai közvélemény, s elégedetlen vele a mai olvasó is. Látnunk kell tehát, hogy e hatalmas méretű munka az elkészüléséhez vezető negyedszázad alatt történeti emlékeztetővé is vált, s mementóként alighanem jelentősebb és fontosabb, mint tárgyyszerű mivoltában. Készülésének itt csak vázlatosan előadott folyamata és eseménytörténete, a körülötte zajló és itt ugyancsak fő vonásokban érintett szerkesztéspolitikai viták egy korszakot tükröznek. Egy korszakot, melynek elviselhetőbbé tétele érdekében e tudomány – akárcsak a szellemi élet annyi más területe – csendes küzdelmet folytatott a maga eszközeivel.

- 1 *Gondolatok két évtized magyar irodalmáról*, Társadalmi Szemle, 1965, 5. sz., 11–27.
- 2 *A felszabadulás utáni magyar irodalomtörténet kézikönyvének szerkesztési kérdései*, Kritika, 1965, 9. sz., 15–23.
- 3 Uo., 15.
- 4 *A magyar irodalom története a felszabadulás után. Tézisek*, Kritika, 1965, 12. sz., 43–51.
- 5 Uo., 43.
- 6 Uo., 44.
- 7 Uo., 45.
- 8 Kritika, 1965, 1. sz., 21–25.
- 9 Kritika, 1965, 3. sz., 25–28.
- 10 Uo., 26–27.
- 11 Uo., 27.
- 12 Kritika, 1965, 5. sz., 27–28.
- 13 Kritika, 1966, 7. sz., 18.
- 14 Uo., 19.
- 15 BÉLÁDI Miklós, *Fejezetek a felszabadulás utáni magyar próza történetéből*, Kritika, 1969, 1. sz., 8–22.
- 16 *A felszabadulás utáni magyar irodalom története 1945–1970*, ILLÉS Endre jelentése, kézirat, dátum nélkül az MTA Irodalomtudományi Intézet irattárában, 6–8.
- 17 Uo., 16–17.
- 18 Uo., 22.
- 19 PÁNDI Pál, *Magyar irodalom 1945 után*, (Lektori megjegyzések), MTA Irodalomtudományi Intézet irattára, 1975. december 1. dátummal, 170.
- 20 Uo., 2. Vagy később visszatérve ehhez a gondolathoz: „[...] Kenyeres Zoltán aránytalanul nagy jelentőséget tulajdonít a 45 utáni lírában a Füst-Weöres–Újhold »vonálnak«. Ennek a Kenyeres által hangsúlyozott jelentőségének [sic. K. Z.] értéknymatéka van, kiemelőd szerepe van, – mégpedig más tendenciák rovására. Megítélésem szerint méltatlanságok esnek így. Nem kap kellő hangsúlyt ebben az összegzésben Illyés 45 utáni lírája, amely néhány darabjával »iskolateremtő« hatással növelte a – nevezem így – demokratikus tárgyiaság lírájának tekintélyét. Nem kap megfelelő helyet ebben az összegzésben Benjámín és a munkásmozgalmi-baloldali költészet sem. Anélkül, hogy túlzásokba keverednék, érdemes lenne valamivel érdemibb jellemzést szentelni Lányi Sarolta, Balázs Béla, Gábor Andor nagyon is különböző hangszerelésű költészetének.” Uo., 50–51.
- 21 Uo., 12.
- 22 Uo., 26.

- 23 Uo., 7.
- 24 KIRÁLY István, *Lectori vélemény! A magyar irodalom története 1945 után c. kötetéről*, az MTA Irodalomtudományi Intézet irattára, 1976. augusztus 11. dátummal, 34. A részleteket illetően még élesebben fogalmazott.
 „Tiltakozom egy nemzedék nevében, hogy Nemes Nagy Ágnes tekintések a nemzedék reprezentatív egyéniségének” – írta Pomogáts Béla portréfejezetével kapcsolatban. (Uo., 30) Vagy az általam írott líratörténeti összefoglaló fejezetről írva: „Az *Újboldnak* ez a terjedelemben is kifejezőldő átértékelése olyan kérdés, amelyet a Kézikönyv szerkesztőségének nagyon komolyan kell vitatni. Hisz nem egyszerű átértékelés ez, hanem már-már centrumba állítás. Bírálathoz nélküli, fenntartás nélküli igazolás.” (Uo., 68) (Meg kell jegyezni, hogy sem Pándi, sem Király elvi kifogásainak semmiféle személyi következményét sem akkor, sem később nem éreztem. Ez elvi vita volt. Személyesen mindkettőjük részéről csak jóindulatot tapasztaltam az évek során. A Kézikönyvnek a költészetről szóló, 1986-ban megjelent kötetébe pedig végül változtatás nélkül az én eredeti, általuk kifogásolt szövegem került bele.)
- 25 Szerdahelyi munkájával a kötet második lektorálásakor Pándi volt alapvetően elégedetlen. PÁNDI Pál, *A Magyar Irodalom története 1945–1976*, Lectori jegyzetek, MTA Irodalomtudományi Intézet irattára, 1980. február 14. dátummal, 18.
- 26 A Kiss Ferencről szóló híralat uo., 7–16, a Miklós Pálról szóló uo., 5.
- 27 Uo., 3.
- 28 Uo., 29.
- 29 „Mindenekelőtt vitatható, hogy realizmus és modernizmus ellentétét „ontológiai irodalom” és „társadalmi-antropológiai irodalom” különbségével helyettesíti. [...] Ennek a behelyettesítésnek következtében a huszadik századi lírai realizmus kérdése kívül marad problémakörén. Ennek törvényei helyett a polgári líra két jellegzetes törekvését 1) az objektív-tárgyi 2) a szürrealista-látomásos költői megoldást tartja csak szem előtt. [...] Az így létrejött kategória-rendszerben a dekadencia problémája törvényszerűen kívülreked, az ideológiai harc gondolatrendszerébe nem illeszkedik be.” (Uo., 69) Hangsúlyoznom kell, hogy Király szavai a kézikönyvre, mint valamiféle leendő hivatalos marxista álláspontra vonatkoztak: cikkekben, tanulmányokban egyéni véleményként akkor már eltűrtek e fejezetben hangoztatottakhoz hasonlókat. Dolgozatom két évvel korábban megjelent *Gondolkodó irodalom c.* tanulmánykötetemben, és semmiféle ehhez hasonló bírálatban nem részesült.

- 30 E megbeszélés 1977. április 6-án zajlott le, Sötér István, Szabolcsi Miklós, Bodnár György vett részt rajta, valamint a pártközpont részéről Knopp András. Vö. *Emlékeztető*, Bodnár György aláírásával, MTA Irodalomtudományi Intézet irattára.
- 31 BÉLÁDI Miklós, *A felszabadulás után magyar irodalom történetének módszertani és elvi problémái*, 1977. július 27. dátummal, az MTA Irodalomtudományi Intézet irattárában.
- 32 Az 1978. május 31-én megrendezett tanácskozáson elhangzottak nem jelentek meg nyomtatásban. Itt mondok köszönetet Bodnár Györgynek, az MTA Irodalomtudományi Intézete igazgatójának, hogy rendelkezésemre bocsátotta helyszínen készített kézírásos jegyzeteit: amit a tanácskozásról e dolgozathoz írok, ennek alapján írom. Ugyancsak itt mondok köszönetet Bodnár Györgynek, hogy az intézeti irattárban lévő lektori és szerkesztői jelentések és egyéb dokumentumok elolvasását engedélyezni sziveskedett.
- 33 Béládi 9 gépelt oldalas bevezetője az Intézet irattárában található.
- 34 Bodnár György jegyzete, 8.
- 35 Uo., 9.
- 36 Rényi, Aczél és Óvári vetették fel: uo., 6, 8, 11.
- 37 Uo., 9.
- 38 Uo., 1 és 3.
- 39 *A magyar irodalom története 1945–1975, I, Irodalmi élet és irodalomkritika*, szerk. BÉLÁDI Miklós, Bp., 1981.
- 40 *A magyar irodalom története 1945–1975, IV, A határon túli magyar irodalom*, szerk. BÉLÁDI Miklós, Bp., 1982.
- 41 *A magyar irodalom története 1945–1974, III/1–2, A költészet*, szerk. BÉLÁDI Miklós, a szerkesztő munkatársa: RÓNAY László, Bp., 1986; *A magyar irodalom története 1945–1975, III/1, Apróza, III/2, Apróza és a dráma*, szerk. BÉLÁDI Miklós, RÓNAY László, a szerkesztő munkatársa ERDŐDY Edit, Bp., 1990.
- 42 Ezek közül eddig legfontosabb az Alföld vitasorozata volt. A debreceni folyóirat szerkesztősége 1990 tavaszán körlevélben kérte fel az irodalmi és tudományos élet képviselőit arra, hogy mondjanak véleményt a hatkötetes irodalomtörténetről és az 1945 utáni irodalmat tárgyaló további kötetekről. Az 1990. 9. számtól az 1991. 6. számig tartó vitában a következők jelentek meg: ALFÖLDY Jenő, *Értékmániásan*, 1991, 4. sz., 41–42; BOTKA Ferenc, „*Vegyük birtokunkba az egész magyar irodalmat*”, 1991, 1. sz., 60–62; DOMOKOS Mátyás, „*Nem az irodalmi érték van válságban, hanem az ember*”, 1990, 9. sz., 4–6; FEJES Endre, „*Ez a század az elejétől tisztázásra szorul*”, 1990, 11. sz., 64–70; GYERTYÁN

Ervin, *Akik az irodalomtörténetet összetévesztik a Szentírással*, 1990, 9. sz., 11–16; GYURKOVICS Tibor, *Isten kifogja a maga halait*, 1991, 4. sz., 35–40; HATÁR Győző, *A fekete lyuk*, 1990, 9. sz., 6–8; JÓKAI Anna, *Mi történt mi történik?*, 1990, 10. sz., 52–56; KABDEBŐ Lóránt, „Örök Párbeszéd”, 1991, 4. sz., 42–46; KÁNTOR Lajos, *Hiányzó mondat*, 1991, 6. sz., 28–31; KERTÉSZ Ákos, *Fogunkban tartva*, 1991, 1. sz., 69–70; KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, „Ma is a klikkek idejét éljük”, 1990, 11. sz., 70–71; LENGYEL Balázs, *Irodalomtörténetírás, irodalmi értékrend*, 1990, 9. sz., 16–19; MÁRKUS Béla, *Körmutató*, 1991, 6. sz., 34–42; NÁDAS Péter, „Az írók mindig átcipelik a szellemi poggyászukat”, 1990, 9. sz., 9–10; NAGY Pál, *Holtszezon?*, 1991, 1. sz., 64–68; NAGY Péter, *Szilánkok*, 1991, 3. sz., 64–68; NEMESKÜRTY István, *Értékek, minősítések, irodalom*, 1991, 3. sz., 68–70; PÁSKÁNDI Géza, *Korforduló-vita*, 1991, 4. sz., 45–50; POMOGÁTS Béla, *Értékek köztársasága*, 1991, 3. sz., 61–64; RÓNAY László, *Érték, értékmentes, értékrend*, 1991, 5. sz., 37–47; SÁNDOR Iván, *Egyetlen mondat behyett*, 1991, 1. sz., 56–60; SIMON Zoltán, *Amin már túl vagyunk, s amiben benne*, 1991, 5. sz., 47–51; SZABOLCSI Miklós, *Hogyan írjunk, hogyan írtunk irodalomtörténet?*, 1991, 5. sz., 51–56; SZAKOLCZAY Lajos, *Korforduló*, 1991, 6. sz., 31–43; SZERDAHELYI István, *Köpönyegfordulón*, 1991, 3. sz., 59–61; TAMÁS Attila, *Vétkesek közt mennyire cinkos, aki nem néma?*, 1991, 1. sz., 62–64; TANDORI Dezső, *Hogy már magunkra ne legyintsünk a bajban*, 1990, 10. sz., 56–63; TARJÁN Tamás, *Át kell-e írni az irodalomtörténetet?*, 1991, 6. sz., 22–28; VAS István, „Abány igazi érték, amnyi érték szempont”, 1990, 10. sz., 48–52; VASY Géza, *Értékek és közvetítők*, 1990, 11. sz., 71–79.

Szemle

Dávidházi Péter monográfiája *Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége*

Dávidházi Péter Arany János kritikus életművének értékelését tűzte ki céljául, olyan felfogásban, amely ezt az életművet mesterpéldaként és örökségként mutatja fel. Kontinuitást, illetve kontinuitás-lehetőséget lát Arany és a XX. századi kritikai irányzatok között: konstatálja, hogy e gazdagságot a magyar kritika nem aknáztta ki, koherens és példaszerű etikáját – kevés kivétellel – nem ismerte fel, illetve hibásan értelmezte, modernségét nem látta meg. Dávidházi mindezt ma sem tartja elkésettnek. Célja, hogy az irodalomkritikát művelők *akarják* teljes egészében és mélységében megismerni ezt az életművet, konfrontálódjanak vele, „lázdjanak” ellene, majd meggyőződéssel fogadják el és vigyék tovább felismert és igaz helyükre tett értékeit. Egyszóval, vegyék és hasznosítsák Arany kritikai életművét úgy, ahogy az az eszmék és tanítások történetében szokás – ismerve, tagadva, „gyilkolva”, újrendezve és korhoz-önmagunkhoz hasonlítva.

Nagyon élő és elfogadható javaslat ez, és nagyon közel hozza Aranyt. Dávidházi egységben szemléli a költői és a kritikus művet, nem pusztán az egyszemélyűség evidenciája, hanem a személyiség valamennyi tettét és művét legmélyebbről meghatározó közös indítékok alapján. Tudomá-

nyos empátia: Dávidházi azonnal mintegy bemutatja, miként hasznosítja ő maga ezt az eleven örökséget. Kritikusai kifejtése rokonszenves, érvelése mentes az agresszivitástól: nem enunciál, hanem meggyőz arról, hogy önnön megközelítése az értelmezés és birtokbavétel lehetséges útjának egyik állomása. Ennek jegyében történik meg az Arany-kritika eddigi idevágó elemzéseinek számbavétele is: a lehatároló, sokszor sommás véleményeket is a „magáévá tétel” szükséges fázisaiként fogja fel, amelyekkel azért vitázik, hogy a tagadás ne váljék kijegecesedett, meghaladhatatlan félreértelmezéssé, hanem a teljes igényű felmérés dinamikus ösztönzőjévé.

Ennek érdekében foglalkozik munkája első részében általános kritikaelméleti és kritikátörténeti kérdésekkel. Első lépésben tisztázni kell „a releváns adatok ismérveit”, hogy ezek alapján történjék a válogatás és rendszerezés. Ehhez Dávidházi szükségesnek látja a kritika lényegének, majd a kritikátörténet saját nézőpontjainak, alapelveinek meghatározását: ezután kerülhet sor a lényegi cél kitűzésére, a saját nézőpont és módszerkészlet tisztázására.

„Szolgálóleányi” státusából régen megszabadulva, a kritikai normarendszer világnézetet, „a létélményre adott teljes választ” alkot, s ezáltal a kritikus önmeghatározását is megteremti; a kritika „sohasem lehet annyira tárgyyszerű, hogy tárgyról állítván valamit, alanyáról ne szólna”. A világkép-alakító feladat önállósulásából következően „a kritika mentalitástörténeti, lélektani, művelődéstörténeti dokumentum”, értéke független saját – bármilyen látványos – tévedéseitől és a bírált mű értékétől. Ezért a kritika önnön tárgyát túlélheti.

Dávidházi a kritikát mint „normatív értékelést és értékelő

normaképzést” határozza meg, kiemelve a normatív és preskriptív kritika közötti különbséget, s egyben hangsúlyozva: „a normarendszer nem rekedhet meg a múltnál, s nem is szakadhat el tőle egészen”. Folytonossága ezáltal a világkép, s vele együtt az emberi kultúra folyamatosságának egyik alapja. Konzervativizmusa alkotó: normát újít, de nem cserél, ezért – ha nem hajlíthatatlan elvek tekintélye alapján ítélt – az értékek felhalmozódásának és megújulásának egyaránt kedvez.

A kritikátörténet a maga részéről „a normafeltárás tudománya”, „a kritika mint értékelő normaképzés” vizsgálata. Ezzel kapcsolatban a kritikusnak a normával szembeni állásfoglalását is meghatározza. Arany ahhoz a kritikusi típushoz tartozik, amelynek szemében a norma „szükséges, de nem elégséges” feltétele a mű értékének.

Dávidházi ezután áttekinti a kritikai módszerek útját a pozitivistákonkonstrukciótól a posztmodern „bizonytalanság tudomásulvételéig”, az „instabilitások kutatásáig”. Elemzése a használandó módszer kialakítását célozza: a termékeny megújulás érdekében még „a welleki úttól”, vagyis a scientista kritikafelfogástól is el kell szakadni. Ennek jegyében nem a tárgyra vonatkoztatva kell vizsgálni a kritikát. Az irodalmi tárgy figyelembevételé csak támpont „az eltérő szemléleti perspektívák alakító beavatkozásának értelmezéséhez”. Ez nem megvitatást, hanem „visszafelé nyomozást” jelent, „dogmák harca helyett” kutatást kíván.

Az elméleti és módszerbeli tisztázás után Dávidházi rátér saját, immár relevánsként megjelölt kritériumai szerint Arany kritikusi világképének, étoszának, módszerének elemzésére.

A korabeli kritika szemléletét formáló létélményként „a

szorongást és határkeresést” nevezi meg. A szabadságharc és a kiegyezés között uralkodó veszélyérzetben, fenyegettségben a kritikát „a rendteremtés erős vágya, meggyőződése” motiválja. A „határok, körvonalak, képek” „az univerzumban való idegenségben” az otthonosságot teremtik meg. Ennek érdekében gyötrelmes, de szükséges kritikai önkorlátozást kell megvalósítani és vállalni: Gyulai „önmegalázódás” terminusa erre az általánosnak érzett szükségszerűsége utal. Az átfogó rendhez való fájdalmas alkalmazkodást a nehezebb útként fogják fel: a lázadás, a terméketlen átok vagy a passzív önátengedés a könnyebb költői út: gyengeség jele és jellemhiba. Aki a nehezebb utat választja, felismeri, hogy merőben újat nem alkothat: egyén és hagyomány „egymás létfeltétele”. Poétikai szinten ez azt jelenti, hogy az eredetiség viszonylagos; a költő valahonnan veszi toposzait, de nem ezek (az aranyi „sűrűn felismert kölcsönhelyek”) számítanak, hanem az, hogy a költő mivé fejleszti azokat. A hagyományhoz kötöttségben egyidejűleg kifejeződik az egyénnek az az igénye is, hogy mintegy „az élők és holtak nagy közösségébe” tartozhassék.

A korabeli kritika általános létélményén belül elemzi Dávidházi Arany „határkijelölő normaképzésének” elvi alapjait, kritikában megfogalmazott követelményeit. Egy-egy idézetet választ e lényegi követelmények jelölésére. Az „épen azt, üvegtisztán” arra vonatkozik, hogy a költői szövegnek teljesen változatlanul kell felidéznie a befogadóban a szerzői szándékot, vagyis az olvasói élménynek az alkotói szándékkal azonosnak kell lennie. Ez „normának teljesíthetetlen”, de kifejezi a maximális világosság, szabátosság, pontosság igényét, azt, hogy a költői logikának a mindennapi gondolkodás szabályait is tiszteletben kell

tartania. Arany az „üvegtisztaság” igényében szigorúbb, mint Erdélyi, aki a befogadó „hozzájárulását” lehetséges jónak tartja, míg Arany inkább szükséges rossznak. A „csupán annyit a testből, amennyi a szellem felidezéséhez szükséges” határkijelölése az „elburjánzó, öncélú, átszellemitetlen anyagi részletek” ellen emel vétót. A lényegét érzékeltető plaszticitás, a költői ökonómia nélkül szörnyeket hoz létre a képzelet. Végül a „helye van minden szónak, sornak” igénye a kompozíció fegyelmezettségére, a szerkezet megkötésének belülről, szervezeten történő megvalósulására vonatkozik: az első számú, legtökéletesebb magyar mintáját ennek Zrínyi adja: az eposzi struktúrára vonatkozó megállapítások zöme Aranynál Zrínyi művét tekinti referenciapontnak.

Ezt követően Arany eposzkritikai, lírakritikai és világnézeti-normatív követelményrendszerei kerülnek elemzésre. Az eposzsal kapcsolatban „az eleve elrendelés poétikája”, a lírakritikát tárgyalva „az idomteljesség poétikája”, a költői-kritikai művet átható, azt alapvetően meghatározó világnézetre vonatkozóan „a kiengesztelődés poétikája” jelölést választja Dávidházi, mintegy megjelölve a tárgy lényeginek tartott ismervét.

Az eposzsal kapcsolatban elsőként Arany műfajelméleti dilemmáját veti fel: egy „archaikus-anakronisztikus műfaj” művelésének majdnem-lehetetlensége és „a hiányzó nemzeti eposz megteremtésének vágya” feszül egymásnak mind Arany, mind a kortársak esetében. „Hol az anyag? A gazdag mondakör? A mythologia? Csináljunk! Köszönöm szépen. Ezt csinálni nem lehet, ez *csinálódik*”.

Aranynál másféle kételyek is megfogalmazódnak a műfaj korszerűségét illetően. Az eredendő bűn, a népi és az írott

költészet közötti hasadás, immár századokkal előbb bekövetkezett: sem idegen epikai minták, sem az ókori költészet tanítása nem segíthet ezen. Szerző és közönség viszonya megváltozott, eltűnt az egykori „solidaritas”. A megmaradt lehetőségek csekélyek. Az elkerülhetetlen kérdés tehát: mi vonzotta mégis Aranyt annyira az eposzhoz? Vajon elégséges imperativusnak érezte a baráti-kortársi unszolást, mintegy behelyettesítve azzal az énekmondó egykori élő közösségi megbízatását? Dávidházi sorra veszi az eddigi Arany-kritika válaszait. Volt, aki a műfajválasztást „menekülésnek” tartotta (Móricz); más szerint Arany „tehetségének igen jelentős részét korszerűtlen vállalkozásokba ölette el” (Németh G. Béla); volt, aki szerint „költészetének alapvető indítéka a nemzeti elvárás”, sőt végkövetkeztetésben „életművére bizonyos fokú provincializmus jellemző” (Szegedy-Maszák). Ha az elvárás kielégítését tekintenénk elsődleges motivációnak, számos lényegi kérdés megválaszolatlan maradna: önmagában az elvárás nem indokolja az eposz központi fontosságát Arany költői és kritikusi életművében. Nem elégséges indíték a XVI. századi (elsősorban olasz), Arisztotelészre alapozott költészetelméletnek az eposz prioritását megfogalmazó elméleti bátorítása; Arany nem ezeket a szerzőket olvasta, hanem Arisztotelészt, aki a tragédiát tartotta a tökéletes műfajnak. Kora összefüggéseiben pedig Arany tudta, hogy preferenciájával „nem általános tendenciát követ, hanem az árral szemben úszik”.

Dávidházi – jogosan – sokkal erősebb belső indítékot tételez fel, ami összhangban áll az összetett vizsgálati módszerrel eddig azonosított, Arany költői és kritikusi tevékenységét motiváló tényezőkkel is. Döntő késztetés gyanánt Arany „hallatlan belső gazdagságát” jelöli meg,

amely egyúttal a költő műfajról műfajra „vándorlásának” is mozgatója. Az eposz a „tárgyiasság, múlt, szemlélődés, örök emberi lényeg” műfaja, egyfajta univerzum. Zártsága az Arany számára szükséges alkotói distanciát biztosítja, anélkül, hogy az ihletet és a mával összefüggésbe hozható nyitottságot kompromittálná. Így a múltba való bocsátkozás korántsem pusztán „menekülés”, feledkezés, hanem ismét a *nehézebb út*, amely a joggal sokat idézett (mert Aranyt mély azonosulással értő) Pilinszky szerint teljes elkötelezettséget, „a lezártág áhítatos vállalását” jelenti. Hozzátenném, hogy egyúttal Arany – Dávidházi által másutt említett – lényegi és formai *heroizmusának* egyetlen totális kifejezési lehetőségét is. Az eposz nem „laposra stilizál”, hanem a teljes létben gyönyörködik: az erkölcsi lény vonzódik az eposzhoz, amely a teljes odaadás lehetőségét és a létszemlélet teljességének megjelenését biztosítja. Az eposzi hős Arany által definiált végzetserűségét, útjának példázati jelentőségét, a „megkötöttség változatait” vizsgálva, Dávidházi az antik végzetfogalom, a kálvini predesztináció, valamint az egyénben és a korban egyaránt uralkodó „utóvédharc étosza” civilizációs-történeti-lélektani hatóerők alapján határozza meg az említett belső mozgatóerő összetevőit. A magam részéről az „eposzi hitel” jellegzetesen aranyi követelményének Dávidházi által azonosított érteleméhez, indokaihoz hozzátenném, hogy Arany számára ez a követelmény egyszerűen az elveszett „solidaritás” utáni parancsoló és aktív vágyakozást testesíti meg: annak egyetlen adott, szükségszerűen töredékes rekonstrukciós lehetőségét is jelenti. Ez kutatásra és átmentésre indít, kötelező jelleggel, a köztudatban létező vagy létezett, feltételezett egész valamennyi töredékére vonatkozóan. E töredékek beépítése és

írásképi megkülönböztetése (Ilosvai-idézetek) mintegy a restaurátor-technika filológiai megvalósulását jelenti – és egyszerűsre Arany etikájára is alapvetően jellemző.

A „lírai idomtéljesség” alkotói és kritikai kritériumát Dávidházi mind a műegész, mind a líra vers rész-elemei tekintetében gazdag, egyúttal a lényegét dokumentáló példatár segítségével elemzi. A vezérfonalat a szét nem választható tartalom és forma, az oszthatatlan műegység szigorú arany követelménye jelenti, amelynek etikai és esztétikai összetevői egyaránt azonosításra kerülnek.

A „kiengesztelés poétikájának” uralkodó szerepét és tartalmait elemző fejezetben az összetett módszer talán a leginkább organikus és meggyőző módon jelenik meg: számomra ez a szép könyv legszebb fejezete. A korszak világnézetének e döntőként bemutatott karaktervonalát a kortárs kritika tükrében szemléltetve, a szerző érzékeny elemzéssel mutatja meg a több fázisban megvalósuló folyamatot, amely igazolja: Arany „finomította” e világnézeti közmegegyezés normáját mind saját költészetében, mind kritikai megnyilvánulásaiban.

A „mester” és az „örökség” fogalmait a VI. fejezetben igen határozott, konkrét jelentést is nyernek, s a kérdés valószínű (remélhető) tüzetes megvitatását eredményezhetik majd. Arany bizonyos kritikai fogalmait, szemléletmódjának bizonyos összetevőit és módszereit a szerző a strukturalizmus néhány vezéralakjának fogalomkészletével és praxisával összevetve lényegi megfeleléseket azonosít, és arra a következtetésre jut, hogy Aranyban „a magyar strukturalizmus atyját” tisztelhetnénk, ha ez a kritikai irányzat nagyobb mértékben kibontakozhatott volna hazánkban – és egyúttal felfedezte volna Aranyban a szemléleti-módszertani elődöt.

Végezetül Arany „kritikusi látásmódjának antropológiájához” határoz meg a szerző lényegi következtetéseket, a „visszatisztítás nosztalgiját” jelölve meg, mint a költő és kritikus tevékenységének, világnézetének, tevékenységének „közös enyészpontját”. Mindannak, ami eddig elmondásra és elemzésre került, végső lehetséges gyökeréig akar elhatolni az analízis: merész és ködösséggel, impresszionizmussal fenyegető célkitűzés, ha nem olyan logikára és megelőző kifejtésekre épül, mint e kötetben. Tulajdonképpen itt válik igazán gyümölcsözővé az az összetett, hagyományt használó és megújító, kibővítő kritikai módszer, amely az első fejezetekben került megfogalmazásra. Több szinten, visszatérve egyes megállapításokra és tovább építve, szintetizálva azokat, és – mint az egész kötetben – az európai filozófia és kritika bizonyos lényeges elemeinek összefüggésében megvilágítva értelmüket, Dávidházi nézetem szerint érvényesen határozza meg Arany e „végső okait”, hogy Arany „mire áhítozott végül, milyen vágyképhez mérte mindazt, ami a megbírálandó művekben elé került, vagyis (Kosztolányi sorainak méltatlan parafrázisával): mit is keresett ő ezen a földön”.

A buktatókat Dávidházi azzal kerüli el, hogy pontos mentalitástörténeti eredetét, normaképző és szemléletformáló hatásait azonosítja Arany ama végső, nosztalgikus alapérzelmének, amelynek jegyében Arany „kezelhetővé és megnyugtatóvá szerette volna határolni az életet, megkötni és ezáltal uralni akarván minden elemet a művészet birodalmában is”. A klasszicizáló irodalmi, a logocentrikus nyelvkritikai és a református ikonszemléleti hagyomány tükrében kerül lehetséges tudományos kifejtésre az, amit banálisan csak úgy lehetett volna megfogalmazni: „megvalósítha-

atlan ábrándot kergetett”. A lehetőségig sikerül meghatározni, mit is jelenthetett Aranynál a valóság „égi mássa”. Ezzel párhuzamosan, ezzel együtt szinte észrevétlenül, mert nem vagdalkozva és enunciálva, Dávidházi (szememben) sikeresen számol le a „megalkuvó”, „pedáns”, „összefércelő”, „menekülő”, „korlátozott”, „nem egységes rendszerű”, „csonka” Aranyra vonatkozó negatív mítoszokkal.

Vitára, továbbgondolásra, ellenérvekre és kiegészítésre valószínűleg felhív ez a teljes igényű, szervesen felépített, összetett módszerrel megközelített Arany-kép. De hiszen ez a célja: a szerzői szándék szerint mindez remélhetően immár az „örökség” szélesebb körű, óhajtott birtokbavételét fogja szolgálni.

(Argumentum Kiadó, 1992)

KIRÁLY ERZSÉBET

„de nem felelnek, úgy felelnek”

A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján

Szerkesztette:

Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő

Úgy látszik, egyre érdekesebb szakkonferenciákat tartani. Például a Pécsen 1991 tavaszán tartott, s a *Paradigmaváltás(?) az 1920/30-as évek lírájában* címet viselő ülészak igen tartalmasra sikeredett a viták alapján készített tanulmányok megjelentetett szövege szerint. Mindegyik írásból tanulhat valamit a szakember is, nemcsak az érdeklődő átlagolvasó, s bármelyik csak sajnálhatja, hogy a konferencia nem minden közreműködője szerepel e gyűjteményben.

(Mellesleg ennek okait is célszerű lett volna a bevezetőben említeni.)

Értékes e konferencia, sokat tanulhattunk belőle, az „eredmény” mégis kevés. Nem valamiféle telhetetlenség beszél belőlem, csupán az ülészak célkitűzéseit vetem össze az anyaggal. Az előkészítő körlevél elveti az „ideológiai és eszmetörténeti értelemben” felfogott irodalmi jelenséget, s a „csak az irodalomra jellemző” történeti-poétikai változásfolyamatokra kívánja irányítani a figyelmet. Ennek szellemében tesznek kísérletet „a 20/30-as évek jelentős fordulatot hozó lírai korszakváltásának feltárására”, vagyis „poétikai-szemlélettörténeti komponenseinek felderítésére, a világhépi sajátosságok meghatározására”, hiszen „A harmincas évek költészettörténetét ily módon sikerülhet valóságos irányzati tagoltságában leírni és értékelni, s kiszabadítani az újklasszicizmus, illetve az újrealizmus fogalmaival félrevezető módon rögzített hagyományos képletekből”.

Ellentmondás már az is, hogy a tanácskozás választott címe kérdőjelesen veti fel a váltás tényét, a körlevél viszont az axióma bizonyosságával állítja. Ebből mindazonáltal nagyobb bonyodalom nem támadt, egyetlen előadónak (Bányai Jánosnak) volt az a határozott véleménye, hogy nem történt paradigmaváltás, a többiek – ha különböző mélységűnek és mértékűnek látták is –, elfogadták a körlevél állítását, amelyben különösebb újdonság természetesen nem volt, hiszen már a két világháború közötti kor akkori értelmezői is többé-kevésbé radikális változásokat észleltek. Az igazi kérdés tehát az, hogy milyen jellegű volt az a bizonyos váltás. Előzetesen azonban az is tisztázandó, hogy mit értsünk paradigmán. Ha elfogadjuk a vitát összegző

Németh G. Béla nézetét, hogy e fogalom lényegében az irányzatával azonos, csak látszólag leszünk könnyebb helyzetben, hiszen az irányzat fogalma sem egyértelmű. Többféle, egymást nem feltétlenül feltételező sajátosság válhat irányzatképzővé. S ráadásul egyidőben többféle markáns irányzat is létezhet, s mind a századelőn, mind a húszas években ez volt a hazai helyzet is. Egyébként talán ez utóbbi tény az, amiben minden résztvevő egyetértett, legfeljebb az egyes irányzatokat minősítette másképpen.

Az irányzatnak bármilyen értelmezéséből indulunk is ki tehát, mind a váltás előtt, mind alatta, mind utána többszólamúnak kell tekintenünk líránkat. A szólamok jellege és értékelésbeli nyomatéka módosult. A leghagyományosabb, „premodern” irodalomtörténeti elemzések is ügyelni szoktak azonban az ilyen módosulások, váltások irodalmi jellemzőinek megragadására. Bizonyára nem elégségesen, azonban az utóbbi két-három évtized kutatásai éppen azoknak a – konferencián leggyakrabban vizsgált – alkotóknak az életművét értelmezték újra, akik valóban korszakos jelentőségűek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Füst Milán, Kassák Lajos, Szabó Lőrinc, József Attila és Illyés Gyula lírája nem „deliteralizált” koncepciókban áll előttünk már régóta.

Valóban kérdés azonban, amit Bókay Antal tesz fel: hogy a premodern irodalomtörténeti értelmezés alkalmas lehet-e a modernizmus és a posztmodernizmus alkotásainak vizsgálatára. Az ő válasza egyértelműen tagadó: az irodalomnak megváltozott a létformája, s a korábbi szemlélet ezt nem képes megragadni, legfeljebb a modernizmus előtti korok irodalmánál használható. A tanácskozás legizgalmasabb elemzése is éppen ezt a létforma-változást követték figyelemmel, s ha más és más megközelítésekkel és nyomatékkal is,

de mindenkinél szóba került. Elsősorban elméleti közelítés Bókay Antalé és Kulcsár Szabó Ernőé, inkább történeti jellegű Bodnár Györgyé, Németh G. Béláé, Szabolcsi Miklóse, Tamás Attiláé, Tverdota Györgyé. Poétikai szempontú Thomka Beátáé. Világirodalmat bevonó Ferenczi Lászlóé és Illés Lászlóé. S elsősorban egyes költői pályákat vizsgáló Angyalosi Gergelyé, Bányai Jánosé, Bori Imrée, Deréky Pálé, Kabdebó Lóránté és Szigeti Csabáé. A közelítéseknek ebben a polifóniájában egyik vélemény sem semmisül meg, s ez azért mutatkozhat meglepőnek, mert premodern, modern és posztmodern szemléletmódok egyaránt kavarognak itt. Bókay Antal kérdése azonban úgy is feltehető lenne, hogy vajon a posztmodern szemléletmód alkalmas-e arra, hogy teljeskörűen és hitelesen leírjon egy nem-posztmodern művet? Egyáltalán mi a helyzet a „kevert” korszakokkal? S ami az irodalomtudományban vitathatatlan megkésettség, nem-ismerete, nem-használata bizonyos eljárásmodoknak, az az irodalomban is feltétlenül megkésetté tesz-e bizonyos tendenciákat?

Az irodalom létformájának változását leginkább három körben lelik fel a vizsgálódók. Az egyik a költői személyiség minemősége, a másik az alkotó–mű–befogadó kapcsolat-rendszere, a harmadik a nyelvszemlélet. Magától értetődő, hogy e körök egymással is kapcsolatban vannak. Az erőteljesen elméleties és világirodalmias megközelítés azonban olykor kevésbé fogékonyá tehet a magyar sajátosságok iránt. Még mindig kísért a magyar irodalmi fejlődés megkésettségének tézise, holott talán változatlanul feltehető a kérdés: feltétlenül és mindig Nyugat-Európa a követendő modell? És ha történetileg-gazdaságilag nem vagyunk azonosak, akkor a tudatformákat tekintve különbözhetünk-e?

Egy közép-európai nép nemzeti sajátosságai eleve premodernné teszik-e irodalmát?

Három ilyen sajátosságot érdemes kiemelni. Az egyik a nyelvi meghatározottság, amely líráról lévén szó, különösen döntő. A magyar nyelv meglehetősen ritmusos és képies. S nemcsak a költői, hanem a köznyelv is. Ez a „technikai” adottság felfogható hagyományokat konzerváló erőként, de örök forrásként is. Nem feltétlenül a befogadó és a hazai irodalomtudomány elmaradottsága, ha a versszerűség kritériumai nem egészen azonosak itt, mint máshol. Irodalmunk történelmi meghatározottsága közhelyszerű igazság, a polgárosodás, a demokratizálódás vargabetűit mai napig szemlélhetjük. S talán természetes, hogy a költői világképeket ez legalább úgy meghatározza, mint az egyetemes folyamatok egésze. S mind a nyelvi, mind a történelmi meghatározottság formálja az alkotó-befogadó viszonyt. Figyelemreméltóak az alkotói vélemények. Babits szerint „A magyar szavak még nem olyan halaványak, mint elhasználtabb nyelvek szavai” (1913), Németh Andor a húszas évek elején arra figyelmezteti Kassákot, hogy „a vereségben kéretik értelmesen beszélni”. S közismert Illyésnek Párizsból hazatérte után megfogalmazódott nézete: áruló lenne, ha csak irodalmár.

A példák és a gondok folytatása helyett most csak annyit még, hogy az évtizedfordulón bekövetkező váltás polifóniájában nincsen hangzavar. Az egyes törekvések nem semmisítik meg egymást, s a világirodalmi folyamatokkal is szinkronban vannak. Szabolcsi Miklós ez utóbbit elég meggyőzően írta le. A húszas–harmincas évekbe „visszautazni” sem a fikció, sem a tudomány világában nem lehetséges. A mai kor azonban akkor értelmezhet és értékelhet a legponto-

sabban, ha a korábbi és a mai szemléletmódok összességét vetíti egymásra, s nem csupán a mai ember felől próbálja megérteni a régit. S így talán az újrealizmus, újklasszicizmus fogalmai sem válnak használhatatlanná. Pontatlanok, mint minden fogalom, de helyettük – hozzájuk értve még az újnépíességet, újtárgyiasságot is – széleskörűen alkalmas új fogalomra javaslat sem merült fel.

(Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1992, JPTE Irodalomtudományi Füzetek)

VASY GÉZA

„A Magvető nyomában”

Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézete

Móricz-émlékülésének előadásai

Szerkesztette: Szabó B. István

Esterházy Péter írja Móriczról, hogy a magyar prózahagyományban ő a legnagyobb, és azt is, hogy: „Itt áll előttünk egy író, akit kifosztott az idő...” Van nézet, amely szerint a művei „megíratlan naturák”, beszélnek írói tetszhaláláról, hogy elfordult tőle az olvasó és az irodalomtörténet-írás is. Volt idő, amikor túlértékelték, ennek jött el most a bőjtje. De pontos kifejezés lenne a „túlértékelték”? Hibásan értékelték, amivel ártottak neki; művei rendjét nem valódi értékárnyaiában határozták meg, irodalmon kívüli érdek jegyében torzították. A torzításért a torzító a felelős.

Móricz újmódi pörében az értékőrzésnek, az érték-értésnek kell felülkerekednie. Az eddigiéknél pontosabban, árnyaltabban, tehát hitelesebben kell feltárni művészi alka-

tának belső imperatívuszait; életművének interpretációját ki kell szabadítani a rátapadt szociológiai szemlélet uralma alól, megtisztítani az ideologizáló értelmezésektől, átadni a valóban irodalmi, poétikai-esztétikai vizsgálatoknak. Ily módon művészetének eddig nem kellően megvilágított rétegei kerülhetnek elő, újnak tetsző minőségi árnyalatokra bukkanhatunk, a megújított jelentésértelmezések meglepő eredményeket ígérnek. Másként kell olvasnunk ezt a prózát. Az irodalomtudomány megtette az első lépéseket a megújított-hitelesített olvasat kialakításáért. Ennek része *A Magvető nyomában* című kötet is. Tudjuk, egy interpretáció sosem lehet végleges, de javított igen.

Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézete 1992 novemberében Móricz halálának félszázados évfordulója alkalmából emlékülést rendezett, és az itt elhangzott előadások szerkesztett szövegéből Szabó B. István kötetet állított össze. Az értékelés kérdései állnak az előadások-tanulmányok fókuszában. Általánosabb vetületben: az érték a változó időben.

A kidolgozott elemzések és a tanulmánykezdemények, problémajelző cikkek Móricz számos művét, főleg regényét helyezik új megvilágításba, értékhangsúlyokat módosítva. Az újabb irodalomelméleti-poétikai megközelítés lehetőségeivel élve a dolgozatok jelentős része újszerű kérdéseket fogalmaz meg, megoldási módokat is jelezve. Tizennégy szerző írása szerepel a kötetben; többségük ma is meg van győződve Móricz kiemelkedő irodalomtörténeti jelentőségéről, a tapasztalható elbizonytalanodást, értékzavart átmenetinek véli és sürgeti a megújított feldolgozást, az interpretáció újragondolását. Kivételesen azért megszólal a kétely is

Móricz művészete, életműve általános értékét illetően. Így egész a kép.

Az újragondolás feladatából Kulcsár Szabó Ernő vállalt legtöbbet. Ismert irodalomelméleti-regénypoétikai vértettségével elemzi, tüzetesen és invenciózusan, *Az Isten háta mögött* című regényt. A megalkotottságban rejlő értékszerkezet eredeti meghatározása, újszerű jelentésvizsgálata meggyőző eredményt hoz. (A szűkebb szakmai körön túli, szélesebb befogadói közeget érdemelne a tanulmány, ha kissé nehéz stílusa ezt nem tenné lehetetlenné.) A regényt Móricz egyik hibátlan művének tekinti „a maga zárt struktúrájával, sokrétűen tagolt epikai folyamatának belső eredetű funkcionális egységével . . .” – „Alkotottság és világszerűség, beszédmód és rámutatás, elbeszéltség és ábrázoltság egyensúlyának állandósulása azonban nem a realizmus történeti stílusformájának eszközeivel következik be.” Summázata: Móricz legjobb művei túlmutatnak a klasszikus történeti realizmuson, ha nem jutottak is el „a döntően jelhasználatként és beszédmódként értett elbeszéléshez [...] Bizonyos műveire azonban jellemzőnek látszik az epikai világalkotás e két szubsztanciális eljárásának olyan egyensúlya, amelyik nem sajátja a történeti realizmus poétikájának”.

Margócsy István kiemeli a *Sárarany* értelmezését a realizmus–naturalizmus fogalomköréből, „mitizáló szerkesztésmódot” ismer fel a regényben és végigköveti a mitikus szemlélet jeleit a mű minden pontján. Egyúttal stílustörténeti jelentőségű kísérletnek is látja-láttatja a művet. Kiczenkó Judit a *Légy jó mindhalálig* újraértelmezése során a regényt a megszokottnál szélesebb kontextusba helyezi, az ismert tényezők hangsúlyviszonyait átrendezve,

megváltoztatva jut figyelemre méltó eredményre. Nyomatékosan hangsúlyozza a hangnemek sokrétűségét, komplexitását. Eisemann György viszont a semmisítésre törő démoni, pusztító erő szerepét vizsgálja Móricz írói világában. A „barbarizmus” (nemcsak a *Barbárokra* gondol) jegyeit a megszokottnál kevésbé tekinti közvetlen társadalmi produktumnak, benne – szerinte – valaminő „romboló őserő mint arkhé” nyilatkozik meg, válik láthatóvá. Nagy Miklós a *Tündérkertről* mond hagyományos elemző eljárással érdemlegesen újat. Nagy Péter ismételten elmélkedik Móricz modernségének mibenlétéről, arra a nem először hangoztatott vélekedésre jutva, hogy ami „a móriczi prózát ma is aktuálissá és elevenné teszi, [...] az [a] pszichológiai realizmus. E téren rendkívülit alkotott”. Szó esik még a kötetben a dialógus rehabilitásáról Móricz írói törekvéseiben, alkotói módszerében (Szabolcsi Miklós); szerkesztői munkája jellegzetességeiről, szándékairól és törekvéseiről, a *Nyugat* vonatkozásában (Sipos Lajos) és a *Kelet népénél*. Utóbbiról Czine Mihály ír korábbi kutatásait kiegészítve. Pontos információkat kapunk Móricz korai népköltészeti gyűjtéseiről (Katona Imre) és autentikus beszámolót Móricznak a mai iskolai tanításban betöltött helyéről és ennek gondjairól (Cserhalmi Zsuzsa).

Németh G. Béla Móricz „félmúltas jelenidejűségéről” beszél, a *Hét krajcár* értékelésére utalva mítoszrombolásra is vállalkozik, szkeptikusan szól a Móricz kritikáiban, tanulmányaiban körvonalazódó irodalomfelfogásról. Fráter Zoltán naplószerűen számol be arról, hogy Móricz műveit olvasni ma is „jó”, de szerinte „az ezredfordulóra novelláinak, kisregényeinek, riportjainak nyelvi megformálásával és lélektanával maradt meg, nem pedig nagyobb regényeivel”.

Kenyeres Zoltán – az emlékülést bevezető szavaiban – Móricz jelentőségének fontos tényezőjeként állapítja meg, hogy „át tudta hidalni modern irodalmunk máig létező szakadékait és egymásnak feszülő indulatait”. Időszerű és rokonszenves a figyelmeztetése a szakma számára is az irodalomról szólás beszédmódjáról. Dilthey gondolatára utalva (Auslegungskunst) mondja: „Az igazi értelmezésművészet nyugodt, póztalan és egyszerű, bízik a dolgok természetes rendjében, bízik a mondatokban.”

Móriczhoz, mint minden íróhoz, a legjobb művein át vezet az út. Az életműelemzésnek el kell jutnia a tiszta kiválasztásig. Az irodalomtörténet-írás ezzel segíthet íróknak és olvasóknak.

(Anonymus Kiadó, Bp., 1993)

JUHÁSZ BÉLA

Magyarok Bécsben – Bécsről

Tanulmányok az osztrák–magyar művelődési
kapcsolatok köréből

Szerkesztette: Fried István

A szegedi JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének újabb kiadványa a korábban megjelent Monarchia-kötetekhez kapcsolódva két évszázadot átfogva vizsgálja az osztrák–magyar kultúra érintkezési pontjait.

Fried István bevezetőjében utal arra a mai napig nem csillapuló vitára, amely a vizsgálatokban érintett két tudományág, a komparatiztika és a művelődéstörténeti kapcsolatrendszer érvényességi körének behatárolása körül zajlik,

valamint felhívja a figyelmet a „másság”-nak a nép- és nemzetegyénség kialakulásában, illetve az irodalmi művek értelmezésében betöltött szerepére.

A kötet tanulmányai Bécs tengelyén helyezkednek el. Bécs nemcsak Ausztria fővárosa volt, de kulturális központként is jelen kívánt lenni mind a birodalmi, mind a nemzeti tudatban. Az Osztrák–Magyar Monarchia irodalma állami-politikai alapon szerveződött egységgé. Fried István a történelmi múltban gyökerező kölcsönhatást emeli ki Bécs–Budapest vonatkozásában, szemben Bleyer Jakabbal, aki a magyar kultúrának pusztán befogadó szerepet tulajdonított.

A tanulmányok egy részében a „Bécs-élmény” közvetlenül nyilvánul meg az író személyes emlékein, benyomásain átszűrődve. Mezei Márta Kazinczy bécsi útirajzainak frissességét, színességét, könnyed hangvételt hangsúlyozza az *Erdélyi levelek* nehézkességével szemben. Az író bécsi útbeszámolóiban a minél érdekesebb ismeret közlésének vágya, az élmény közvetlen átadásának igénye a meghatározó.

Tömörkény István egy magyar katona szemszögéből mutatja be Bécset, ahol 1890–91 között szolgált. Péter László időbeliségében igyekszik rekonstruálni Tömörkény katona-élményeit az író visszaemlékezései alapján. A magyar baka nehezen ismeri ki magát a birodalmi székvárosban, a német nyelv is „szenvedés és megaláztatás forrása” a számára, mégis maradandó élményekkel távozik. Találékonyága és humorérzéke átsegíti a kezdeti nehézségeken; a kedélyes bécsi népet is a szívébe zárja.

Márai Sándornál a „Bécs”-, az „osztrákság”- és az „osztrák irodalom-élmény” szintézisként jelentkezik. Fried István az író két cikkében, *A gyertyák csonkig égnek* című regényé-

ben és az *Egy polgár vallomásai* két bécsi fejezetében vizsgálja e sokszálú kötődést. Márai a Monarchia elkötelezettje, amely a Rend és Művészet megvalósulása, egy vágyott polgári magatartásforma színtere. Dicséri az osztrák polgárt, a „homo austriacust” urbánus hajlamaiért, „nem politikus” magatartásáért, zenei és irodalmi műveltségéért. Kiemeli a kultúra nemzetekfölöttiségét, valamint a polgári magatartásforma hagyomány- és értékörző voltát. Stefan Zweiggel is a közös Európa-tudat és a műveltségőrzés megtartó erejébe vetett hit köti össze az író.

Bécs közvetlen hatása némiképp háttérbe szorul Szilágyi Márton és Kerekes Gábor tanulmányában. Szilágyi Barcsay Ábrahámnak Ignaz Bornhoz írt levelét közli. Born a XVIII. század 80-as éveiben virágzó bécsi szabadkőművesség kulcsfigurája volt. A levél egyértelműen bizonyítja Barcsay szabadkőműves elkötelezettségét, amire a szakirodalom eddig csak következtetni tudott, de nem igazolja azt a feltevést, miszerint az író tagja lett volna Born páholyának is.

Mikszáth Kálmán *Akli Miklós* című regényében Kerekes szerint Bécs szintén csak háttérül szolgál, a történesek helye Ferenc császár udvara, a hatalmi harcok színtere. Akli Miklós, a császár kedvence az udvari intrika áldozata lesz, mert a politika veszélyes a hozzá hasonló kisemberek számára.

Szörényi László politikai aspektusból elemzi Bécs szimbolikus szerepét Krúdy műveiben. Krúdyra nagymértékben hatottak Szemere Miklós gondolatai, bár azokkal azonosulni sohasem tudott. A Kossuth-párti, függetlenségi eszméken nevelkedett író világnézete egyre tágul, rokonszenvez a szabadkőművességgel és Martinovicsban a magyar forradalmár „ősképet” látja. Később, sokakhoz hasonlóan a háború

híve, de lelkesedése hamar lelohad. *Nemzeti ideál* című vezércikkében lesújtó ítéletet mond a Tanácsköztársaságról, a továbbiakban pedig már semmiféle pártnak vagy szervezkedésnek nem lesz híve. Késői királyregényeiben a rezignáltság hangján szól, utolsó korszakában pedig leszámol a Szemere-örökséggel is.

Tamás Attila tanulmányából kitűnik, hogy a Nyugat „nagyjai” közül Kosztolányi volt az egyetlen, aki a Monarchia és Bécs irányában tájékozódott. A szerző Hofmannsthal, Werfel, Altenberg, Kafka és Trakl hatását is megemlítve elsősorban Kosztolányi és Rilke kapcsolatának szentel figyelmet. Kosztolányi több mint száz verset fordít az osztrák költőtől, és megszokott műfordítói módszerét követve a gondolatokat szívesen veti alá a benyomásnak, nemegyszer fosztva meg ezáltal a verseket filozófiai mélységüktől. Tamás Attila felhívja a figyelmet a Rilke és Kosztolányi között meglévő tematikai egyezésekre is.

Kiss Endre dolgozata – az eddigiektől eltérően – irodalomelméleti megközelítésből tárgyalja az ifjú Lukács György és Bécs viszonyát. Az impresszionizmusról szólva kiemeli az irányzat kulturális demokratizmusát, strukturális meghatározottságát és normaadó jellegét. A fiatal Lukács tisztában volt az irányzat pozitivista-realista gyökereivel, mi több, az impresszionizmussal kívánta a pozitívizmust meghaladni.

Bécs hatása a magyar kultúrára a Monarchia felbomlásával erőteljesen csökkent, íróink tudatában mégis továbbél. A *Magyarok Bécsben – Bécsről* tanulmányai nemcsak e meglévő kapcsolatra utalnak, de az is kitűnik belőlük, hogy a közös múlt mennyi lehetőséget kínál a kutatás számára.

(JATE Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 1993)

KOVÁTS JUDIT

Sic vos non vobis
 Megjegyzések Orlovszky Gézának Ács Pál
 Rimay-kiadásáról írt bírálatára

Balassi Bálint egykori lakóhelyén, Liptóújjvárott, a külső vár falában talányos értelmű emléktáblát betűzgethet az arra vetődő utazó:

Sic vos non vobis mellificatis apes,
 Sic vos non vobis fertis aratra boves.

Magdolna Zay
 1603.

A várat 1601–1603 közt jelentősen kiépítő zálogbirtokosnak, Zay Magdolnának jó oka volt arra, hogy a kőbe vésett két pentameter sorral üzenjen az utókornak. Mire elkészült az építkezéssel, át kellett adnia a várat másnak (MAJLÁTH Béla, *Liptó-Új-Vár történetéből*, Századok, 1884, 137–138). A rejtélyes verssorokat megmagyarázó történetet Donatus Vergilius életrajza beszéli el.

A jeles antik mester meséje imígyen szól magyarul: Vergilius titokban és névtelenül egy Augustust túlzóan magasztaló epigrammát függesztett ki a császári palota kapujára:

Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane:
 Commune imperium cum Iove Caesar habet.

(= Az eső egész éjjel zuhogott, reggel ismét kezdődnek a cirkuszi játékok: Caesar Jupiterrel közösen uralkodik.) Augustus hosszasan nyomozott azután, hogy ki írhatta eme

verssorokat, de a szerzőt nem találta meg. Egy Batillus nevű, középszerű költő mások hallgatását arra használta fel, hogy a verset a magáénak vallja. Így aztán ő kapta meg a császár ajándékát és elismerő szavait. Vergilius azonban ezt nem tudta nyugodt lélekkel elviselni, így ugyanarra a kapura kitűzte, négyszer egymás után, ezt a sorkezdetet: Sic vos non vobis. (= Így ti nem magatoknak.) Augustus szerette volna elérni, hogy ezeket valaki kiegészítse. Ám, amikor többen hiába kísérleteztek, Vergilius a korábban elhelyezett disztikhonhoz ilyen kiegészítést fűzött:

Hos ego versiculos feci, tulit alter honorem.

Sic vos non vobis nidificatis aves,

Sic vos non vobis vellera fertis oves

Sic vos non vobis mellificatis apes,

Sic vos non vobis fertis aratra boves.

(= Ezeket verssorokat én írtam, más vette fel a jutalmat! Így ti nem magatoknak rakjátok a fészket, madarak, Így ti nem magatoknak hordjátok a gyapjat, juhok, Így ti nem magatoknak gyűjtitek a mézet, méhek, Így ti nem magatoknak húzzátok az ekét, ökrök.)

A lipatóújvári kőfelirat és e hozzáfűződő mesés történet jutott eszembe bosszúságomban, amikor Orlovsky Gézá-
nak Ács Pál Rimay-kiadásáról írott könyvismertetését (It 1993, 633–636) – a szerkesztő jóvoltából – nyomdai levonatban elolvastam.

A szemlélő, cikke első felében, egyebek mellett, dicsérőleg emlékezik meg a könyvben közreműködő kollégák közül kettőről, Pirnát Antalról és Csonka Ferencről, akik Rimay latin szövegeit újrarendítették. Írása végén Orlovsky

még saját könyvpéldányát is alanyi módon szerepelteti, mikor annak szerencsétlen sorsával, lapokra való hullásának szomorú történetével is traktálja az olvasót. Ám – tudj’ Isten miért – teljességgel elfelejtí a harmadik, s talán nem érdemtelen közreműködőt, személyemet, megemlíteni.

Cikke második bekezdésében a cikluson kívüli versekről szólván ezt írja Orlovsky: „nem lehetne-e [...] a kétes hitelűek közül bátran beemelni az oeuvre-be az Ednehány szóm vagyon...» kezdetűt?” Én pedig ezt kérdezem: Miért nem említette meg azt, hogy ez az attribúció tőlem származik? Ács Pál jegyzetében ugyanis ez áll: „Ezt a verset Szabó Géza javaslatára vettem föl ebbe a kötetbe, s indoklását is tőle idézem.” Ezek után szó szerint az a kis cikkecske következik, amely, egy szerkesztői ellenvélemény miatt, évekkel ezelőtt nem jelenhetett meg. Ács Pálnak köszönhető, hogy most publikussá válhatott. Recenzens kollégám – akivel melleleg évek óta együtt beszélgetünk és vitázunk szerda délutánonként a „ReBaKuCs”-ban – rendelkezvén a kellő információkkal, ezúttal elégtételt szolgáltatott volna nekem, hiszen felvetésemet megfontolásra méltónak tartotta.

A következő bekezdés elején ez olvasható: „Dicsérendő újdonság a dallamok kottájának közlése.” Valóban, a sajtó alá rendezőé az érdem, hogy a nótajelzéseket komolyan véve, fontosnak tartotta, hogy a fennmaradt melódiák benne legyenek kiadásában. Ám a munkát nem ő végezte el! Mit vétettem neked, kedves recenzens barátom, hogy ismét nevem említése nélkül adod az elismerést? Kétségtelen, hogy csak egy helyütt, a kottás rész előtt, de szerepel a nevem, mint a dallamok összeállítója. Nem az impresszumban, így a felületes katalogizáló, aki nem lapozza át a

könyvet, rá sem írja nevemet a cédulára, az utalóról nem is beszélve. Feledékeny barátom ehelyütt megtehetette volna nekem azt a gesztust is, hogy a dallam-összeállító Szentmártoni Szabó Géza kilétét felfedve, megírja, hogy az, a Szabó Géza néven ismert régi-magyarossal azonos.

Legfájóbb azonban Orlovsky cikkének az a része, amely a Balassi-Balassa családnevet fejtegetve elsüti egyik készülő írásom alapötletét. Neheztelő szavaim hatására, az utolsó pillanatban vétette be nevemet e helyütt cikkébe, amelyet eredetileg elhallgatott. Az így létrejött végleges szöveg sem nyugtat meg, hiszen *trouvaille-om*, a Balassa név rubinkő jelentése összefüggéseinek nóvumként való kifejtése elpuskázódott. Erről, és a 'nevezetben' helyett 'nemzetedben' olvasat helyességéről az említett „ReBaKuCs”-szerdák egyiken mondtam el megfigyeléseimet. S most Orlovsky úgy adja elő, mint saját felfedezését. A beszélgetés után már ő jutott arra a további gondolatra, hogy Rimay szándékosan játszik a Balassa név rubinkő jelentésével. Nyilván ez csábította a dolog elmondására, ám nélkülem e gondolat-sort el sem kezdhetne volna. Írásában Ács Pál szemére olvas olyasmit, amit sem ő, sem maga korábban nem tudhatott, s a szakirodalomban sem szerepelt.

Orlovsky recenziója három „*Sic vos non vobis*”-t (Nota Bene! sikvósnónvóbist) érdemelt ki nálam. Javaslom e klasszikus terminus technicus alkalmazását hasonló esetekben!

SZENTMÁRTONI SZABÓ GÉZA



