

IRODALOMTÖRTÉNET

Fried István, Glózer Rita, Györke Ildikó,
Hansági Ágnes, Kelemen Zoltán,
Kelevéz Ágnes, Kibédi Varga Áron,
Menyhért Anna, Müllner András,
Nyáry Krisztián, Richard Pražák,
Roberto Ruspanti, Schweitzer Pál,
Szitár Katalin, Tóth Szilvia, Trencsényi Katalin,
Vekerdi József



1996/3-4.

IRODALOMTÖRTÉNET

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

1996. LXXVII. évf., 3–4. sz.

Új folyam XXVII. évf., 3–4. sz.

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

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

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

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

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

Tartalom

1996/3–4. szám

RICHARD PRAŽÁK	
Színészek, zenészek, festők a Moldva és a Duna között	
Cseh művészek Magyarországon a XVIII–XIX. század fordulóján	287
FRIED ISTVÁN	
A költői magatartás változatai	
(Petőfi Sándor 1848-as verseihez)	293
ROBERTO RUSPANTI	
Szerelem és halál Ady Endre költészetében	
<i>Mihályi Rozália mérgezett csókja</i>	308
SCHWEITZER PÁL	
Ady és Mylitta	328
GYÖRKE ILDIKÓ	
„Drámai novella”	
(Epiko-drámai novella)	358
TÓTH SZILVIA	
Variációk egy témára	
(Cs. Szabó László)	378
TRENCSÉNYI KATALIN	
Az Argohajósok (és más „görögök”) viszontagságos kalandjai	
századunk harmincas éveiben	
– Az Argonauták című folyóirat története –	392
KELEVÉZ ÁGNES	
<i>A Babits Emlékkönyv</i>	402
* * *	
KIBÉDI VARGA ÁRON	
A műfajokról	412
HANSÁGI ÁGNES	
A recepció öröksége	
– <i>A falu jegyzője</i> a magyar kritikai hagyományban –	426

SZITÁR KATALIN	
Narratíva a lírában és líraiság a prózában (Poétikai szempontok az „Ady-revízió” értelmezéséhez)	440
MÜLLNER ANDRÁS	
(„Az eltévedt lovas...”)	461
KELEMEN ZOLTÁN	
Drámai hős vagy regényes jellem?	477
NYÁRY KRISZTIÁN	
Egy párizsi Hunniában (Illyés Gyula poétikájának háttere a húszas–harmincas évek fordulóján)	489
GLÓZER RITA	
Nyelvi paralelizmusok, ismétlések Szabó Lőrinc <i>Egy téli bodzabokorhoz</i> című versében	530
MENYHÉRT ANNA	
Rajzok egy költemény tájairól: motívum, szerkezet és jelentés Szabó Lőrinc <i>Tücsökzenéjében</i>	539
<u>Szemle</u>	
VEKERDI JÓZSEF	
Szerdahelyi István: <i>Verstan mindenkinek</i>	577
Szerdahelyi István: <i>Irodalomelméleti enciklopédia</i>	581

Színészek, zenészek, festők a Moldva és a Duna között

Cseh művészek Magyarországon a XVIII–XIX. század fordulóján

1526 után Csehország éppúgy elvesztette tényleges politikai önállóságát, mint Magyarország, hiszen a Habsburgok uralma alá került. Míg Magyarországon a török elleni harc okozott pusztulást, addig Cseh- és Morvaország elsősorban a harmincéves háború miatt szenvedett. Ez a két ország: a cseh királyság és a morva őrgrófság a XVII. század közepétől azonban újra fellendült, és nemcsak Európa gazdasági életébe kapcsolódott be, hanem az európai barokk kultúra egyik központja lett. Prágában gazdag paloták és templomok épültek olasz mintára, mint a Szent Miklós-templom vagy a kincstáráról is híres Loreto, vidéken kastélyokat építettek a főurak, amelyeket hatalmas parkokkal öveztek. Ezeket elsőrangú szobrokkal díszítették, mint például Sporck gróf az észak-csehországi Kuks kastélyát, ahol a parkot és a környező erdőt Matyáš Braun szinte michelangelói ihletésű szobrai tették egyedülállóvá. A kastélyokban és kolostorokban képtárak és könyvtárak létesültek. A cseh és morva rezidenciákban színházak működtek, élénk zenei élet folyt, és az itteni muzikusok Európa számos fejlődési udvarával megismertették a cseh zenei kultúrát. Talán a leghíresebb ilyen zenei központ Mannheimben alakult ki, többek között Jan Václav Stamic cseh zeneszerző aktív közreműködésével. A cseh művészek részesei voltak egy általános európai barokk-klasszicista udvari kultúrának. A XVIII. század vége felé, II. József uralkodása idején azonban egy másik jellegzetes tendenciát figyelhetünk meg.

A Habsburg-birodalom kis népeinek nemzeti kultúrájában a színházi és zenei élet területén mutatkozott meg a leginkább, hogy milyen összetett az újkori nemzeti kultúrák fejlődése, és mennyi ellentétet hordoznak az egyes művészeti irányzatok. Az úgynevezett nemzeti újjászületés korában, vagyis a XVIII. század nyolcvanas éveitől egészen 1848-ig, amikor a birodalmi felfogással szemben a nemzeti törekvések megerősödtek, a monarchia egyes nemzeti területein egy sajátos út rajzolódott ki. Ez az út, amely az olasz operától a francia komédiától és balettől a német nyelvű színházon át a nemzeti nyelvű színjátszásig vezetett, az itteni kultúrák polgárosodását és demokratizálódását tükrözi. Magyarországon is világosan nyomon követhető az a folyamat, melynek során a színházi és zenei élet eddigi központjai, az arisztokrata kastélyok helyett a városi színház, a német zenei intézmények, majd – a nemzeti törekvések teljes érvényre jutása után – a hazai nemzeti színjátszás lesz meghatározó tényező.

Mind a barokk korban, mind a felvilágosodás korában igen jelentős a cseh művészek részvétele ebben a magyarországi folyamatban.

Mária Terézia korában a magyarországi kultúrában még a késői barokk és a kialakuló klasszicizmus szupranacionális és univerzális elképzelései uralkodtak. Miként a magyarországi városokban, úgy az Erdődy, Grassalkovich, Patachich, Esterházy és más arisztokrata családok kastélyszínházainak zenekaraiban is gyakran találkozunk német és cseh zenészekkel. A főúri kultúrára jellemzők voltak a kastélyszínházak, amelyek közül a legnagyobb hírnévre az Esterházyak kismartoni (Eisenstadt) és eszterházi színháza, az „eszterházi vígasságok” színhelyei tettek szert. Ennek a vezető személyisége Joseph Haydn volt. Haydn itteni köréhez tartoztak azok a cseh művészek, zenészek, operaénekesek, akik a zenekart alkották és szólístákként működtek. Joseph Haydn és zenész kollégái között nemcsak hivatalos, hanem baráti, sokszor családi kapcsolatok is kialakultak. Így például Antonín Kraft gyermekeinek keresztapja „Haydn Papa” volt. Nemcsak Eszterháza, hanem más főúri rezidenciák is dicsekedhettek ismert cseh művészekkel. Pavel Vranický (Nová Říše 1756 – Bécs 1808), 1785-től a bécsi udvari operaház zenekara karmesterének, Esterházy János grófnak a „musikadirektora” volt Galántán 1790–1800 között. Ekkor írta magyar vonatkozású kompozícióit. Legnépszerűbb alkotása a magyar korona Budára való visszahozatala alkalmával született *A’ Magyar Nemzet Öröme. Egy nagy Szimfónia három darabból álland...* (Offenbach, 1790) címmel. Szimfóniákat komponált József nádor és Alexandra Pavlovna főhercegnő menyegzőjére, valamint Esterházy János és De Roisin márkinő esküvőjére (1788, illetve 1800). A budai nádori udvar számára írta *Die Fürstenfeier* (Buda, 1797) című kantátáját. A magyaros nemzeti ízlés és a bécsi klasszikus stílus érdekes és jellemző keveréke volt verbunkos balettje, *Das Waldmädchen*, 1796-ból.

Batthyány Fülöp herceg hainburgi kastélyszínházának cseh származású karmestere, František Tost egyik kantátája 1796-ban keletkezett, ennek szövegét *Serketés a nemes magyarokhoz* címmel Csokonai Vitéz Mihály fordította magyarra.

1784-ben került Pozsonyba Grassalkovich Antal herceg udvari muzsikusaként a cseh zeneszerző Jiří Družecký (Jemníky 1745 – Buda 1819). Eredetileg dobos volt, de termékeny zeneszerzővé vált. (Kedvenc hangszerét még komponistaként is „szóhoz juttatta”, mert írt egy partitát 6 üstdobra!) 1784-ben Grassalkovich Antal herceg udvari muzsikusaként Pozsonyba került. II. Lipót 1790-es pozsonyi koronázása számos lehetőséget adott új zeneművek megírására. Erre az alkalomra készült Družecký 21 különféle hangszerre írt műve, melyet Esterházy Antal és Grassalkovich Antal hercegek egyesített fúvószenekara adott elő az ünnepi szertartáson. 1792-től Bécs, majd ismét Pozsony következett. 1796-ban Pestre költözött, és József nádor kamaraegyüttesének direktoraként halt meg Budán 1819-ben. Zeneműveinek még ma is nagyrészt kiadatlan kéziratait az Országos Széchényi Könyvtár zeneműtára őrzi. Műveiben szívesen használt fel

verbunkosokat, sőt, a Rákóczi-nótát is feldolgozta, azonban ennek – érthetetlen módon – a *Zrini Ungaria* címet adta. Érdekes Družecký kapcsolata Kisfaludy Sándorral. A napóleoni háborúk idején, az utolsó nemesi felkelés alkalmával, 1809 márciusában Kisfaludy Budán tartózkodott József nádor adjutánsaként. A nádor komponistája, Družecký, ekkor hangszerelte azt a katonaindulót, amelynek dallamát maga a poéta költötte, és amely aztán a felkelt nemesség egyik kedvelt nótája lett. Kisfaludy verseit egyébként szívesen zenésítették meg cseh komponisták. Ennek bizonyítéka Jakub Plachý gyűjteménye: *Dalok Kisfaludy és Berzsenyi urak munkáiból*, amelyet valamivel később, 1820-ban állított össze.

Meg kell említenünk az európai hírű cseh előadóművészeket is. A legérdekesebb pályát Jan Václav Štich cseh kürtvirtuóz (1746–1803) futotta be, aki olaszosított nevet vett fel, s Giovanni Puntónak nevezte magát (ez a cseh štich szó fordítása, és szúrást jelent). Nem pusztán művészi ambíciók vezették a névváltoztatásban, hanem megfontolt észokok is: szökött jobbágyként került Prágába, majd onnan továbbindult európai koncertkörútjaira. Beethoven annyira el volt ragadtatva a cseh kürtös képességeitől, hogy neki komponálta az op. 17-es kürt-zongora szonátát, amelyet 1800. május 7-én együtt adtak elő a budai Várszínházban.

A XVIII–XIX. század fordulóján jelentkező új magyar zenei stílus, a verbunkos muzsika kibontakozásában szintén szerepet vállaltak a cseh zenészek. Az úgynevezett verbunkos triász: Bihari János, Lavotta János és Csermák Antal közül a harmadik cseh származású volt; 1796-ban különféle magyar városokban élt, a halál Veszprémben érte 1822-ben. Csermák zenei jelentősége elsősorban az, hogy a verbunkos muzsikát ültette át a kor bécsi klasszicizmusának kamarazenei nyelvére. Igen érdekes és kevésbé ismert Csermák művészetének későbbi csehországi visszhangja. Jan Neruda, a XIX. század egyik legnagyobb cseh költője, 1859-ben, a *Máj* (Május) című almanachban, *Divoký zvuk* (Vad hang) címmel elbeszélő költeményt tett közzé, amelyben regényes módon, a cigányromantika kötelező toposzaival elevenítette meg Csermák életét. A költeményhez életrajzi lábjegyzetet fűzött, amely azonban szintén nem nélkülözte a korabeli túlzó, romantikus hangvételt. Érdemes szó szerint idéznünk Neruda szövegét:

„A *Lumír* című folyóirat 1856-ban közölte Antonín Čermák »magyarországi muzsikusk« rövid életrajzát. Már akkor meghatott engem ennek a zenei óriásnak a különös sorsa. Antonín Čermák állítólag Illésházy István grófnak, Trencsén vármegye örökös főispánjának és egy előkelő származású cseh hölgynek volt a fia. Čermák először 1798-ban Bécsben tűnt fel fényes üstökösként. Bécsből Magyarországra jött, ahol először hallott cigányzenét; a könnye is kicsordult a híres cigány, Bihari hegedűjének hangjára. Egészen a magyar nemzeti zenének szentelte magát, és ebben oly tökélyt ért el, hogy a magyarok méltán nevezik saját Beethovenjükknek.”

A verbunkos stílus hatott a kor szinte valamennyi zeneszerzőjére. Sokan csak közvetve, Bécs útján ismerték meg, de voltak olyan cseh komponisták is, akik

magyarországi működésük idején kerültek szorosabb kapcsolatba ezzel az irányzattal. Ezért találunk magyaros motívumokat az Erdődyek szolgálatában állott Jan Křtitel Vaňhal vagy a Simontornyát és Pécset is megjárt František Vincenc Krommer – Kramář darabjaiban.

Előadásom további részében főként a cseh színházi művészekre szeretném irányítani figyelmüket. Már a főúri színházakban is találkozunk velük, mint például Erdődy János gróf pozsonyi magán-operatársulatában az 1785 és 1788 között szerződötetett énekessel és színésszel, František Xaver Jiříkkel. A cseh színészek szereplése Magyarországon a XVIII–XIX. század fordulóján a cseh–magyar kulturális kapcsolatok egyik legérdekesebb fejezete, és egyben része egy szélesebb közép-európai kultúrtörténetnek is. Első pillantásra teljesen logikusnak és helyesnek tűnik az a nézet, amely szerint a Monarchia kisebb közép-európai nemzeteinek újkori színházi élete főként a kezdetekkor, a XVIII–XIX. század fordulóján nem más, mint a birodalom fővárosa, Bécs színházi életének visszatükröződése. A színházak repertóriumában és dramaturgiájában a bécsi színpad befolyása valóban döntő fontosságú. A közelebbi elemzés során azonban meg fogjuk látni, hogy az egész problémakör ennél egy kicsit bonyolultabb.

Bécs, ami az akkori színházi életét illeti, nem büszkélkedik különösebb eredetiséggel. A francia udvar rokokó világa összekapcsolódik a francia klasszicizmus szellemével és az olasz udvari kultúrával. Ennek a mondhatni francia–olasz–német szupranacionális kultúrának a világa hatott nemcsak a magyar arisztokrácia gáláns ünnepségeire, hanem a polgári körökben is szívesen utánózták azt, és saját szükségleteikhez idomították. A bécsi népi színjátszás fejlődésére elsősorban a commedia dell'arte hatott. A Harlekinádokból fejlődött a Hanswurst (Paprika Jancsi) jellegzetes figurája és durva tréfái, valamint a Kasperle bohózatok. Innen már csak egy lépés hiányzott a jellegzetes bécsi színdarabok kialakulásához (úgynevezett *Alt Wiener Sittenstück*, *Lokalstück*). A klasszicizmus effajta népi adaptálásán kívül a bécsi színpadon nagyon fontos szerepet játszott a barokk öröksége is, amely különféle mesejátékokban és daljátékokban található meg. (Gondoljunk csak Mozart *Varázsfuvolájára*!) A humanizmus antik öröksége pedig klasszicista-barokk travesztiában is eljutott a polgári színpadra.

Ebben a szellemi atmoszférában jelennek meg Közép-Európában a XVIII–XIX. század fordulóján az első kísérletek a nemzeti jellegű és hazai nyelvű színjátszás kialakulására. Ezt azonban nem tudjuk pontosan értelmezni az akkori Monarchia-beli német színjátszás vizsgálata nélkül.

Nemcsak azért összpontosítok a pest-budai német színészet példájára, mert ott szerepelt a legtöbb cseh színész és zenész, hanem azért is, mert a XVIII. század második felére Pest-Buda a Habsburg Monarchia egyik legjelentősebb színházi központjává vált. 1774-ben a pesti Rondellát, a hajdani erődrendszer egyik körbástyáját alakították át színházi célokra. Az addig különféle helyeken

fellépő vándor színtársulatok itt lehetőséget kaptak az állandó játékra. Utóbb megépült a német színház, amely a magyar irodalomtörténetet tanulmányozók előtt elsősorban mint a magyar nyelvű színházi vetélytársa ismert. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy ez a színház is hozzátartozott a magyarországi kultúrához.

A cseh színingazgatók, színészek, karmesterek és más színházi szakemberek egész légiója fordult meg hosszabb-rövidebb időre a Duna-parti testvérvárosban. Közülük most csak a legjelentősebbeket sorolom fel.

A pesti színingazgatók közé tartozott František Jindřich Bulla is, aki 1785-ben először tartott cseh nyelvű előadást a prágai Stávovské Divadloban, vagyis a Rendek Színházában. Bulla fő érdeme, hogy mind Prágában, mind később Pest-Budán a másodrangú szerzők helyett Goethe, Lessing, Schiller és Shakespeare darabjait vette fel a repertoárba. Mindez közrejátszott abban, hogy a magyar írók is érdeklődéssel fordultak a drámairodalom nagyjaihoz; megemlítjük Kazinczy Ferenc *Hamlet*-fordítását, amely körülbelül ebből az időből való. Bulla nevéhez nemcsak klasszikus cseh zeneszerzők műveinek színpadra állítása, hanem az első pesti Mozart-bemutató is fűződik. 1788-ban játszották a *Szöktetés a szerájból* című operát.

A Mozart-operák további népszerűsítésében is egy cseh karmester, majd színingazgató, Matouš Alojz Cibulka járt élen. Még mint dirigens vitte színe a *Don Giovannit* és a *Cosi fan tuttét* 1797-ben. Cibulka (akit Déryné is gyakran említ naplójában) maga is írt operát: Kotzebue *Negersklaven* című darabját költötte át, amelyben az amerikai néger rabszolgák sorsának ürügyén nemcsak egzotikus témát dolgozott fel, hanem egyben kifejezést adott az emberi egyenlőség rousseau-i megfogalmazásának is. A Cibulka-korszakban új művészeti irányzat jelent meg: a preromantikusok és romantikusok: Cherubini az opera, Schiller a dráma terén.

A romantikus stílusjegyek eleinte nemcsak a nemzeti zenében jelentkeztek, hanem a színpad világában is. 1802-ben került karmesterként a pesti színházhoz František Vincenc Tuček, aki Prágából jött, és felváltva működött a pesti és a bécsi leopoldstadti színház között. Tuček operáinak és daljátékainak népies és mesés világa összekötő kapcsot jelent a népi barokk kultúra és a romantika között. Legjelentősebb műve a *Lanassa* című opera volt. Az egyik korabeli tudósító a darabot méltatva megjegyezte, hogy fenséges zenéje van, de az a baja, hogy Pesten készült, mert ha Párizsban írták volna, már egész Európában híres lenne. Témája ugyancsak egzotikus, a messzi Indiában játszódik. A színdarab II. József idején a vallási tolerancia jegyében ítélte el a fanatizmust, és a távoli India ürügyén ítéletet mondott a vakbuzgóság hazai képviselői felett. Amikor Tuček a darabot operává dolgozta át, már a napóleoni háborúk dúltak: ekkor más jelentése is volt a színre vitt történetnek. Emlékeztetni akarta az európaiakat saját pusztító háborúikra. Még a pesti bemutató dátuma is szinte szimbolikus:

1805. december 13. – tizenegy nappal az austerlitz-i ütközet után. A *Lanassát* még 1793-ban Kazinczy Ferenc fordította magyarra azzal a nyilvánvaló törekvéssel, hogy egy újabb gondolatársítással a bécsi udvart jelképezze, amely mindenáron fel akarja áldozni a magyar nemesség nemzeti mozgalmát.

A polgári színjátszás előrehaladását jól mutatja a már korábban említett František Xaver Jiřík példája. Ő kezdetben még a főúri kastélyszínházakban játszott. Az Erdődyeknél vállalt háromévi szereplés után már fontosabbnak látta a városi, polgári színjátszást. 1789-től Budán lépett fel a német színházban, Pesten pedig énekesként, rendezőként, majd ügyelőként működött 1813-ig. Ezenkívül olasz librettók német fordításával hívta fel magára a figyelmet. A két legjelentősebb olasz szöveggönyv ismét csak Mozart műveihez kapcsolódik, hiszen a *Don Giovanni* és a *Titus kegyelme* című operákról van szó. Jiřík drámaíróként is működött: Szent István királyról írt egy német nyelvű drámát (*Stephan, der erste König von Ungarn, 1792*), amelyet a szerző „a nemes magyar nemzetnek” ajánlott. Jiřík német színdarabja abban az időben keletkezett, amikor már működött a Kelemen László-féle magyar színtársulat is. Ez konkurenciát jelentett a német színháznak, amely hazafias tárgyú, de német nyelvű darabokkal igyekezett a pest-budai publikumot visszacsalogatni magához. Hogy ez a hazafias hangvétel mennyire népszerű volt, bizonyítja többek között Katona József *István, a magyarok első királya* című színműve, amely nagymértékben merített Jiřík művéből.

Természetesen a művészetek más ágait sem hagyhatnánk említés nélkül. A XVIII–XIX. század fordulóján Magyarországon a képzőművészek között is találunk csehket és csehországi németeket. Példaként említjük a Prága melletti Gbelből származó Erasmus Schrött nevét, aki az elsők között irányította a magyar festők figyelmét a hazai táj szépségére, és elsőként fedezte fel a tátrai táj festőiségét a képzőművészet számára. Rajzaiban ő örökítette meg először a tátrai tájat, melyet később Csontváry ábrázolt a legkifejezőbben *A Nagy-Tarpatok völgye a Tátrában* című festményén. A neves cseh zenészcsalád sarja, a mérnök és geodéta František Vrabec – aki életének nagyobb részét Magyarországon töltötte –, magyar nemesek szolgálatában szerzett érdemeket magyarországi és erdélyi kastélyok belső díszítésével. Emellett festőként is kitűnt. Olajfestményét Árpád egyik vezérééről, Szabolcsról a Szabolcs megyei Nagyálló városháza számára festette 1783-ban. Vrabec után a szintén morvaországi Tomáš Klimeš jött Magyarországra, és Kazinczy meghívására egy ideig a híres felvilágosult mecénásnál, Ráday Gedeonnál működött, akinek portréját 1788-ban festette meg.

A cseh–magyar kulturális kapcsolatok történetének itt felvázolt fejezete nem hivatalosan szerveződött, nem kultúregyezmények kereteiben jött létre, hanem szerves és spontán jelenségként működött. Ebben a korszakban senki sem csodálkozott azon, hogy a cseh születésű Antonín Čermák *magyar* verbunkos muzsikáját *német* cím alatt adja ki. Ennek a hajdani közép-európai együttműködésnek a szelleme ma is tanulságos számunkra.

A költői magatartás változatai

(Petőfi Sándor 1848-as verseihez)

Hogy Petőfi Sándor a tudatosan építkező, (költői) arcképét mintegy megtervező és saját költészetére szüntelenül reflektáló művészegéniségekhez tartozik, igazolta a Petőfi-kutatás akkor, amikor szembekerült a Petőfi-líra kronológiai problémáival: nevezetesen azzal a mindenképpen önértelmezést célzó (költői) gesztussal, amely a kötetkompozícióban nem a megszületés időbelisége szerint sorolta egymás mellé, után, mögé az egyes verseket, hanem egy más, ki tudja miféle tematikai(?), hangvételi(?) szempontú elképzelés szerint. Petőfinek ezt az igyekezetét valószínűleg azzal lehet magyarázni, hogy verseit függetleníteni igyekezett a közvetlen alkalmiságtól, a verssé formálás külső körülményeitől, és más típusú rendet próbált megvalósítani verseinek rendszerezésekor.¹ Ebben a törekvésében még a folyóiratközlések sem zavarták, hiszen azok az egyes verseket tekintve lehetnek (bár messze nem minden esetben) eligazító jellegűek, Petőfi viszont a kései utókor szorgos filológusát megzavaró tevékenykedésével költészetben gondolkodott, legalábbis költészetének „motivikus struktúrája”, amely belső utalásrendszernek is fölfogható, egy szüntelenül kiteljesedő, a föllet megoldásokat nem véglegesnek elfogadó költészetet jelenített meg, legalábbis talán ez lehet kötet szerkesztésének rendező elve.

Abban Petőfi Sándor sem különbözik számos előd, kortárs és halála után jelentkező költőtől, hogy fokról fokra alakította ki azt a képkincset, „szótárat”, beszédmódot, amelyben és amely által megkísérelte, hogy kijelölje a maga helyét a korszak poézisében. Nemcsak *A XIX. század költői* fogható föl ars poeticának (ebben a versben ott leljük a francia romantikus költészet, főleg Victor Hugo költő-próféta látomását éppen úgy, mint az 1840-es esztendő magyar irodalmának messianisztikus, elhivatottságot hirdető ideáját, amely a költőnek új hont kereső, „mózesi” attitűdöt tulajdonít), hanem több más, a leginkább 1848-as versében ott leljük a költészet XIX. századiságát jelző, „elkötelezett” líra képi megjelenítését, a korábban versbe írt „lant és kard” szembeállítás újra-feldolgozását, és egyben a lehetséges költői magatartás újra-gondolását.² Újragondolás ez annyiban, hogy az *Egy gondolat bánt engemet* víziószerűsége, kozmikus képekbe átcsapó emberiség-látomása akképpen lesz kiváltképpen személyessé, hogy egyfelől a világszerűséget érzékeltető metaforákat a maga költészetének motívumrendszeréhez rendeli, másfelől mintegy a személyes megszólalás hitelességét erősítendő, új típusú csoportba rendezi költészetének vezérmotívumait.

Ez a saját korábbi lírájára történő reagálás hangsúlyozza ennek a költészetnek egységét; az önidézészerű, az önmagára utaló lírai megszólalás nem érvényteleníti a korábban leírtakat. Éppen ellenkezőleg: fölerősíti azáltal, hogy más motívumokkal párosítja, s így az új szövegekörnyezetben a költői szótárakban kimutathatatlan jelentésváltozatokra hívja föl a figyelmet. Olyaténképpen, hogy a motívumok³ egymásra vonatkoztatása valamennyi sort, kifejezést, szerkezetet a többi jelentésével dúsítja föl, az egyes kifejezésekben valamennyinek a lehetőségét felvillantja. Olyan költészet készül Petőfi Sándor műhelyében, amely a szavak, a kifejezések, a költői „eszközök” dinamikájára és variabilitására számít. Arra ugyanis, hogy az egyes verseket alkotó „elemek”, mitológiai-bibliai, magyar és világirodalmi allúziók akként lesznek a költő sajátjaivá, hogy vagy az adott szituáció szerint deformálja, vagy feltárja sokszerűségüket (tehát a bennük rejtőző variációs lehetőségeket). Ugyanis Petőfinél az 1840-es esztendő magyar gondolkodására jellemző bibliai terminológia poétizálódik át (a világirodalmi háttér Lamennais költői prózává átlényegülő „hívó szava” meg Mickiewicznek magyarra is lefordított, bár egészében meg nem jelent zarándokság-könyve), a bibliai történetek költői mitológiává lesznek: egyszerre a magyar történelem újfajta olvasatává és az ótestamentumi emlékezet nemzeti-személyes felfogásává (*Vesztett csaták, csufos futások!*). Csakhogy azáltal, hogy az „eredeti” kontextusból Petőfi kiszakítja a bibliai történetet, és az 1848-as esztendő utolsó hónapjának históriájára alkalmazza, deszakralizálja anélkül, hogy deretorizálná. Az idézett vers retorikája ugyanis őrzi a biblikus vonatkozások eredeti kontextusára való utalás révén a „szent szöveg” képanyagának elemeit. A vers magasfokú retorizáltsága a (Victor Hugo-i) romantika groteszk-felfogásából éppen úgy magyarázható, mint a szakrális cselekvések (átok, halál-föltámadás) profanizálásából. Mindkét kijelentés természetesen magyarázatot igényel. Magasztos–alant járó feszül egymás ellen a vers nyitányában, miképpen személyessé élt nemzetsors és rémregényes-romantikus rekvizitum. Mindezt azonban az az individuális (világ)tapasztalat szavatolja, amely a legközvetlenebb jelen politikai helyzetébe a magyar történelemnek a világtörténettel azonos tanulságait is képes belezárni. Ilyeténképpen nem az egyes, kiragadott történelmi események alkotják a *Himnusz*hoz vagy a *Szózat*hoz hasonlóan a magyar história fordulót (legfőljbbe a jelen rajzakor dereng át a *földönfutó szabadság* képzetén Kölcsey versének honját a hazában nem leő üldözöttje), hanem a *rém*történetté, a realitást túlzásokkal érzékeltető ismétlődésekké lett felkelés–leveretés–ájult állapot–talpra állás sor, s ez válik magyar történelemmé. A kérdő és a felkiáltó mondatok izgatottsága a retorizáltság mértékét növeli, az alantasba átjátszó képek groteszk ellenpáru szolgálnak, anélkül, hogy a retorizáltságot szétrombolnák.

A végleteknek ez a (szó)játéka készíti elő a vers befejezését, a bibliai történet lehetséges magyar történelemmé átfordítását. Hiszen Petőfi Sándor egyrészt lefordítja, „nevesíti” az allegorikus bibliai eseményeket, másrészt ezzel az idősze-

rűsítéssel a jelent a magasztosnak gondolt múlthoz emeli. Míg a kulturális közismeret „anyaga” szakralitásával a korszak költészetét is áthatja, Petőfi Sándor a szakrális történetekben fölfedezi a jelen történéseibe iktathatót, és birtokos szerkezetek révén a bibliai allegóriákat a maga magánmitológiájához illeszti. Az Egyiptom–Kánaán–Mózes (népe) a szolgaság–szabadság szinonimájává lesz, méghozzá azáltal, hogy az azonosítást megelőző felszólításban a költő a történet tudójaként a jelenkor tanulságai felől beszél. Így hát a maga és általában a költő próféta szerepét és -vállalását is újra kell gondolnia. Ami *A XIX. század költői* megírása óta változatlanul része Petőfi lírájának, az a magyar nép/nemzet küldetéses hivatása, nem utolsósorban a Petőfi-típusú költészet mózesi szereptudata és sorsa révén. Ha Vörösmarty a reformkor nyitányaként a honfoglalási eposz üzenetével szólt az új honfoglalásra készülő nemzedékhez, akkor Petőfi a XIX. század közepének Kárpát-medencei magyar történelme helyett a bibliai idők perspektívájába helyezte azt a *hazateremtést*, amely honfoglalás is, igazságosztás is, de költői cselekvés is, mivel a szavaival teremtő prófétának igéi által körvonalazódhat a megvalósítandó cél. A *Vesztett csaták, csufos futások!* költője inkább krónikás, elbeszélő, az eseményekre reflektáló, a történelem tanulságait vonja le, de *tízszlop* immár nem lehet a költő, nem ő vezeti a népet a „szabadsági Kánaánba”, hanem „istenünk”, az, aki korábban *A magyarok istene* című versben óvó-őrző mivoltában jelent meg. Ha utóbb említett versében a „történet könyve” kínál tanulságot, előbb idézett költeményében a magyar történelem egybefonódik Mózes népének történelmével, így emberiség-történelmet reprezentálhat. Ha *A magyarok istene a szent palást*, az *aranyhíd* allegóriája révén jelzi a történelem tapasztalatai jelenbe integrálásának költői gesztusát, a *Vesztett csaták, csufos futások!* továbbgondolja az „Él az a magyarok istene” kijelentést, hogy a népek/nemzetek sorsát intéző (égi?) hatalomnak időszerűsíthető lényegét ismét az ótestamentumi példával tanúsítsa. Már *A magyarok istene* sem a „teológiaiilag” elfogadott hit kivetülése, hanem az idézett sor utalásjellege (az a magyarok istene), majd az *istenség* inkább elvonatkoztatott jelölése legalább olyan mértékben tartalmazza egy, a magyar irodalomban honossá lett képzet tartalmi vonásait, mint a történelmet intéző sors(?), hatalom(?) megszemélyesített és éppen az irodalmi hagyomány révén profanizálódott személyiségét. S hogy *Vesztett csaták, csufos futások!* című költeményében a hajdan költői feladatként vállalt próféta szerep megszűnni látszik, és más dimenzióba kerül, annak talán életrajzi magyarozatával is szolgálhatnánk: Petőfi „költőileg” *Az apostolban* elemzi a krisztusi sorsot, amelyre a korán érkezett igehirdető megfeszített-élménye a jellemző. *A XIX. század költői* (valamint az *Egy gondolat bánt engemet*) jövőorientáltsága tartalmaz, méghozzá jócskán, utópikus mozzanatokot, a jelent figyelő költő romantikus groteszkje mellőzi ezeket, jóllehet a megőrzött víziószerűség a feltáruuló jövőt (a bibliai allúzió révén) a képzeletbelibe, az imagináriusba játssza át. Átjátszás ez a szavak alakváltoztatásának értelmében (kiomló vér

– A *vörös tenger*), de a képletes és a remélt valóságos egymásba csúsztatásának okán is. Főleg az előbbi érdemel megkülönböztetett figyelmet, hiszen itt többszörösen is *eljátszik* a költő egy szótó metamorfózisával: főnévből lehet melléknév, „anyag”-névből tulajdonnév, amelynek írásképe azonban jelzős szerkezetet sugall, tartalmazván a bibliai tenger és a vértől átszíneződött tenger kettős jelentését, s mindezt a *rémtörténet* (a *grand guignol*) keretein belül. Minthogy a rémtörténet a vers előző részeiben már előlegeződik, s lényegében az *Ausztria* című versben is előkészül (ahol szintén bibliai példázat időszerűsödik, hogy mellette és vele együtt magyar történelmi utalás is hangot kapjon), a versegységben a retorizáltságnak eszközeül szolgál. Valójában annak az írásjelekkel is érzékeltetett felindulásnak, bináris oppozíciókkal jelzett határhelyzetnek verssé formálásáról van szó, amely a történelmi és jelenkori tapasztalatot a bibliai emlékezet szerint kísérli meg értelmezni.

A retorizáltság mellett a *Vesztett csaták, csufos futások!* látványosan erőteljes megszerkesztettsége mutatja azt a fajta időképzetet, amely a történelmi és a mitológiai (bibliai) idő szembesítése révén mintegy komplementer tényezőkké avatja a pillanatnyi-jelenkori- esetlegest és a vele szemben, de nélküle nem létezhető egyetemes-reménybeli-világszerűt. A jelen–múlt–jövő nem egymásutániságában alkotja a történelmit, hanem változó megjelenési formáiban. Éppen azért, hogy például a jelen, a jövő és a múlt határai egymásba érnek, körvonalaik szétmosódnak:

De aggodalmak néha rám is jönek
Most a jövő rejtélyes távolából,
Jönek, miként az éji denevérek...

Példánk tanúsíthatja, hogy nem feltétlenül nyelvtani múltról van szó, lehetséges – mint az idézett verssorokban –, hogy a múlt rekvizitumai támadnak föl, mondjuk, a várromantikából, hogy kontrasztként szolgáljanak, vagy hangsúlyosabbá tegyék a jelen és a jövő fölött érzett „aggodalmak”-at. A költő még arra is ügyel, hogy a *rémregényes* elem megfelelő előkészítés után (*rejtélyes távol*), ne váratlanul lépjen be a versbe, s ezzel nyisson a múltra, amely a vers középső részében immár grammatikailag is „korrekt” formában jelenik meg. Egyébként a változó aspektusok érzékeltetésére érzi a költő szükségét annak, hogy az időfolyamat állásáról, az éppen „időszerű” szakaszról tájékoztasson. Az időt közvetlenül jelentő szavak (határozószók stb.) nem abszolút érvényességűek, a szövegkörnyezet módosíthatja jelentésüket (akár a följebb idézett sorokban: *Most a jövő rejtélyes távolából*). Már csak a vers felépítése szempontjából is érdemes végigtekintenünk az időt közvetlenül jelző szavak sorát, hogy ezáltal is láthassuk: szó sincs kizárólagosan kronológiát képviselő, úgynevezett történelmi időről, helyette inkább az időfolyamatok és -képzetek lebegtetését érzékelhetjük: már-

már, mindörökre, néha, most, örökké, mindig, most, újra. A közvetlenül időt jelölő szavak sora a harmincnegyedik verssorral befejeződik, hogy a (vágott) folyamatos jelen idejében játszódjanak le a történések, amelyekben a grammatikai jövő és a múlt idő valamiképpen a megszakításokkal régóta (habár nem egyenesvonalúan) a jelen felé tartó hajdankor és a jelenben már a jövőt sejtető, szinte megtervezett utókor révén a bennefoglaltságot jelzi, nem az időtlenséget, hanem vágy, hit és tapasztalat szötteésből szüntelenül alakuló jelent.

Másutt nem ennyire összetetten foglalja versbe Petőfi küzdelmét az idő megragadásáért. Pontosabban azért, hogy a történelem tanújaként (és igényei szerint formálójaként, vö.: próféta-, apostolszerep) értelmezze a történelem, a történelembe vetett, a történelmet kihívó egyén, az egyén és a közösség lehetőségeit, viszonyainak változatait; s így a történelmi tapasztalat egyediségét szembesítse a könyvekben megőrzött történelmi emlékezettel. Az 1848 című vers sok tekintetben előképe a *Vesztett csaták, csufos futások!* címűnek, jóllehet az utóbbiban az *Írás* beteljesüléséért folyik a küzdelem, az előbbiben viszont a már beteljesült Írashoz elvezető folyamat mentén értékelődnek át a periódus Petőfi-versei, rajtuk keresztül évszázadok-ezredek toposzai. Hogy aztán az *Írás* beteljesülése azt a fajta jövőképet vetítse a Pesti Hírlap olvasói elé, amely akképp jön létre, hogy (Milton szavaival) a destrukciót destrukcióval rombolja szét, s ezáltal épül egy más (jellegű) egészé. Az 1848 címében ismétlése egy korábbi versnek, amely feltehetőleg a párizsi 1848-as események ihletésére született, hogy megpendítse azokat a kifejezésváltozatokat, amelyek a szakralizálástól a deszakralizálásig, a profanizációig vezetnek, ám megőrizvén a szakrális jelentés alaprétegét. A *megváltó*, a *békeség galambja*, akár a megfeszítés aktusa az alakuló történelem menetében konkrétabb jelentéssel töltődik föl, és ezt a jelentést a költő *álma* hitelesíti, hogy az *ítélet napja véritéletbe* füljön. Igaz, a háttérben ott, az isteni igazságszolgáltatás mögött, a személyes részvétel, az evilági közbeavatkozás tényezője. A második 1848 című vers már a magyar (és nem az európai) helyzetre reagál, jóllehet a „népek hajnalcsillaga”-ként köszönti a „nagyvilág” 1848-át. A véráldozat motívuma vissza- és előretal, mint ahogy a tenger-gálya-vitorla-kormányos allegória magába öleli a *Föltámadott a tenger* látomását, Victor Hugo lírájának tenger-metaforáit és az államhajónak leginkább Horatiustól (és magyar fordításban Virág Benedektől meg Kazinczy Ferencről) ismert toposzát. A biblikus utalások az ó- és újtestamentumi történések átértelmezését készítik elő: a népeknek az égre fölkiáltó vére a megölt testvért, Ábelt idézi, az „egy nyáj, egy akol” a „nagy idők”-re emlékeztet, és ez új kor 1848-ra már nem utópiaként, hanem lehetőségként kap helyet Petőfi lírájában. Minthogy közeli lehetőség, megfosztódik chiliasztikus vonásaitól, a vallásiaktól is egyben, s részben *költői képként* (metaforaként), részben a 1848-as Petőfi-lírán végig húzódó motívumként a bibliai képzeteket és a hozzájuk fűződő saját és más lírai előzményeket szintézisbe fogja, minek következtében megteremtődik Petőfi

Sándor 1848-as költészetének „mitológiája”. Nem vezetne célhoz, ha a német korai romantikához irányítanánk azokat, akik e mitológiának lírai hiteléről gondolkodnak. Hiszen Petőfi „költészet-vallás”-a sem egy idealizált középkorra, sem pedig tudomány–hit–állam–vallás–művészet egységét célzó lírai bölcselőre nem reagál, mint ahogy igen kockázatos a leginkább kézenfekvőnek tetsző ronkítási kísérlet Vörösmarty Mihály 1840-es esztendőkbeli, gondolati költészetével. A francia romantika felé mutató mozzanatok feltehetőleg inkább körvonalazhatók, például a kiválasztott, a próféta magánossága Alfred de Vigny *Mózesében* a Petőfiéhez hasonló magatartásváltozatot sugall, legalábbis az apostoltudat környezeti elutasítása és az ezt az elutasítást megjelenítő retorika megfontolandó analógiákra enged következtetni; a bibliai történeteknek a jelenkor eseménytörténetével való szembesítése révén viszont Victor Hugo és Petőfi költészete között fedezhető föl rokonság. Bár Petőfi olyan hagyománytörténetbe lép be, amely a destrukció és konstrukció gesztusát egyként tartalmazza; akként határolódik el a vallási színezetű jelképektől, történetektől, példázatoktól, hogy azonnal jelzi a terminológia átminősítését, a régebbi jelentés korlátozott mértékű érvényességét és az új jelentés beiktatását az előző (eszmetörténeti, képzettörténeti, motívumtörténeti) korszakot lezáró és egy új periódust konstituáló gondolat-, költészet- és magatartástörténetbe. Följebb idézett 1848 című versében tézisszerűen fogalmazza meg a jelentésváltoztatást, a terminológia hangsúlyainak, szerkezetének átépítését. A vers folyamán ritka következetességgel viszi végig a költői nyelv hagyományosnak tetsző kép- és motívumanyagának egyrészt megfosztását a „rég”i” tartalomtól, másrészt „új tartalom”-mal való feltöltését. Az éj–nap változás mitológemáját történelmi, méghozzá európai történeti dimenzióba helyezi az első szakasz, a második szakasz Káin–Ábel-utalásáról már volt szó, a harmadik versszak a maga lírájának allegóriáit módosítja a konkrétabb történeti mozzanat kicsengetésével, hogy a következő versszakban a lánc és a korona olyan jelzőt kapjon, amely lehetővé teszi a jelentésárnyalatok bővítését, s egyben az ironikus szakaszárast. A múlttá nyilvánított jelképek a jelentésvesztés lehetőségét előlegezik, és az utolsó versszakban részben efelé halad a költői előadás, részben a jelentésadás előkészítésének irányába. A szakasz már említett biblikus indítása hamar átcsap a jelentésmódosítás műveletébe: „Egy vallás van a földön: szabadság!” – ám a kijelentés nem marad önmagában, olyan konnotációkkal gazdagodik a múlttá nyilvánított vallási terminológia, amely a hagyományos képkincset alkalmassá teszi az új religió tartalmainak hordozására. Amit másképpen úgy is fogalmazhatnánk: az eredeti vagy hagyományos jelentés akképpen alakul át, hogy megőrzi immár a szakralitástól megfosztott, ám képiségében változatlan tartalmát, így új minőséggé lesz, minthogy egyszerre válik a megírás pillanatának és e pillanat tágabb idővonalatkozásának jelzésévé.

Régi szentek
 Mind elestek,
 Földúlt szobraik kövébül
 Új dicső szentegyház épül,
 A kék eget vesszük boltozatnak,
 S oltárlámpa léssen benne a nap!

(Már *Az apostolban* olvashattunk a „Dicsőség templomá”-ról, ahová a szentek és nagyok „szent neveik”-et elviszik majd; a „szeretet oltárláng”-ja a *Respublikában* „csillog”; *A nemzetgyűléshez* című versben a képviselőket biztatja a költő, hogy minden „porhatag” darabot, „bármily szent emlék” fűződik hozzá, kérlelhetetlenül vessenek el; *A szabadsághoz* pedig a „fönséges szabadság”-ot nevezi meg „törvényes király”-ként, ő az „örök” az istenségek közül, a többi „mind bálvány”, a neve „szent” – az „oltárlámpa” későbbi előfordulására majd visszatérünk.) Annyi tetszik bizonyosnak, hogy a megnevezés, a szavak újra-értelmezése nem hirtelen leleménye Petőfi 1848-as lírájának (epikájának), fokról fokra készül elő, mindinkább körvonalazódik, múlt és jelen állandó szembesítése során finomodik, hogy befusson *Az év végén ars* és mentalitas poeticájába. Mielőtt azonban ennek kifejtésére térnék, végigtekintem az 1848-as Petőfi-líra néhány olyan sorát, amelyben vagy a maga költészetébe integrál megállapodott toposzokat, és ennek révén egyfelől deformálja, másfelől az új kontextus által keletkezett jelentésgazdagsággal dúsítja föl, vagy a biblikus képzetek-szólások-motívumok destrukcióját végzi el, hogy szintén az új szövegösszefüggés segítségével derítsen fényt eddig nem vagy kevéssé értelmezett vonásaikra.

A Van-e egy marok föld... című versben Horatius és Berzsenyi Dániel sokat idézett, toposzá vált szólását teszi mérlegre Petőfi, méghozzá a szólás elfogadottságát (sokat idézettségét?) állítja szembe igazság-voltával. Valamiképpen úgy értelmezhetjük ezt, hogy a kétséget kizáróan érvényes, szinte közhellyé lett mondást a történeti események cáfolják meg, ennek következtében „örök-igazság”-a esendőnek bizonyul. Nem a szólás rossz megfogalmazása az oka ennek, hanem a történelem, amelynek során szólások, „örök-igazság”-ok kiüresedhetnek.

S így hazugság itt az örök-igazság is,
 Hogy az oroszlán nem szülhet nyúlfiat...

A „dicső apák”, „bajnok oroszlánok” szembeállítás a „satnya maradék”-kal – mint ismeretes – a deákos (előbb latin, majd magyar nyelvű) klasszicista líra közhelye, amelyet Berzsenyi nemesít meg, s emeli ki a „Normalklassik” szókincséből, s avatja történetiszemléletének részévé. Petőfi akképpen vitatkozik költőtöelődével, hogy nem az ő kijelentéseik valós voltát vonja kétségbe, hanem

éppen ellenkezőleg: fölerősíti a vitahelyzetet; immár nem a szólás (a közhely) két megnevezett tagja, hanem a szólás igazság-igénye és jelenbeli igazság-érvénye között feszül az ellentét. Nem a költői nemzedékek fogalmaztak helytelenül, hanem a költői szót (is) megtagadta a satnya nemzedékek egész sora. Az *Itt benn vagyok a férfikor nyarában...* a képzet, illetőleg a szólás egyik elemét viszi tovább, hogy visszakapcsoljon a Herder-jóslat magyar költői visszhangjának tematikájába sorolt költeményekhez:

Szemem megromlott satnya ivadékot,
Egy pusztulásnak indult népet lát.

A *Jőj el végre, valahára...* kiterjeszti a Horatiustól örökölt és a magyar lírában módosult képzetet, s mintegy a *Nemzeti dal* palinódiájaként fogható föl, annak „építő”-elemeit szervezi át, nemcsak az apák–fiak között létesült dichotómiáról szól, illetőleg a most vagy soha „határozó nagy óra”-járól, hanem *A magyar nemes rozsdás kardját éppen úgy a versvilágba integrálja, mint a biblikus utalásokat és azok megfordítását.* Ami ezúttal a följebb érintett toposz továbbgondolására vonatkozhat, az a vers zárása, a nemzethalál-képzetből ezúttal a szolgaságot örökül hagyó ősök lépnek elő mint a folyamat kezdetét jelző tényezők, hogy indokoltassék az átok, amely valójában imádság, a „határozó, nagy óra” szakrális cselekedete:

Átkozzuk az őseinket
A nyugtató föld ölébül,
Miért hagytak fiainknak
Szolgaságot örökségül!

Ami viszont a bibliai képek és képzetek versbe illesztését illeti, természetsszerűleg kerülnek elő az apokaliptikus jelenetek, amelyek ugyan nem annyira képi anyagokban, mint inkább jellegükben emlékeztetnek az egy helyütt megnevezett „utósó ítélet”-re (*Élet vagy halál*). Szempontunkból elsősorban *A gyáva faj, a törpe lelkek...* záró szakasza érdekes, itt ugyanis a valószínűleg antik utalás (Horatius sokat idézett sora: *Si fractus illabatur orbis...*) oldódik föl a végítélet leírásában:

Ha a világnak sarkai
Földindulástól, mennydörgéstől
Többől meg fognak ingani,
Ha összevesz, mint négy vadállat,
És pusztít mind a négy elem
S én vérbe mártott lantomat majd
Véres kezekkel pengetem.⁴

Emlékeztetnék a korábban írottakra: a romantika rémregényes irálya Petőfi lírájában is fölfedezhető: a grand guignol (vérbe mártott lant véres kezekkel pergetése) nem egyszerűen a túlzás stilisztikai felhasználását jelenti, hanem azt, hogy költőnk ennek a személyes, nemzeti és világszerű apokalipszisnak keresi szótárát. A szókincs csak a hangalakot, a külső formát illetően lehet azonos a korábbi szótári anyaggal, a jelentés-(hozzá)adás igénye radikális fordulatra készíti a költőt (szintén külső jel, ám beszédes: a versek címében a felkiáltójel, a három pont...). Saját, meghaladottnak hitt romantikáját fokozza látszólag a végletesség irányába, valójában az apokalipszishoz méltó hangvételnek megfelelően. *A Miért zárjátok el az útamat?* ennek az új szótárnak mintegy „lélektani”, „álomfejtési” háttérét tárja föl:

És jöni fognak rettentő napok,
Amilyeket
Csak álmodik most holdas éjeken
Az őrülésig rémült képzelet.

S hogy így átértékelődtek szavak, szólások, képek, „közhelyek”, nincs akadálya már a költői szótár újraépítésének, és ezáltal egy újabb költői magatartásváltozat kialakításának. Hiszen az 1848-as lírára (is) jellemző prófétai-apostoli magatartást kikezdte a realitás, amelynek átpoétizált elemei fontos részét alkotják a 48-as lírának. S az Írás, a költői szó erejébe vetett hit is csupán akképpen éltetheti ezt a költészetet, hogy a váltást készíti elő, amely összegzés is, a megtett költői út állomásainak földézése, afféle *intra*-textuális módon teremtve meg a lassan-lassan elkészülő életmű belső összefüggésrendszerét. Feltehetőleg ezzel magyarázható a szókincsnek az a sűrűsödése, amely a 48-as lírát jellemzi, a kedvelt motívumok teherbírásának próbája.

Ebből a szempontból *Az év végén* joggal tekinthető kulcsversnek, a szokásos év végi (születésnap?) számvetés itt az alkalmiságból mintegy az eszmei-gondolati-költői végrendelet szintjére emelkedik. Horváth János viszonylag részletesen foglalkozik a verssel; Petőfi-könyve függelékében a költemény egy helyét Shelley Szabadság-ódájára vezeti vissza, teljesen indokolatlanul.⁵ Az angol idézet helyett Kardos László többé-kevésbé hű tolmácsolásában közlöm Shelley ódájának ama sorait, amelyet Horváth János Petőfi-sorokkal vél egybevethetőnek:

Dalnokaid és bölcseid szava
Földrendítő hangon kiált
A Mult tág barlangjain át.

Petőfi sorai az időnek bérceiről, a századokról nemigen gondolhatók a Shelley-verssor („Through the caverns of the past”) mellé. Annál fontosabb, amit a

vers értelmezésében találunk. A vers „hattyúdál”-jellegének feltárása finom megfigyelés, az meg kiváltképpen továbbgondolásra késztet, amit a magam részéről intratextuális vonásként jelöltem meg – Horváthnál így hangzik: „Saját költészetének ihlet- emlékeit idézi fel benne egy mesteri futammal.” Nem kevésbé találó a verset előidéző lélektani helyzetnek rajza, ezáltal *Az év végén* „lírai hitel”-ének méltatása: „A szabad ihlet vágyának ünnepélyes felajzása a költemény, költészetének búcsúzásszerű önszemlélete, egyéni lyraiságának gyönyörködő visszaóhajtása az élet valószínűnek sejtett határain.” Ezen a vonalon haladva a következő vers, az *Újév napján, 1849.* a „vérítélet” jegyében fogant, visszaútal tehát az apokalipszist megjelenítő 48-as lírára, egyben fölbukkan az imádkozás gesztusának visszafordítása (ezúttal nem átokká, hanem a költő a pokolhoz imádkozik). *Az év végén* nemcsak az étellel, hanem mindenekelőtt a költői szereppel (és szereplehetőségekkel) való számvetés. Az első szakasz „egyéni lyraisága” olyan hangütés, amelynek segítségével egyetlen szólamra lehet gyűjteni a különféle hangvételő-hangnemű költeményeket, és egyben ennek a másfajta költői attitűdnek átértelmező, újragondoló gesztusait is föl lehet mutatni; az inkább tartalmi, mint szó szerinti idézet nemcsak egy-egy verset, hanem többnyire egy-egy verstípust helyez el az új költői szerepnek megfelelően:

Indulsz, pályavégzett év,
Menj... de várj, ne menj magad,
Sötét van a másvilágba',
Jó lesz egy kis égő lámpa:
Vidd magaddal dalomat.

Az évváltás (éppen a személyes vonatkozás miatt) Petőfi számára mindig különös fontosságú volt, az ekkor szerzett versekben a „lyraiság”-ot az életút egy szakaszának megítélése, a személyes szférát meghatározó külső körülmények és ezeknek a versek által modellé vált teremtett világa között létező ellentétek fakasztották föl. A szavakkal jelzett ellentét (sötét – égő) ebben a versben is felbukkan, mint ahogy az általános és egyedi (pályavégzett év – dalom) is. Ami a kettőt összeköti, tehát a világszerűt és a személyeset: a költészet, a „másvilágba” térő esztendő „égő lámpa”-ként kapja meg a költő dalát. Az *oltárlámpa* korábbi versben lett jelképszerű: a „nap”-pal azonosult, amely a világnyi „Új dicső” szentegyház”-ra fényt derít. Az 1848 záróképeben nyitva marad, hogy allegorikus vagy jelképszerű a „természet” megidézése. Az *Írás jóslatjával* előlegeződik ugyan a szónak, a kinyilatkoztatásnak ereje, hogy aztán az inkább negatív, mint pozitív „művészeti” utalás (a régi szentek földült szobrai) mintegy visszavonja a lehetséges, a művészet körébe utalható allúziót. Nem elképzelhetetlen a másutt nyelvében ékes, hallgatásában is oly beszédesnek minősített természet szakralizálása. A magam részéről hajlok (mégis) arra, hogy a világot beragyogó *napban* az újraértelmezett, újraépített Írást, a költészetet lássam.

S így a jóslat és a megvalósulás alkothatja a versszak keretét, amelyen belül a rombolva építés megtörténhet. Annál is inkább, mert, íme, *Az év végén* egy (ismét) átértelmezett költőszerepnek megfelelően a dal és az „egy kis égő lámpa” közé tesz egyenlőségjelet. A prófétai attitűd, a *lángoszlop*-feladat helyett szerényebb költői megjelenés látszik körvonalazódni. Ugyanakkor ez az „egy kis égő lámpa”-ként szerénykedő dal a „pályavégzett év” kísérője, az idő (Idő?) társa lesz, aki-amely a másvilágba vezet, múlttá segíti azt, akinek-amelynek feladata bevégeztetett.

A további szakaszokban vonulnak el előttünk a Petőfi-líra verstípusai. A hagyományos költői frazeológia olyan múltidézést tesz lehetővé, amely nemcsak az „egy kis égő dal” értelmezésével szolgál, hanem az e dalt létrehozó (költői) gesztus kivételes ünnepiességét is sugallja, az év vége hangulatának megfelelően. „Megpendítem, régi lantom, / Megpendítem húrjaid...” szólítja meg a költő *önmagát*, hiszen dala-lantja: önmaga, nemcsak „megpendíti”, kísérőül jelöli ki, hanem (a továbbiakban) költői pályaképét idézteti föl. Jóllehet, költői önmagát képes Petőfi Sándor „kívülről” szemlélni, ez a fajta „önmegszólítás” a cselekvő-emlékező-reflektáló „Én” egységét, tágabb értelemben véve: azonosságát sugallja. A vers emelkedő ívének „pillérei” a lant megpendítésével kapcsolatosak: a *sokat* szóltál tárgyilagosságától az átesztétizált *szépen* szóltál szubjektivitásán keresztül az *erősen* szólj perspektíva-teremtéséig terjed a költemény „tere”. Így a karakterizáló, önmagukban kevésbé hatásos, szövegkörnyezetükben azonban jelentőssé növekvő jelölések költészettípusok előhívására alkalmasak. A „sokat” a feladatvállaló szorgalomra utalhat, a „szépen” mellé önidézet párosul, ennek segítségével hangozhat föl újra, talán „legutósó”-ként mindaz, amit valaha a költő költészetként létrehozott, s végül az „erősen”: összegző jellegű, tartós hangzást biztosító, benne tömörülhet-egyesülhet mindegyik hangvételi változat (zengi, szólj vadul és szólj szelíden stb.). Horváth János pontosan nevezte meg a vers megalkotásának módját: „mesteri futam” (a zenei utalás egybevág a költeményben oly lényeges eufóniával), mint ahogy itt is leírandó Horváth János szava: „saját költészetének ihlet-emlékeit idézi föl” Petőfi. Talán egy lépéssel tovább mehetünk: a „Légy méltó neved híréhez” minden bizonnyal a *Nemzeti dal* „méltó régi nagy híréhez” sorát emeli át ebbe az új szövegkörnyezetbe, hogy az előzővel vitahelyzetet teremtsen (Ami ott nemzeti-általános, itt személyes-poétai), vagy a „Légy vihar, mely haragjában / Ősi tölgyeket szakít...” egyként utalhat az *Egy gondolat bánt engemet Legyek fa...* kezdetű passzusára, vagy a *Ha férfi vagy, légy férfi* megfelelő soraira; csakhogy a személyesből az általánosba emelkedő, erkölcsi tartást megjelenítő költői kép itt a költészet attribútumaként kap új jelentésárnyalatot. A *Dalaim* egyes szakasz záró sorainak műfaji-hangvételi metaforáit itt a hangvételi (és ezen keresztül általánosabb költői) lehetőségeket összefogó, ám a Petőfi-lírárt ismerők számára verscsoportokra utaló megjelölések váltják föl:

Zengj tehát, zengi, édes lantom,
 Zengd ki, ami benned van,
 Szólj vadúl, és szólj szelíden,
 Ragyogóan és sötéten,
 Szomorúan és vigan. [...]

Légy szellő, mely mosolyogva
 Csendes álomba ringatja
 A mezők fűszálait.

Légy tükör, melyből reám néz
 Egész, egész életem [...]

Még innen is továbbléphetünk. Az előző szakaszokban bejelentett fenyegetés, az elhallgatásé, határozottabb körvonalakat kap azáltal, hogy szintén önidézet formájában dereng az új(?) lehetőség: „Vagy ha írok, véres karddal / Írok költeményeket.” A költői megszólalással szembeszegezett cselekvés tehát idézet, utalás a korábbi lírára, költészet reagál költészetre. A szembeállítás mégsem látszólagos, s nem csupán azért, mivel a legutóbbi idézet előtti sor ekképpen hangzik: „Esztenőre hallgat a dal.” A hallgatás – fogalmazható meg a paradoxon – lehet költői(?) korszak is, persze, nem feltétlenül Petőfi esetében, ahol inkább a számvetés lendületében fölmerült esélyek latolgatása példázódik különféle helyzetleírások során. Ugyanis a megváltozó életkörülmények ecsetelése ellenére az elhallgatás éppen úgy nem bizonyosság, mint ahogy az év vége sem végleges lezáródás. A lant, a dal és a költői Én azonosulása nemcsak a világirodalomból oly jól ismert tükör-metafora révén erősödik föl, hanem már előbb, abban a versszakban is, amely a *legutolsó* dal fölcsendítését jelzi *Az év végén* című versben:

Tán ha téged most leteszlek,
 Többé majd föl sem vehetlek,
 Hangod, életed kihál.

Élet és halál nem kezdő- és végpontként feszül egymással szembe, hanem egybevonva, együttes lehetőségként, egymást értelmezve gondolati szintézisként. Mert bár a negatív cselekvés (föl nem vehetlek) passzivitásra engedne következtetni, a következmény azonban nem egyszerűen negativitásként jelez olyan lehetőséget, amely a költői hang elnémulásában a halál egy változatát, de legalábbis az „élet kihál”-ását látta, hanem az egyik léthelyzetből (a költőlétből) egy másikba (a hadistenhez szegődtetve) való átlépésre utal: az emberlét ekképpen változások sorozata, olykor a kényszerű változ(tat)ásé. Mindez

azonban nem teszi kétségessé a költészet, a dal, a lant *élet-szerűségét*, létbeliségét, létként való felfogását. Az „életed kihál” nem pusztán (vagy nem elsősorban) képes kifejezés, inkább (egyfelől) a hang (a dal) és a vele azonosuló élet, azaz a költészet létszerűsége artikulálódik ekképpen, (másfelől) szűkítés is, hiszen csupán a költészet léte szűnik meg, később tudjuk meg: egy időre; vagy költői kétségeket fölerősítve: az „utósó” dal csendül föl. A költészet hatalma és elhalása között oszcillálnak a versszakok: hol természeti, hol esztétikai, hol világmozgató-rendítő tünemény, hol a búcsúzás melankóliája ömlik el rajta. Hogy aztán a befejező versszak ismét az antikvitásból eredeztethető toposzt fordítsa át a Petőfi-líra szókinccse szerint, a költői halhatatlanság-hit (vagy remény) időbe és térbe növesztetten tarthatja meg a költő (azaz költészete) hírét. A (költői) visszhang jelensége kap új magyarázatot, lehetségessé válik a konkrét, érzéki tapasztalás átszellemítése. Éppen azért, hogy (mint korábban) a vers egybefogja a természeti és a szellemi minőséget, a személyeset és az egyetemeset. Ha a *dal*, a *vers*: tükör, akkor belőle egyként visszatekint a mulandó és a múlhatatlan; s ha valamennyi költői lehetőség megszólalhat, akkor természeti, érzelmi, létbeli ennek a költészetnek újrazendítésekor válhat valóban élővé. Így a záró versszak *visszhangozhatja* az antikvitás poétáinak reményét az időt és a teret legyőző énekről:

S szólj erősen, lantom, hogyha
Már utósó e dalod;
Hirtelen ne haljon ő meg!
Zengjék vissza az időnek
Bércei, a századok.

Térré válik az idő, s idővé a tér, az *idő bércei* jelzik a roppant messzire nyúló horizontot, de a lét tágasságát is, amely a századoké. A vers utolsó előtti sorában a „zengjék (vissza)” a saját költészetére reflektáló, a lírai seregszemlét megindító versszakra utal vissza (Zengj tehát, zengj, édes lantom, / Zengd ki, ami benned van...), e versszak éppen a költemény közepén található, a tízszakaszos versnek ez a hatodik strófája, kiváltképpen hangsúlyos helyzetben van. Az utolsó szakasz a versben összegzett előzmények beteljesülése, így a „zengjék vissza” egyszerűen vonatkoztatható a Petőfi-líra egészére és erre a versre, másképpen fogalmazva: mind az életmű, mind e vers lehetséges jövőjére. Ilyképpen a befejező két sor nemcsak egy reménybeli, majdani befogadás hitét zendíti meg, hanem maga teremti meg azt a befogadásváltozatot, amely szerint a további recepciók cselekvések alakulhatnak. Hiszen a költő maga szolgáltat példát arra, miként élteti tovább líráját, hogyan integrálja költészetébe a magyar és a világirodalom motívumait, toposzait. Egyszóval: az intra- és az intertextualitás miféle változataival szolgál. Ezáltal előkészíti a maga lírájának és versének *előszöveggé* vá-

lását. A Petőfi-kötetekben következőként közölt vers, az *Ujév napján, 1849.* címével és néhány versbéli mozzanattal reagál *Az év végén* címűre, a személyes sorsfordulat lehetősége a megvalósulásig érő lehetőségként jelenik meg, a biblikus utalások szintén alakítják a lírai megszólaló beszédmódját, természet, történelemmé válható történés, messi perspektívába helyezés továbbra is a Petőfi-líra jellemzője marad. *Az év végén* és az *Ujév napján 1849.* hasonló indítása a búcsú és az újrakezdés gondolatkörében mozog (Indulsz, pályavégzett év – Megérte ezt az évet is...), hogy ellentétes irányba vezessen a két vers gondolatmenete. Az elhaló dal valójában egy másfajta dal föllelése, az elhallgatás bizonyos típusú líra mellőzését, más típusú líra fölerősödését jelenti. S bármiképpen vélekedünk is arról a versváltozatról, amelyet az *Ujév napján 1849.* jelent, bármiképpen értékeljük is a grand guignol-vonások eluralkodását, a költői cselekvés a költészetben, a lírán belül marad, még a képkincset tekintve is rábukkanhatunk a visszautalás gesztusára, az átminősítésnek a korábbi költészetből már megismert eszközeire.

1848/49 naptári fordulóját Petőfi Sándor saját lírája fordulópontjaként jelölte meg, az egymásnak válaszoló két vers két (lírai) helyzetet, ennek megfelelően két (költői) magatartást, végül pedig két hagyományértelmezést tesz szemléletessé. *Az év végén* hangnemi változatai közül a „Szólj vadúl [...] és sötéten” jut majd jelentősebb szerephez, s a biblikus képek-utalások tárházából a „végítélet” kap helyet a versekben (*Jött a halál, Föl a szent háborúra, Szörnyű idő...*), hogy a nemzethalál gondolata ne hagyja nyugodni a költőt. A „szólj szelíden, / Ragyogóan...” talán csak a *Pacsirtaszót hallok megint* álomszerűsége révén jelenik meg. Valójában ezúttal az életrajzi és történelmi események, kevésbé az európai költészeti hagyománytörténés szabták ki a Petőfi-líra útját, engedtek kevés teret a költői számvetésnek, a töprengésnek, az elmélyedésnek, és igényelték egyfelől az alkalmosságát, az agitatív-irányzatos jelleget, másfelől a költőietlen jelenkorral való (költői) szembenézést, ám ezen a ponton az életmű motívikus struktúrájának kiegészítését. Talán csak az utolsó vers, a *Szörnyű idő*⁶ térít vissza a szövegszerűségbe, a jövődő elbeszélőjének alakját idézve meg. Itt mondatik ki ismét, hogy az elbeszélés, a beszéd, a mese (valamennyi a vers utolsó szakaszában fordul elő) tanúskodhat a magyar történelmi látomás „realitásáról”, és a róla szóló beszédben valamiképpen megőrződhet a „történet”. Mert bármily zavart és hihetetlen, mégis történet, (vers)beszéd, amely a költő szavai által maradhat fenn, zenghet – és most a másik, a költő emlékét versben is vigyázó költő szavát idézzük – „át téren és időn”.⁷

1 A Petőfi-versek kronológiáját, valamint szövegét tekintve – jobb híján – a kritikainak minősíthető kiadásra (Bp., 1951, III.) támaszkodtam. A datálás problematikusságára magam is utaltam *Petőfi Sándor zenei önarcképe* című dolgozatomban (lt, 1996, 1); ugyanitt a kérdés szakirodalmára is hivatkozom.

2 A problémakör más szempontú, megvitatást igénylő megközelítése: IMRE Lajos, *A műfaj kérdése Petőfi 1848–49-es lírájában = Tanulmányok Petőfiről*, szerk. PÁNDI Pál, TÓTH Dezső, Bp., 1962, 397–465.

3 A tárgy-, motívum- és szimbólumtörténetre vonatkozólag: MAUD BODKIN, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford, 1934; ELISABETH FRENZEL, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, 1963; MANFRED BELLER, *Thematologie = Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, szerk. Manfred SCHMELING, Wiesbaden, 1981, 75–97 (bibliográfia: 92–97); ZORAN KONSTANTINOVIC, *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Bern–Frankfurt am Main–New York–Paris, 1988, 137–141. A magyarok istene toposzról: PÉTER László, *A magyarok istenére*, Magyar Nemzet, 1991. márc. 15., 6; UŐ, *A magyarok istene*, Irodalomtörténeti dolgozatok, Szeged, 1993.

4 A János jelenései 4,7–8-ra, valamint 16–18-ra visszavezethető kép előzménye Ezékiel látomása, (irodalmi) továbbélése Dante *Commediájában* a *Purgatórium* XXIX/92–102. soraiban olvasható: „...négy nagy állatok jövének, mind zöld lombokkal koszorúzva szépen [...] széllel, felhővel, tűzzel, zivatarban.” A négy állat a négy evangélistát szimbolizálja a kései magyarázók szerint, Dante egyébként az ószövetségi prófétához utasít („Hanem olvasd Ezékielt...”). A Dante-idézetek Babits Mihály fordításai. Petőfi hasonlóképpen jár el ezzel a biblikus hagyománnyal, mint a többi lírájában feldolgozott bibliai motívummal-tárggyal-szimbólummal.

5 HORVÁTH János, *Petőfi*, Bp., 1922, 531, 477–479.

6 SZÖRÉNYI László egészen kiváló „Szörnyű idő...”-elemzésére (*Apokaliptiszis helyett kataklizma*, = PIM Évkönyve 10, 1973, 171–186) egyetlen

ponton kell reagálnom. A dolgozat a verszárlatban található *mese* szót emeli ki, jóllehet a gondolatmenet egyrészt feltételezésre alapít: „S ha lesz ember – tételezi föl a költő –, ki megmarad, El tudja a gyászdolgozat Beszélni, mint valának”, másrészt a hallgató-befogadó magatartása *kérdés* formájában íratik le: „Akad-e majd Ki ennyi bajt Higgyen, hogy ez történet? És e beszédet nem veszi Egy örült, rémületesi Zavart ész meséjének?” Ebből a gondolatmenetből a mese nemigen emelhető ki a „történet” rovására, hiszen a feltételezés pusztán lehetőségként veti föl a befogásnak ezt a változatát, emellett a *mese* itt előforduló jelentése nem áll nagyon messze a történetétől.

7 Kerényi Ferenc a dolgozat elolvasásakor figyelmeztetett Petőfi pantheizmusának kérdésére, valójában arra a természetvallásra, amely már a Petőfit közvetlenül megelőző magyar irodalomban is hangot kapott: Vajda Péter *Dalhonában* (főleg az *Imadalokban*), illetőleg Czákó Zsigmond *Leona* című színművében. Petőfi mindkét íróról verset írt, mintegy jelezve, hogy személyiségüket, életpályájukat, illetve némely alkotásukat fontosnak tartotta. A problémakörrel külön tanulmányt tervezek, azonban már itt szeretném jelezni, hogy például a Vajda Péter–Czákó Zsigmond eszmei rokonsággal a korábbi szakirodalom már foglalkozott: HORVÁT Rebeka, *Czákó Zsigmond és a francia romantikus dráma*, Bp., 1908, 27–33; LÁNYI Ernő, *Czákó Zsigmond színműveiről*, Bp., 1913, 45–49. Az *Imadalokból* kiemelném az alábbi mondatot: „Emelkedjék híre a magyarok nemzetének általad, ki e népek istene vagy s védője e hazának” (a „magyarok istene” egy változata!); Czákó biblikus hangvételére legyen példa: „Szent természet szentséges hatalma, mikor jön el országlásod?”, vagy Petőfivel rokon mondatnak tekinthető: „láttam nemzetet járomban, és a verejtékéből sajtolt, s szerzett gyümölcsnek ízét bitorló ajkán fényleni... [...] láttam, miként fojtatik el a gondolat az agyban, az érzelem a szívben...”

Kerényi Ferenc baráti lektorálását ezúton is köszönöm.

Szerelmem és halál Ady Endre költészetében

Mihályi Rozália mérgezett csókja

Csupa rózsákat nyílt a vérem,
haragos, tüzes, bő szerelmi rózsákat...
És bús íze vala a csóknak
És átkozott volt az a csók [...]

Mihályi Rozália csókja fontos *csók* a nagy magyar költő, Ady Endre életében: végzetes *csók*, *vipera-csók*. Teljesen eltelve zabolátlan életkedvével, féktelen szükséglettel kitörő érzékisége kielégítésére magán uralkodni képtelenül, Ady Endre, a még fiatal és ismeretlen költő, 1902 nyarán, Nagyváradon rövid szerelmi kapcsolatba bonyolódott Rienzi Máriával, egy színházi szubrettel, aki megfertőzi szifilisszel: ez a találkozás örökre megbélyegzi életét. Ezzel kapcsolatban írja Dénes Zsófia, Ady életrajz-írója, akinek fiatalkorában volt módja megismerni a költőt: „De hogyan is tudhatjuk, ki és mi volt neki Rienzi, mikor ő maga sem tudta, csak élte fiatal vére minden áradásával ezt a kelleténél sokkal hosszabbra nyúlt szerelmet.” A fertőzés első tünetei nemsokára megmutatkoznak, noha az akkor még gyógyíthatatlan betegség gyanúja csak 1904-ben, Párizsban válik számára bizonyossággá, amikor találkozva a számára legfontosabb és leginkább meghatározó asszonnyal, Lédával, végbemegy életének alapvető fordulata, mely révén a szerelem és halál költőjévé válik.

A nemi betegség, ami a magyar költőt egész életén át kínozta, előre megjósolt halálához vezette és tudatalattijában mindig jelen volt, a *Mihályi Rozália csókja* című 1908-as elbeszélésben humoros, sőt groteszk, ugyanakkor a tragédia határát súroló formában elevenedett fel: fáradságos kutatás, csaknem az idő ellenében, ama asszony létezésének tudatában, ki egy emberi kapcsolatláncon keresztül átadta neki a halálos kórt – rányomva bélyegét az életére, mint emberre és mint költőre egyaránt. Az elbeszélésben Ady csaknem önmagával szembeni keserű iróniával éli újra erotikus kalandját Kun Marcellával, a mérgezett lánc utolsó láncszemével, majd továbbhaladva egy városba ér, amelyet nem akar megnevezni, egészen egy sorig, egy „nagyon csúnya betegségben halt meg” revüszínésznő hamvaihoz, kinek *csókja* „eléggé belerondított” az életébe. „Azonban az ember” – írja Ady – „nagyon szomorú állat, akinek akkor is muszáj néha szeretni, amikor nincs kedve hozzá”; és az effajta ítélet-végzet hatalmas szerepet fog játszani a költő életében, olyan szerepet, melytől Ady soha nem fog tudni megszabadulni, és amely meghatározó befolyással lesz életére és költői művére.

A mérgezett csók, amelynek a fiatal Ady Endre főszereplője-áldozata volt a század eleji, színleg igen erkölcsös Osztrák–Magyar Monarchiában – még jóval azelőtt, hogy költészete betört volna a nagyközönség tudatába – megszabadul lepleitől, hogy közölje velünk jelentőségeltjes üzenetét szerelemről és halálról, Ady költészetének már első, fiatalkori megnyilvánulásaitól kezdve kétségtelen főszereplőiről. A *Mihályi Rozália*-elbeszélés átvitt értelemben, képletesen, időnként tragikusan vagy humorral jeleníti meg a történetet, a személyes drámáét, amely végigkíséri és irányítja a nagy magyar szerző költői tevékenységének alapválasztásait. Ez a rövid, regényes, Ady életének tetőpontjára, vízváltatójára vonatkozó önéletrajz ily módon nemcsak az irodalmár, hanem az egyszerű olvasó számára is egy módszeres útmutató jelentőségével bír, amellyel végig haladhat Ady költői művének megismerésén és elemzésén a végzetes csók előtt és után. Ha nem tulajdonítanánk ilyen határozottan jelentőséget Ady életélményéből e döntő átmenetnek, később igen nehezen sikerülne összegyűjtenünk a sokszínű és végtelen csiszolódás okait, amelyek előkészítik elsődleges témaként a *szerelem–élet–halál* bizonyos pillanatokban *összemosódó* fogalmainak tengelyén alapuló költészetét. Merjük állítani, hogy e végzetes csók nélkül – paradox módon – a nagy magyar költő talán visszafogottabb, kevésbé motivált lett volna arra, hogy felkutassa, majd maga, honfitársai és így mindnyájunk előtt leplezze mélyebb szempontjait azoknak a problémaköröknek (magyarság, vallásosság, a szerelem létértéke, a túlélésért folyó valódi küzdelem), amelyek költészetének középpontjában állnak. Ez az elgondolás nagyobb hitelt nyer, ha számolunk azzal a szereppel, amelyet az ősoktól ráhagyott református hit törvényein alapuló, szigorú etikai és vallási hagyományok játszottak Ady életében és művében.

A vallás befolyása már a fiatal Adyra is rendkívül erős: a református erkölcs rányomja bélyegét a költőre első, ifjúkori lépéseitől, és megjelöli kezdeti, érzékeny és romantikus fellángolásait; valami beteges, bűnös vonás uralja puhatólóságait a testi kapcsolat és a szerelem terén, ami megakadályozza, hogy az asszonnal derűs, kiegyensúlyozott kapcsolata legyen. Ezt tudatosan be is vallja egy fiatalkori művében: „...Neked talán már bántó, kínos álom / S nekem már kínos vágy a szerelem...” Elmondható, hogy Ady létét és művét erősen meghatározza az az erkölcsiség, mely a szexuális kapcsolatot és mindazt, ami a testi szerelmet illeti, tisztátalannak tartván, az egészét törvénytelennek titulálva a bűn kategóriájába sorolja. És úgy tűnik, a bűn árnyéka hosszú időn át körülveszi Ady költői művének azt a részét, amelyet szerelmi téma ihletett. A szerencsétlen személyes élmény (vérbaj) pedig mint Ady szerelem-elképzelése alapvető jellemzőjének meghatározójává kristályosodik. Ily módon már a húszéves Ady verseiben is (költői természetének kevésbé értékes része), majd azokban, melyek a különös, gyötrő nosztalgiát éneklék a túl korán elvesztett első ifjúság után, a háttérben mindig ott csapkod egyfajta beteges bujaság, a kielégítetlen, vagy

egyenesen kifejezetlen vágy keserősége, amely később egész más visszhangra lel érett fejjel írott verseiben, például *A Hágár oltárában*.

Közelebb kerülünk Ady Endréhez, ha – talán túl határozott kézzel – mintegy letépjük és rögtön fel is fedjük az adyi „rózsa” szirmait, azzal a szándékkal, hogy azon nyomban eltávolítsuk az elbizonytalanító és késleltető mozzanatok, amelyek végigkísérhetik e sok versében rendkívül összetett, de ugyanakkor alapvetően egyértelmű költő művének elemzését. A „rózsa” – a szerelem, testi kapcsolatot, az asszony, az élet – ellenlábásával, a halállal együtt – olyannyira meghatározó, együttesen jelen lévő és Ady művész-élményével hasonló természetű, hogy a magyar költő bemutatásának ideális skáláján nem lehet másodrendű elemként félretenni. Adyt több magyar és olasz kritikus (ez utóbbiak között Paolo Santarcangeli, Guglielmo Capacchi, Folco Tempesti) a tizenkilencedik század végi Párizs *poètes maudits*-aihoz hasonlították: számunkra ez szolgál az értelmezés elsőrendű kulcsául. Szerintünk a „rózsa”, a „romlás virága” (ez a „fleur du mal”) mint tragikus bélyeg a magyar költő életén lesz az az alapelem, amelyre majd Freud-szerűen fog támaszkodni költészetének nagy része, különösképpen pedig szerelmi költészete.

Talán sokan elhúzzák a szájukat Ady költészetének és ihletforrásainak e száraz értelmezésére, mely egyáltalán nem akar behatároló értelmű lenni. Természetesen más motívumok, más vonatkozások is meghatározzák Ady költészetét. Gondoljunk csak felkavaró vallásosságának témáira, akármennyire meghatározott legyen is ez a református hit erősen személyes földolgozása révén: *a messi-távoli Isten, a Jónak és Rossznak Istene* (ezek körvonalai elmosódnak és fokozatosan elenyésznek), *a Pénz-Isten, Isten, a távollévő, a Semmi*. Vagy gondoljunk a *magyarság*-témára (a lét, az odatartozás és az odatartozás érzése ahhoz a Magyarországhoz, amelyet az egész magyarság, minden magyar ideális közösségi értéként fogad el), amelynek Ady szócsöve, útmutatója és ostorozója is egyben, és ezzel rágalmozói célpontjául állítja magát. Ezek hazafiatlansággal vádolják. Viszont annál nagyobb csodálattal övezik becsülői, akik éppen benne látják a magyarság igazi értelmezőjét.

De egyetlen téma, egyetlen ihlet sem lesz olyan finoman jelen költészetében, mint a „rózsa”, a maga etikai-vallásos célásaival (kálvinizmus) és a maga szenvedélyes-perverz-édes-tragikus csiszoltságával. Első költői megnyilatkozásaitól kezdve, azok is, amelyek fiatalos tapasztalatlansággal párosulnak, ám sosem ártatlanok, a *rózsa* ott van Ady szívében, elméjében, és később, a *végzetes csók* után még inkább, a *rózsa* lelkében van, a reménytelenségben, az érzések erőszakosságában, a testi szerelem csatározásaiban, a kárhozat poklában, a fenséges önkívület keresésében, az önpusztítás Paradicsomának, az örök kárhozatnak és a megtisztító szerelemnek határán. És mindez egy hosszú, eszményi szakaszon keresztül, felölelve az összes adyi témát: szerelem–élet–halál–isten–semmi és a misztikus-mitikus magyarság:

Tisztátalan valék, vagy tiszta,
Nem tudom s azt se, mit akarok.
Csak azt tudom, hogy Asszony az oltár
S asszony nélkül meghalok.

Majd erőteljesebben:

Elfogyni az ölelésben:
Ezt akarom.

A református hit törvényein alapuló szigorú etikai és vallási hagyományok, amelyekben Ady gyermekkorától nevelkedett, és amelyek mélyen beléivódtak, részét alkották az azokból az érzelmekből összerakott batyunak, amelyek a magyar költőt egész életén át családjához és mindenekelőtt hazájához kötik, akkor is, amikor ő testi valójában nagyon messze van. Ezt bizonyítja 1909-es, mindenik között a legszínesebb és leghitelesebb önéletírása is, mely komoly szellemi összpontosítást tanúsítván, meleg közvetlenséggel ismerteti az olvasóval az adyi szellemiséget. E ragyogó önéletrajz már nem regényes, ellentétben az egy évvel korábban megjelent *Mihályi Rozália csókja* című elbeszéléssel. Ebben egyetlen homályos említés van a csókról, amely 1902-ben oly végzetesen jelöli meg a költő életét; eközben félreérthetetlen célzást találunk benne Ady egy nem kevésbé végzetes asszonyára (egy *femme* nem kevésbé *fatale*-ra), Lédára:

„Újságot csináltam, vezércikkeket írtam, s nyilván elpusztulok, vagy nagyon okos életbe kezdek, ha nem jön el értem valaki. *Asszony volt*, egy hozzá jutott versem küldte, megfogta a kezemet, s meg se állt velem Párizsig. Ekkor rám erőltette az ő akaratát s magtalan hiúságát, hogy bennem hajtsen ki, ha tud. Öt éve elmúlt már ennek, hat éve ma holnap, s azóta írok, vívok, elalélok s újra-kezdem: vagyok. Tanítóim nem voltak, nem volt tanítókra szükségem, mert éltem, s mert nagyon éreztem az életet. Éreztem, akartam, teljes egészében, hatványán, ezért *a nagy, féktelen életakarásért* vizsgálnak ma fejcsóválva az orvosaim.” (Nyugat, 1909. jún. 1.)

A fiatal Ady szerelmi költészete

A magyar költő fiatalkori termésében (amelyet a magyar kritikusok egyhangúlag kevésbé értékesnek tartanak) már tisztán láthatóan jelen van, noha csupán embrió formában, nagy költeményeinek hatalmas, megújító ereje és vibráló, „forradalmi” életöröme. Az érett Ady költészetének e mozgatóelemei, 1899-től párhuzamosan újságcikkeiben is megmutatkozva, úgymond „hivatalos” módon csak 1906-ban törnek be a művelt magyar nagyközönség tudatába, az *Új versek*

című kötet megjelenésével, de ezután végig fogják kísérni fényes, mindamellet ellentmondásokkal teli pályáján. A verseiben a kamaszkor jellegzetes kínlódásainak hangot adó fiatal Ady nyilvánvalóan az idillikus költészet befolyása alatt állt, melynek jelentős szerepe volt a XIX. század második fele magyar költészetében, amikor is egy egész költő- és írógeneráció, nem kerülve ellentétbe az uralkodó társadalmi ízléssel és irányzatokkal, Petőfi lírájának szokásait féltetve énekelte meg az egyént, a világgal való problémáit, a család- és hazaszeretetet, a finom nosztalgiát az első, gondtalan ifjúság után, röviden: az érzelmek meghitt világát. E tematika természetesen nem elégitette volna ki egy Petőfi egyetemes érzésvilágát, viszont megfelelt az akkori nemzedék elvárásainak.

A felhő sem olyan, mint nálunk
És milyen más az őszi fény!
Nem csókol oly megejtő csókkal,
Mint ifjúságom szép helyén.

A fiatal Adyra hatással volt Vajda János. Vajda átadta neki a gyűlöletnek-szerelemnek azt a komplex keverékét, mely meghatározza kapcsolatát az asszonnyal; lírája ideálisan *traite d'union*-t képez a XX. század költészetével, oly értelemben, hogy Vajda benső kínlódása (egy keserű és marcangoló szerelmi élménynek köszönhetően) átalakul egyrészt az 1848-as forradalmi eszmék védelmévé, másrészt az 1867-es osztrák–magyar kiegyezésnek baljós és komor hangsúllyal kifejezett kerek elutasításává. Ez utóbbi politikai állásfoglalástól nem volt idegen az a sajtókampány, amelyet később Ady vezetett az osztrák–magyar unió ellen.

Ady fiataalkori termésében föllelhető a magyar *fin de siècle* nagy tekintélyű költői kettőse, Reviczky Gyula és Komjáthy Jenő hatása is, akik előre jelezték a század formai és tematikai fordulatát, a mítoszok, megalkuvások és teátrális illúziók összeomlását. Különösen a nagyon korai Ady néhány versében érhető tetten a meghatározhatatlan pesszimista árnyalattól terhes, Reviczkyre jellemző szenvedő szentimentalizmus. Ez a Reviczky-féle szentimentalizmus, amelyet Ady méltányolni látszik, igen távol esik a boldogtalan, Nyitra vármegyei költő kortársainak közönséges, negédes szentimentalizmusától. Bezárva a szomorúság és reménytelenség színeibe burkolózott individualizmusába, Reviczky eltávolodott a hagyományos költészettől. Viszautasítva a kompromisszumot a közhe-lyekbe és előítéletekbe börtönzött korának társadalmával, megkínzott szenvedélyének árnyait tükrözni képes lírához fordult: „Mint nyári éjszakán / a csil-
lagot: / Úgy nézlek csöndes vággyal én, / Ha egyedül vagyok, / S mint nyári éjszakán / A csillagok: / Zajló szívem hullámiban / Szép szemed úgy ragyog.”

De nem lehetett idegen Ady számára az önmegfigyelő líra sem, melyet Komjáthy szimbólumai tettek gazdaggá. Komjáthy minden költői erejével egy tiszta,

elvonatkoztatott lírára törekedett, ahol a dolgok, a természet, a környező világ valósága nem igazán tárgyak, inkább csupán technikai eszközök az énkultuszába merült költő magányos lelkiállapotának kifejezésére. Ady bizonyosan felhasználta elődje lírájának szimbolista elemeit, noha az is szorosan kötődött a század alkonyba hajló dekadens szelleméhez: „Rossz a világ? Légy jó tehát magad! / Üres a lét? Adj tartalmat neki! / Az ember szolgál mind? Légy te szabad! / Hídd sorsodat bátor versenyre ki!” Sőt, még azt is mondhatjuk, hogy Reviczky Gyula preszimbolista, vagy Komjáthy Jenő szimbolista költészete, ahogyan Bródy Sándor XIX. század végi novellái (természetesen a nagy francia szimbolisták, Baudelaire és Verlaine költészetével együtt, kiket Ady Nagyvárad irodalmi köreiből és még inkább később, Párizsban ismert meg) bizonyos értelemben előfeltételei voltak hatalmas erejű, megújító költészetének. Végül, Ady fiataalkori verseiben nyomára bukkanhatunk Kiss József fájdalmas lírájának is: költő és gondolkodó, 1890-ben A Hét című irodalmi folyóirat megalapításával maga köré kívánta gyűjteni a lázadó, és a századvégi Magyarország kulturális helyzetével elégedetlen szellemeket. Ady fiataalkori versei gyakran a tiszta és mitikus, oly sokáig keresett és sosem talált szerelem témájára összpontosulnak, a naiv és romantikus, a beteljesületlenül maradt, a szükségképpen és elkerülhetetlenül elvesztett szerelemre:

Ott ültünk némán, édes félhomályban,
Te elmerengve s égő vágyban én.
Álmod hová szállt s kié volt a vágyam,
Titok maradt az, színünk rejtekén.

Verseiben gyötrődő melankólia kígyózik, és noha Ady húszévesen írta őket, az ifjúkorra visszaemlékező öregkori versekre hasonlítanak. Stílusuk lemondó, mint akinek már nincs mit várnia az élettől. Csaknem múltidézés:

Van olyan perc, mikor szivünkben
Az élet lángja fellobog...
[...]
De oly muló a mámor üdve,
Elszáll az ámitó remény,
Nem ígér édes boldogságot,
Miként a mámor éjjelén.

Természetesen még igen távol vagyunk attól a maró szerelmi költészettől, amelyre Ady néhány évvel később képes lesz, amelyet e szentimentális hátterek, bár néha nyers és gúnyos keserűséggel megjelenítve, burkoltan már sejtetnek. Ezekben az alkotásokban, ahol gyakran ismétlődik az „ön” használata, ami a

XX. század elején jellegzetes szokásként dívott férfiak és nők között (Ady a Lédával folytatott levelezésben még használja, de a hozzá írt versekben már sohasem), a fiatalság frissességének és őszinteségének ízét visszafogottan jeleníti meg, vagy már el is hagyja, tudatában annak, hogy az egyszerűség és tisztaság végleg elveszett:

A felhő sem olyan, mint nálunk
 És milyen más az őszi fény!
 Nem csókol oly megejtő csókkal,
 Mint ifjuságom szép helyén.
 [...]
 – Milyen az ősz maguknál, édes?
 Óh írja meg! Óh írja meg!...

A fiatal Ady Endre a Zilahon eltöltött gimnáziumi évek alatt találkozott először Nietzsche gondolatainak fontos részével (ahonnan a századelő bizonyos avantgarde körei a *vitalizmust* veszik majd át), amely megmutatkozik majd érett költői művében, hol az élet iránti zabolátlan és korlátlan rajongását fejezi ki a maga személyes, teljesen átdolgozott módján. Természetesen ebben a kezdeti szakaszban a magyar költő Nietzsche-ismerete, felületes német nyelvtudása miatt, arra korlátozódott, ami a nagy német gondolkodó írásaiból eljutott Magyarországra. De a rákövetkező években Ady, németül olvasva, közvetlenebb érintkezést keres Nietzschével, és benne saját temperamentumával való nagymértékű hasonlóságot fedez föl. Így már a második, 1903-ban megjelent *Még egyszer* című kötet néhány versében, különösen hangnemének változásában és „vitalista” töltetében a költő által mélyen tanulmányozott Nietzsche-filozófiának a hatására találunk. Nem szabad megfeledkezni arról, hogy az *Übermensch* filozófusa a századfordulón rendkívül népszerű volt, különösen az új generációhoz tartozó magyar írók és általában a fiatalok körében, magyarok és nem magyarok között egyaránt, valahogy úgy, ahogyan századunkban Marcuse a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején. Néhány évvel később (1908) egy újságcikkben maga Ady így foglalta össze a német filozófus gondolatainak jelentőségét saját formálódásában: „Ha ő nem lett volna, talán sokan nem volnánk, de ha volnánk, mi volnánk az eldobott mankók, melyeket még tűzre se vetnének. Ő volt az első nagy alkotó, aki rombolásával megalkotta a mi bátorságunkat.”

A Zsóka iránti szerelem, a zilahi gimnáziumban folytatott tanulmányok, a nagy nevű és jótékony hatású tanárok jellemzik Ady kora ifjúságának éveit. Az első rajongások, az első illúziók, az első csalódások már szinte túlzottan nyilvánvalóak ennek a korszaknak a költészetében, amelynek Zilah-íze és Zilah-színe van. Ezek az első fontos költői próbálkozások, amelyekben már megsejteni a művészt, de még nem a zsenialitást. Így a *Dal a rózsáról* című versben – amely

már hírt ad arról az időnként ingerlő individualizmusról, amely az érett Adynak csaknem állandó jellemvonása lesz – benne van a Zsókával töltött boldog órák és az akkorra már rég elhervadt csók emléke:

A szép leány a rózsabimbót
 Most más legénynek tépi le...
 [...]

 De megőrzöm a hervadt rózsát:
 Én kaptam annak a kis lánynak
 Legelső, tiszta, szűzi csókját!

Ha Ady később visszatér is rá, ezt már felnőtt szemmel teszi: annak a szemével, aki erős és határozott kézzel jelöli majd ki a maga és mások számára az új magyar költészet csillogó koordinátáit. A múltat idéző nagy költő elhagyta a fiataalkori verseiben még itt-ott feltűnő, századvégi negédes és szentimentális hangulatot, s az élet valódi értelmének nyers és csupasz lényegét szólaltatja meg, amelynek előtérbe állítását maga az új század követelte meg.

Ady költői és politikai formálódására alapvető hatással voltak a Nagyváradon töltött évek. Rövid debreceni újságíróskodás után, 1900-tól a Nagyváradai Napló szerkesztőjeként dolgozott, feszült és viharos, időnként kicsapongó életet élve, szentimentális kalandokba vetve magát, miközben az új megízlelésének mértéktelen vágya az alkohol és a dohányzás szenvedélyébe viszi. Mégis, ebből a művelt és kifinomult városból nézve a provinciális és bigott, az európai élet normáitól igen elütő Magyarország politikai, társadalmi és kulturális valóságát, a fiatal Adyban ekkor érlelődik meg az a politikai elgondolás, hogy a Habsburg-Magyarország öntudatlanul a pusztulás felé közeledik. És itt történik, hogy belemerülve a „magyar lép” apokaliptikus látomásába és az erőszakos válság nietzschei jóslatába, amely lecsapni készül a nyugati társadalomra – különösen az európaira, amely jog szerint és a valóságban is annak bölcsője –, a huszonhat éves Ady Endre belép a XX. századba, és megnyitja a XX. századi magyar költészet nagy korszakát.

Ady érett szerelmi költészete

A Brüll Adéllal való találkozás fordulatot hoz Ady Endre életében és művészetében. Diósi Ödönnek, a tehetős kereskedőnek, széles látókörű és korához képest nagyon is modern embernek a feleségeként az asszony teljhatalommal lép be Ady életébe, hogy onnan – legalábbis szellemileg ne távozzék többé. Ady az Adél név betűit megfordítva alkotja *Lédát*, a múzsát, a sokszor kegyetlen, zsarnoki vezetőt, aki mint Beatrice Dantét, elkíséri őt, a férfit és költőt, olykor pokoli életszakaszának egy hosszú darabján. Lédáról azt írja a legidősebb olasz

hungarológus, irodalomtörténész Paolo Santarcangeli, hogy „arcképeit nézve volt korának asszonyideálja, nagyon »Cléo de Mèrode«, nagyon »végzet-asszony«. Könnyű ezzel ma tréfálni, a mi igényesen kiábrándult felfogásunkkal: de helyezzük magunkat annak a korszaknak a légkörébe. Ady számára valóban végzetes volt: azaz arra hivatott, hogy megjelölje őt egész életére, joban-rosszban. Meg lehet és meg is kell erősíteni, hogy nélküle Ady nem lett volna az, aki volt.” Igen, könnyű ezzel tréfálni, de Léda, Nagyvárad polgárságának *femme fatale*-ja valóban az élet nagy lehetőségét jelentette a férfi Adynak. Lédát bemutatva, *A könnyek asszonya* című, 1903-as versben így vallott annak a még valamilyen módon a *fin de siècle* vattázott hangulatába merült végzetes nyárnak a végén: „Bús arcát érzem szívemen / A könnyek asszonyának, / Rózsás, remegő ujjai / Most a szívembe vájnak.” A költő ezen a ponton már készen állt, hogy a nagy ugrást véghezvigye, hogy kamatoztassa a nagyvárad-i intenzív élet- és írói élményeit. Ez az a város, amely a nőnek öltözött, franciás *charme*-ot és *parfume*-öt árasztó végzet cinkosaként megengedi neki, hogy Párizsig eljusson, anélkül, hogy Budapesten keresztül kellett volna mennie: „Ázsia sztyeppéiről” a haladás jelképéhez, Nyugatra. A fiatal, kisvárosból jött, újdonságra, érzésekre, szenvedélyekre szomjas költő számára Léda akaratlan eszközként a végzet küldötte volt, hogy betölthesse nagy küldetését a századforduló magyar kultúrájában. Vele a költő életet ad a magyar irodalomtörténet legfontosabb szellemi-művészi kapcsolatának: kapcsolat mélység és magasság, erőszakos szenvedélyek és közömbösség között, mely csaknem tíz éven át tart majd, annak a rendelésnek eleget téve, hogy – amint Ady jóval később emlékezik a *Híába hideg a Hold* című versben – összehozza ezt a „két, szép, nyomorult embert”. A Lédával való találkozás a szó szoros értelmében „kirobbantja” Ady költészetét. Egy alkalommal, így mutatkozva be az asszonynak: „Én, a siratlan fájdalomnak / Szegény, bolond, kopottas hőse”, a fiatal Ady már teljesen felfedi tömör, gyötrő és szikár stílusának jegyét, a nagy költő Adynak lényegi jellemzőjét. Jól elkülöníthetők a Lédával való találkozásnak és az Adyt fékezhetetlenül előntő vágy születésének nyomai, a képzeletbeli vonaton, amely ama elsöprő, erotikus szenvedély kirobbanásának háttéréből jön elő, amelyet a költő érez Léda, a *könnyek* forrása és *asszonya* iránt:

Add a kezed, most induljunk csöndben...
 Nem!... Rohanjunk, míg vágyunk nem lohad,
 Kocsinkon függöny, a szívünk könnyben,
 Míg emberek közt száguld a vonat
 S kiszállunk majd egy csodálatos tájon,
 Hol semmi sincs, csak illat és meleg:
 Fölszikkasztjuk a könnyeinket
 S megengeded, hogy szeresselek...

Ady szemében Léda kezdettől fogva Párizst jelenti: nemcsak *femme fatale*, de *ville fatale* is: Léda és Párizs, Párizs és Léda Ady művészi választásainak és életének teljhatalmú főszereplői, vágyakozásának egymást fölcserélhető tárgyai, amelyek végül egyetlen megvalósítandó álomban azonosulnak. Ahogyan sok magyar írónak és költőnek (olasz szemmel nézve), Adynak is volt egy „mitikus” víziója Párizsról (Franciaországról), amely Léda megjelenésével Nagyváradon egyetlen feszülten vibráló életszenvedélyben válik valóra. Léda végzetesen Párizzsá változik és Párizs Lédává: Ady szemében jóvátehetetlenül összekeveredő, örökre szorosan összetartozó alakok maradnak. Az indulás apropója Léda szokásos költözése saját párizsi házába 1903 késő őszén. Ady összeszedi minden energiáját és az összes föllelhető pénzt, és az európai metropoliszban utoléri asszonyát és álmát: „Asszony volt... megfogta a kezemet, s meg se állt velem Párizsig.”

De Párizsnek kellett tartogatnia a költő számára a legkeserűbb, legszomorúbb meglepetést: a francia fővárosból 1904. július 15-én a Pesti Naplónak írt nyílt levélben, két hónappal azután, hogy egy nemibetegség-szakorvos megvizsgálta és megállapította a vérbajt, megerősítve azt, ami addig csak erős gyanú volt számára, Ady Endre ezt kérdezi magától: miért nem beszélnek „erről a pestisről, a vér rettenetes pestiséről, e valóságos vörös pestisről?” A „rettenetes vörös pestis” erőszakosan támad Ady kétszeresen is megrészegítő élményére – Léda és Párizs, élő és meglevevítő jelképei a szerelemnek, és a fejlődésnek –, összekuszálja a szálakat és a lehetséges megoldásokat, eredményeket, egy olyan akarat szerint, mely Ady számára elsőrendű, ugyanakkor Isten legfőbb akaratának kálvinista igazolása. A halál, a halál értelme, kifejezhetetlen ízből és illatból, lassan, de könyörtelenül átjárja a költő lelkét, döntő és határozott módon megkettőzve érzéseit. Az első, azonnali reakció a lázadásé: őrjöngő, reményvesztett, jövendőmondó kiáltás:

Tüzes, sajtó seb vagyok, égek,
 Kínoz a fény és kínoz a harmat,
 Téged akarlak, eljöttem érted,
 Több kínra vágyom: téged akarlak
 [...]

 Vágy szaggatott föl, csók vérezett meg,
 Seb vagyok, tüzes, új kínra éhes,
 Adj kint nekem, a megéhezettnek:
 Seb vagyok, csókolj, égess ki, égess.

Az életfonalak megzavarodott szövevénye, itt rögtön kitűnik, egyetlen tragikus lényegre szorítkozik: az élet és a halál szálai (a szerelem Ady számára elsősorban élet, de halál is) összefonódnak, és egyetlen szenvedélyes önkívület-

ben kígyóznak, a vergődő fájdalomtól ostoroztatva, amely tudatában van a pusztulás könyörtelenségének, ugyanakkor a szerelem visszautasíthatatlansága jellemzi. Ezt erősíti meg Bölöni György, aki ennek az időszaknak a javára írja a *Tüzes seb vagyok* című Ady-versnek a születését, saját szavaiban tükrözve tanúsítja Ady állapotát a szörnyű diagnózis után: „Átéreztem egész tragédiáját. [...] Ez a betegség annyi volt, mint a halál. Most egyszerre vége lesz mindennek. Életnek. Jövőnek. Karriernek. Párizsnak. Szerelemnek. Mindennek vége!... Mi jöhet más, mint a halál?” Igen, mi következhetett volna?... Számunkra megvilágosító szavak, szavak és tanúbizonyságok, amelyekről nem szabad eltekintnünk, ha valóban helyes megvilágításba akarjuk helyezni a költő szerelmi költészetét. A Lédához írt költemények elindítják az adyi költészet nagy korszakát, utat nyitnak többi szerelmes versének, és nyilvánvalóan tükrözik a költő emberi drámáját és fizikai-erkölcsi szenvedését, amelyből képtelen kilábalni. E versekkel kapcsolatban megpróbáljuk követni azt a kettős vezérfonalat, amely összeköti őket: élet és halál fonálát.

Ady szerelmes verseit azzal a hangvétellel jellemezték, amelyet joggal neveznek *vitalista freudistának*: ez benne születik, visszautasításként arra a vádra, amelynek a férfi Ady áldozata lesz, és amely ugyanakkor a költő Ady kezei között eszközzé válik, hogy kifejezhesse akár saját lázadását, akár azt a félelmetes erősségű érzékiséget, amely benne már fiatalkora óta megvan, és megmutatkozik a szerelem költői elképzelésének erős színezetében. Ez az érzékiség meghatározó módon hatja át Ady szerelmi költészetét:

Hányszor megállunk. Összeborulunk.
Égünk és fázunk.
Ellöksz magadtól: ajkam csupa vér,
Ajkad csupa vér.
Ma sem lesz nászunk.

Ám Ady érzékisége nem csillogó-tiszta: ősi vétkek tarkítják; megrontott az eredendő bűntől, átitatott ennek a bűnnek a jelentésével, amelyet a kálvini vallás a költőbe gyermekkorától kezdve belénevelt; bizonyos versekben démoni érzékiség. Mintha sohasem öltötte volna magára azt a spiritualizmust, amely pedig alapelem volt a magyar szerelmi költészet hagyományában, a XVI. századi Ballastól, a XIX. század végi dekadenciáig. Másfelől az asszony testisége, látható testisége, a versben magasztalt testiség: a magyar lírai hagyományokat tekintve ez Ady szerelmi költészetének nagy újítása. A szerelem legfőbb jelképévé emelt teljes testiség. De egy megszenvedett, roncsolt, megkínzott testiség. Még egy szűz lány fiatal testében is ünnepelt testiség:

Tested fehér és makulátlan,
 De szemedben álmatlan éjek.
 Láthatatlan, buja jelírás
 Borítja melled s homlokodon
 A bélyeg.

Meglehetősen távol vagyunk a hagyományos magyar költészet által idealizált szerelemtől, amely még mindig az érzelmek és sóhajok édes összhangjára áhítozott. De távol vagyunk magának Adynak első alkotásaitól is, amelyekben habár a XIX. század végi, erősen zenei és versdallamhoz kötött, nosztalgikus érzésekkel és őszinteséggel teli magyar lírai hagyományok stíluselemeinek visszhangjait észleljük, a benne megjelenő hűvös ironia és a szerelemérzést szentségtől megfosztó forma már a gúnyos férfi Adyt mutatja:

Akihez szólt a legelső nóta:
 Zsóka menyasszony, férjhez megy a Zsóka...
 Még kurta szoknyás lány volt egy pár éve
 És nemsokára a más felesége...
 Így van megírva pár rövidke sorba',
 Mintha ez olyan természetes volna.
 Az a reporter mit tudta, hogy ebbe'
 Egy kész regény van végleg eltemetve,
 Bevégzett regény, be nem végzett álom:
 Zsóka volt az én első ideálom...

Ezekben a fiatalkori költeményekben (mint az előbbieken említett szép Zsóka-versekben, melyeket 1900-ban Nagyváradon egy lélegzetvételre írt a fiatalon szeretett lány esküvőjének hírére), még nem él az érett adyi lírában fellelhető lényegiség, mely megjelenik, például, egyik bámulatos, jóval későbbi (1914) alkotásában: az is szintén emlékezés egy ifjúkori szerelemre – Márton Gabi színésznőre – és tetőtől talpig belemeríti az olvasót a századeleji Nagyvárad realiztikus-romantikus hangulatába. Az ifjúság egy flashbackje, aranyfüst és cikorna nélkül, tömören és lényegien:

Poros a hosszú hársfa-sor,
 Holdfényes a püspöki udvar,
 Simulnak a városi párok,
 Vasúthoz futnak a kocsik.

Egyszer eljöttünk a vasúttal
 S szállásozó csapatja járt
 Előttem ifju fellegeknek.
 Akkor a hársak épp szerettek
 S eső után szerelem-szag volt.

Nem tíz év látszik elválasztani a két verset, hanem egy évszázad! Közöttük Ady egész költői pályafutása, kínjaival, fölfedezéseivel, a valóság lényege alapjának megragadni tudásával, az élet végtelen sok eldöntetlen kérdésével szemben is. Mindkét vers alapélménye egy elmúlt érzélem iránti nosztalgia, de micsoda különbséggel előadva! Hogy az olvasó belekóstolhasson a Zsókától búcsúzó versek hangulatába, szükség van mindhárom hosszú versszak elolvasására; *A hosszú hársfa-sor* című versben azonban elegendő egyetlen flash-elképzelés, amely összefoglalva a vers értelmét és általános jelentését, csaknem kézzelfogható érzést képes nyújtani: „S eső után szerelem-szag volt”.

Az Ér-menti költő számára a szerelem a kielégítendő érzékiségnek és az érvényesülésért vívott küzdelemnek egyfajta keveréke, hogy vele életszomját csillapíthassa. Nem véletlenül írta 1942-ben a fiumei „Termini” című folyóiratban Ternay Kálmán, hogy Adynak a szerelem „az önálló élete fölötti uralom, egy női lélek fényében, mondhatni: önszeretet”. Magába zárkózva, belemerülve az önnön bűnös szenvedélye okozta fizikai és szellemi kínok végletekig menő kipróbálásába (hírhejt és fájó bélyeg, amely kitörölhetetlen lakkvonásként ráragadt és többé el nem hagyja), ér véget a költő, a férfi Ady, nem akarva, hogy ne érdekelje többé a kapcsolat másik pólusa, az asszony. Ezt az önszeretetet, az „én” szeretetét Komjáthy már megénekelte a XIX. század végén, és Ady több versében jelen van, elsősorban érett verseiben, mint az *Add nekem a szemeidet*, az *Eldönti a Sors*, és a nyers *Elbocsátó szép üzenet* című verseiben. Ez utóbbi drámai verssel Ady véget vet a tízéves kapcsolatnak életének és hatalmas költői végzetének asszonyával, Lédával:

Törjön százegyszer százszor-tört varázs:
 Hát elbocsátlak még egyszer, utólszor...
 [...]
 Általam vagy, mert meg én láttalak
 S régen nem vagy, mert már régen nem látlak.

A versben (különösen a végén) a római egyetem összehasonlító irodalomtörténész, Armando Gnisci, összegezve látta a szerelmes vers jelentését és lényegét, és magát a szerelmet Ady költészetében (természetesen csak részlegesen, hiszen, ahogy maga az olasz kutató is elismeri, Ady szerelmi költészete nem redukálható egyetlen „gyors és felületes” szintézisre): egyfajta „vulkáni erejű

kitörés a petrarchai mintából, az elhagyatott romanticizmussal szembeni kapu felé”.

Ugyanakkor az egész Ady-féle szeretni képtelenség kifejezésre jut abból a szükségességből, hogy uralkodjék a kapcsolat másik fős szereplőjén, az asszonyon. Ebből elkerülhetetlenül következik a nemek és érzékek valódi, véres harca:

Egymás husába beletépünk
S lehullunk az őszi avaron.

Gyűlöletnek-szerelemnek keveréke a nő iránt, akivel a költő örök harcban áll, még akkor is, amikor meg akarja hálálni az őt gyógyító szerelmet. Hála, amelyet csak néhány alkalommal sikerül kimutatnia, mert számára a nő valójában csak ürügy a narcisztikusan önmaga felé fordult szenvedélyének olykor erőszakos kifejtésére és saját élet vágyának kielégítésére.

Vedd le ruhádról a büszke csatot,
Várj hidegen, szabadon, hősként,
Még azt se kérdezd meg majd, hogy ki vagyok.

A szerelem akkor piszkos és szégyenletes valamivé válik, a férfi bűnös, „akinek akkor is muszáj szeretni, amikor nincs kedve hozzá”, a nő, helyesebben mondva a nőtény, egyszerű eszköz a férfi vágyának kielégítésére, aki nem tudja és nem is akarja álcázni az utálat és az undor érzését. Legyőzve a szerelemérzés, a férfi-Ady, a szeretett asszony:

Én beszennyezlek. Én beszennyezlek
A leghavasabb, legszebb éjen:
Hiába kísérsz hófehéren.
[...]
Színem elé parancsolom majd
Fehér köntösös szűzi árnyad...
[...]
Telefröccsentem tintalével,
Vérrel, gennyel, könnyel, epével.

E megszenvedett gyakorlása a szerelemnek, anélkül, hogy átengedné magát neki, ez a rossznak állandó tudatalatti jelenlétét viselő, a kálvinista erkölcsből fakadó bűntudat nyomása alatt senyvedő szerelem, visszavezet minket ahhoz, amit a költő Adyról és különösen szerelmi költészetét jellemző fő vonásokról mondtunk: az Ady-féle szerelemérzést a nemek között dúló, egyformán keserves és erőszakos, a fenséges gyönyörért vívott örök harcban kell keresnünk; egyfajta

mennyei önpusztítás, félúton az örök kárhozat és a megtisztító szerelem között. Ady szerelmi költészete kétségbeesett szerelemkeresésének művészi formába öntése: egy olyan szerelemnek, amelyet többé nem emésztenek pszichológiai férges, és nem határolják be az ember ősi gyöngeségei és félelmei, hanem amelynek meghódításáért örök harcot kell harcolni. Ezt a kegyetlen harcot nem kerüli el Ady legfontosabb, Lédával való szerelmi kapcsolata sem.

Vad szirttetőn mi ketten
 Állunk [...].
 Véres hús-kapcsok óvnak,
 Amíg összefonódnak:
 Kékes, reszkető ajkunk.
 Míg csókolsz, nincsen szavunk,
 Ha megszólalsz: zuhanunk.

Ebben az összefüggésben az Ady által meghatározott asszonyt (költészetének kedvelt témáját) egy világ választja el attól a látásmódtól, amelyet a költők meg a hagyományos magyar közönség megszoktak. A nő lényegében szerelmi költészetének *valós* tárgyává-alanyává válik, távol bármiféle eszményesítéstől, fölülmúlva még a dekadencia korának legfrissebb költészetét is, amely a nőben mindenekelőtt a *femme fatale*-t látta. A nő elsődleges kifejezőjévé válik annak a kínszenvedésnek, amelyre Adynak szüksége van, hogy önmagának megmagyarázza a férfi lényegét, és létét igazolja. Nem véletlen, hogy Ady költészetében a nő akkor is szerető, ha anyja vagy ha lánya lehetne: e jellemző vonás az utolsó évek Ady-jánál kap majd hangsúlyt, de már jelen van ebben az 1907-es versben is:

Te voltál a mindennél több.
 Itt az írás, tanuság,
 Ha dadogva nem emlékszem.

Ezer éve vagy több éve,
 Valamikor lányom voltál,
 Az én biztos lányom voltál.
 Lányom avagy feleségem?
 [...]

Ady saját fokozottan érzéki, elkeseredett és gyötrő erotizmusában megtestesülő természete viszi odáig, hogy a nőről ennyire „testi” elképzelése legyen, ennyire kötődjék „nőstény” lényéhez még az Ady számára elválaszthatatlan szerepekben is, mint anya–feleség–lány–szerető–kurva szerepek, amelyekben beteljesedni látta az élet körét, az egyetlen életláncolatot, amely utolsó láncszem-

ként végzetes ölelést tartogat, halált hozó ölelést. Rohanni egyik nő karjából a másikéba, születéstől a halálig: íme, ez Ady életszintézise.

Szájon, mellen, karban, kézben,
Csókban tapadva, átkosan
Elfogyni az ölelésben:
Ezt akarom.
[...]
Ilyen nagy, halk, lelki vészben
Legyek majd csontváz, víg halott.
Elfogyni az ölelésben:
Ezt akarom.

Az „élet-éhség” így vezeti el Adyt reményvesztett érzékiségének intellektuális szublimálásához, hol a testi kapcsolatot mint küzdelmet a fennmaradásért értelmezi, mintegy ölelkezést a halállal: a halált a magyar költő nem véletlenül azonosítja némely verseiben egy nővel, utolsó szeretőjével (és ebben a szélsőséges megoldásban elkerülhetetlenül Baudelaire-re gondolunk, amikor a szerelmi aktust mint haláltáncot írja le, amelyet a halál láthatatlan, ám érezhető jelenléte ural: *Je m'avance à l'attaque et je grimpe aux assauts / comme après un chœur de vermissieux...*):

Messze van még, aki fog jönni,
Hogy a varázsból kiszakasszon?
Jöjj s parancsold rám a halált
Te, másik asszony.

A halál Ady végzetes-gonosz életciklusában a szerelem természetes ellentéte: messze vagyunk tehát a szerelem és a halál régi, romantikus azonosításától. A költő messziről indulva, egyenlőtlen küzdelemben küzd a halállal, ami kihívás és nem menekülés, még kevésbé előzetes meghátrálás az elkerülhetetlen esemény előtt:

Olyan mindegy, mint szeretünk,
Olyan mindegy, csókunk mifajta,
Olyan közeli a Halál
S olyan nagyszerű győzni rajta.

De a vereség nyers elismerését, amelyre a költő már régóta készül, csak elhalasztotta. Magát egyenesen a „halál rokonának” nevezve előzékenyen ő ad életet egyfajta igéző haláltáncnak, hol az élet egybeolvad a halállal, melyet szakadatlanul és hiába megidéz, mintha ördögöt akarna űzni:

Én a Halál rokona vagyok,
Szeretem a tűnő szerelmet,
Szeretem megcsókolni azt,
Aki elmegy.

De a végén az ő vitalista rohama semmit sem fog érni a leküzdhetetlen el-
lenséggel való összecsapásban: küzdelme a halállal már kezdettől fogva magán
hordja a testi és szellemi becstelenség különféle bélyegeit, és az egyetlen lehet-
séges módon ér véget: fegyverletétellel az „örök titkok” előtt. Ady, mint minden
ember, eleve elrendelt vesztese annak a megfejthetetlen abszurdumnak, ami az
élet:

S akik szerették az Életet,
Most nagy Halál-légyottot adnak.
[...]
Hogyan tiportat el a sorsom,
Hogyan hal el minden, mi drága?
Óh, örök titkoknak szomorú,
Borzasztó, egységes világa.

Mégis, mielőtt megérkezik „a nagy Professzor”, a költőnek szabad áltatnia
magát, hogy szerelme a halál után is élni fog egy tízéves kislány szűz testében,
vágynak életvetületében:

Tízéves Éva, másra vár:
Már a sírom is be lesz nőve,
Mikor valaki elviszi
Itatni csók-kútfőre.

És mégis az én asszonyom,
Ott rejtőzik temetve benne,
Ami ma még csúf kárhozat
S holnap üdvösség lenne.

Kemény mell, vágy és izga vér
Valakiért majd-majd kibomlik,
De eszküszöm: e valaki
Majd énreám hasonlít.

Ebben a kivetülésben, a halálból, a vágyak jövőjében még ott van Ady egész
vitalista felfogása, felülemelkedik a halálon, önnön fizikai valóján, ugyanakkor
ezek a versek már nyilvánvaló jelei annak a fejlődésnek, amelyen a szerelemzés

keresztülment a költő érett korszakában. A vágy hevessége és testisége enyhül, hogy lassan helyet adjon egy visszatekintésnek és elmélkedésnek – legyen bár csakis szenvedés – a szerelemről. Később a megoldatlan érzékiség–spiritualitás ellentmondása, amely szinte minden Ady-versben – néha csak a sorok között – jelen van, részben föloldódik egy kisgyermek különös és szomorú elhagyatottságában:

Simogass csak, olyan jó a kezed,
 Megint búcsuzom, megint elveszett
 A gőgös Ady minden dacos gőgje.
 [...]
 Simogass csak, olyan jó a kezed,
 Úgy bánom már sok ölő, makacs harcom,
 Simogasd meg ráncos, vén gyermek-arcom.
 [...]

A vers, amely, véleményünk szerint újrájárja Ady egész életútját – összetett kapcsolatát a nővel, az érzékiséggel és szexualitással, amely kapcsolat néha alárendelt, vagy éppen ellenkezőleg, nyilvánvalóan lázadó ellentéte a természetesen református (kálvinista) – erkölcsnek, ez a vers *A Hágár oltára* (1909). Ezen a jelképes oltáron a költő föláldozza szeretni-vágyását, ezenfelül végrehajtja önnön lényének föláldozását is „igaz, bús férfi”, „minden nőt” megkívánó és mindnek koldusa (a nő, aki ugyanakkor „a semmiség és a világ”), de valójában képtelen szeretni. Erre az eszményi oltárra helyezi Ady a lét ívét, amely a fiatalkori, kielégítetlen vágy keserűsége, a kifejeződni képtelen szerelem narcisztikus visszatükröződése, beteges bujasága, a fiatal, „elszóldozó lánykák” után epedő pillantása és a vásárolt, semmitmondó „csók” hangsúlyozása között telt el, a végső, tragikus kivetülésével egy nekrofil szerelemnek, egy halott nő „csók”-jával kifejezve:

Ég a tűz Hágár szent oltárán
 S én tisztulón lesem, lesem,
 Szinte harminc éve várom én már,
 Jön-e a szerelmesem?
 [...]
 Ló-sóskás parlagon ébredt föl
 Egykor e bűnös, ős szerelem...
 [...]
 Mikor én csókolok. Nem a némbert,
 Én magamat csókolom.

De szeretem őket mindegyig,
 Magdalénát és szűz Máriát,
 Szeretem e nemem-ölő tábort...
 [...]
 Szeretem, ahogy megszületnek,
 A csecsemőt, süldőt, vént, nagyot,
 Szeretek én mindenkit, ki asszony:
 Igaz, bús férfi vagyok.
 [...]
 Hágár tűzébe bámulok majd...
 [...]
 Vér, emlékek buknak a szent tűzbe
 És csókot hány egy halott.

Az Ady-féle érzékiség erőszakos, sokszerű bevonulása a magyar költészetbe fölírzza és lelkesedéssel tölti el a magyar olvasóközönséget, és az irodalmi kritikát, akik nem szoktak hozzá a szerelem ily módon történő megénekléséhez. Ady szerelmi költészetét forradalminak érezték, abban az értelemben, hogy fölírta a petrarcai és a XIX. századi klasszikus modellek ismétlődő és utánzó mintáit (föülmúlva a dekadens iskolából jövő költők, így Reviczky és Komjáthy kísérleteit, de mindenekelőtt, mert földülta az osztrák–magyar kor kedélyes magyar társadalmának gondolkodásmódját, fölírva azt öntetszelgő tespedéséből. Érdemes aláhúzni a szerelmi költészetnek ezt a forradalmi jellegét, hogy megérthessük, hogyan történhetett, hogy abban a társadalomban egy nyilvánvalóan „politikailag semleges” téma – mint a szerelem – politikaivá válhatott, és igen erőszakos reakciókat gerjeszthetett.

A korabeli ábrázolásmódot figyelembe véve Ady szerelmi költészete (de általánosan egész költői műve) formai szempontból is jelentős újítással szolgál. Utalunk elsősorban a metrum-ritmika megújítására, másodsorban pedig a szimbolizmus sajátos, személyes használatára. Ami az első szempontot illeti – előre-bocsátva, hogy verselését tekintve minden egyes Ady-vers külön történet –, Ady, fölhasználva a korábbi kísérleteket, az *Új Versekben* gyakran nyúl az úgynevezett szimultán vershez, amely egyidejűleg engedi összhagzó használatát a jellegzetes magyar verselésnek, azaz az időmértékes verselésnek és az ütemhangsúlyos verselésnek, amely utóbbit helytelenül „magyaros verselés”-nek is neveznek. Ebből következően a kilenc- vagy tízszótagú, ötütemű versek, amelyekre a szimultán verselést alkalmazzák, válnak Ady kedveltjeivé. Ami pedig a második szempontot illeti, az Ady által kipróbált szimbolizmus nagy újítása – amely csak részben francia eredetű –, hogy a szimbólum mondhatni testet ölt és ennek eredményeként önálló, a gondolatától és gyakran az egész költeménytől független étellel bír. Az adyi szerelmi költészetben szerepet játszanak emellett

a különösen erős és a hagyományos magyar költészetben szokatlan képzetek, amilyeneket efféle kifejezések foglalnak magukba: „Két lankadt szárnyú héjmadár” (*Héja-nász az avaron*), „Telefröccsentem tintalével, / Vérrel, gennyel, könnyel, epével” (*Hiába kisértsz hófehéren*), „Véres hús-kapcsok óvnak” (*Vad szirttetőn állunk*), és így tovább. Természetesen a megszokott értelemben meghatározható politikai költészetben és a vallásos költészetben Ady szimbolizmusa új és történelmi és kulturális, másrészt vallási hagyományból vesz, a Bibliából merít, különösen gazdag jelképes elképzelések felhasználásával.

Az élet, tragikus és keserű végzetszerűségével, kijelölte Ady számára az ideális koordinátákat, meghatározva az alaptémáit annak a költői pályafutásnak, amely jóval korábban vette kezdetét, még fiatalon, az időben és térben messzi – számunkra távoli – Szilágyban. Ady, amint Goethe, az élet egyetemességére törekedett, de a nagy német zsenitől eltérően (aki uralta az életet), a megkínzott magyar költő annak hatása alatt állt, legyőzve egy hosszú, kimerítő, kegyetlen harcban. Ady Endre, európai költő, az édes-fanyar magyar nyelv nehézsége miatt is, még mindig vár a végérvényes európai elismerésre, ő, aki azt jelenti Magyarországon, amit a XX. század első két évtizedében Európának Ungaretti és Montale, Valéry és Éluard, Eliot és Pound, George, Rilke és Hofmannsthal, míg közeli múltját tekintve, költészetének tartalma és technikai eszközei révén Verlaine valószínűleg az ő *poètes maudits*-ai közé sorolta volna, életének telítettségét tekintve Nietzsche erősen közelinek érezte volna magához, önpusztító próbálkozásait illetően Rimbaud bizonyára megértette volna, végtelen életszeretete, érezni tudása és erőteljes, nagyszerű alkotókészsége miatt Baudelaire kétségtelenül legkedvesebb fiává fogadta volna.

Ady és Mylitta*

Arra kértek föl a Társaság vezetői, hogy beszéljek a költő egy általa Mylittának nevezett asszonyhoz fűződő szerelméről, illetve kapcsolatáról. Természetesen csak annyiban érdekelhet bennünket ez a szerelem, amennyiben költői alkotások fakadtak belőle. Márpedig bőven fakadtak, ezért érdemli meg figyelmünket. Aztán meg azért is, mert ez a kapcsolat – mint versfakasztó élmény – szembe-
szökő példaként szolgál az Ady életét és életművét jellemző paradoxonok egyi-
kére. Bár a Lédához kapcsolódón kívül nincs még egy olyan érzés a költő igen-
csak mozgalmas szerelmi életében, mely annyi vershez szolgáltatott volna ihletet
vagy hagyta volna rajta a nyomát, mint a Mylittához fűződő érzelmek, a Mylit-
ta-szerelem voltaképpen egyoldalú és viszonzatlan érzés volt, az az asszony
pedig, aki ezen a néven vonult be az Ady-irodalomba, csak laza személyes
viszonyban állott a költővel. Így aztán az Adyval úgymond hivatásszerűen fog-
lalkozók körén túl alig tudnak róla valamit. Ugyanakkor mintegy harminc köl-
temény hozható összefüggésbe vele. Ha a Léda-szerelem verstermése számsze-
rűen nagyobb is, viszont nyolc és fél évnyi időben oszlik meg. A Mylitta-versek
ezzel szemben tizenkét és fél hónap termése. Mi több, nincs a félhavonta meg-
jelenő Nyugatnak 1913. május eleje és november közepe között olyan száma,
amely a Mylitta-szerelemből fakadt vers nélkül jelent volna meg. Nem lesz
érdektelen tehát kissé alaposabban elmélyedni mindabban, amit mi, akiknek
életre szóló élményünk Ady, ennek az érzelmi kapcsolatnak köszönhetünk. Mi-
lyen élmények nyomán születtek ezek a versek, és ki az az asszony, akinek
alakja áll a háttérükben?

Mielőtt azonban az ihletőről és az általa kiváltott érzelmekről szólnánk, be-
szélnünk kell az ihletetről, azaz magáról a költőről. Mi ment végbe az ő sze-
relmi életében a Mylittával történt találkozását megelőző körülbelül egy év
során? Köztudomású, hogy az oly sok vihart megért Léda-kapcsolat 1912 tava-
szán végleg lezárult. Ennek a lezárásnak állított Ady monumentális emléket az
Elbocsátó, szép üzenet megírásával. Május 16-án jelent meg a vers, a feleknek a
szakításhoz vezető jóvátehetetlen összecsapására április utolsó vagy május első
napjaiban került sor. Már a szakítás is egy bimbózó szerelem jegyében követ-
kezett be. Ennek asszonya az Ady által Adának elkeresztelt Bisztriczkyne Csu-

* Az Ady-Társaságban elhangzott előadás.

tak Médi aradi nő volt, akiről eléggé keveset tudunk. Mindössze annyit, hogy négy vers (*Kérdés két szemekhöz, Hűség aranyos kora, Az ismeretlen Ada* és egy cím nélküli rögtönzés), valamint a *Margita élni akar* egy versszaka kapcsolható hozzá. Annyiban hasonlít Mylittához, hogy ő is többgyermekes anya, őt is szanatóriumban ismerte meg Ady, és a hozzá írt levelei is mind elvesztek; néhány részletet ismerünk csak belőlük, melyeket egy újságcikk közölt a harmincas években.

Ada után, de sokkal valószínűbb, hogy már előtte és vele párhuzamosan kergetőzik Ady a „kis női csukákkal” és ringatózik – hajóhoz hasonlítva önmagát – „ifjú karok kikötőjében”. 1912 második felének és a következő év első heteinek legizgatóbb szerelmi élményeit egy tizennyolc éves, még a felső leányiskola padját koptató kisasszonytól kapja Ady. Szó szerint kell vennünk ezeket az izgalmakat, mert egy ízben – tudósít róla a költő öccse – szabályos szívromhamig fokozódtak – a kisasszony nem csekély rémületére. Böhm Aranka ő, a későbbi Karinthy Frigyesné. Aki hallott egyet-mást ennek a házasságnak történetéről, az aligha fog csodálkozni azon, hogy Arany – Ady adta neki versben ezt a nevet – már lánykorában is legalább olyan erős idegsokkot tudott szeretőként okozni egy férfinak, mint amilyen mámorító szexuális élményt. „Holnap elküldöm, vagy holnap belehalok” – írta róla a költő, de olyannyira kötődött hozzá, hogy jó fél éven át képtelen volt elküldeni. *A magunk szerelme* szerelmi ciklusa, az *Ifjú karok kikötőjében* csaknem valamennyi darabja mögött fölsejlik Arany alakja. De az alkohol, a Veronál, a cigaretta és az éjszakázások mellett nem csekély szerepe volt abban neki is, hogy Ady 1913 februárjának végére a testi leromlottságnak olyan mélypontjára jutott, amely elkerülhetlenné tett egy nagyon alapos és szigorú szanatóriumi kúrát. A budapesti gyógyintézetek – amelyek közül jó néhányban megfordult már, és ahonnan önpusztító életmódját folytatni rögtön ki is szökdösött, mihelyt a javulás első jeleit tapasztalta páratlan regenerálódó képességű szervezetén – ilyen alapos kúrára már nem voltak alkalmasak. Ezért aztán orvosi tanácsra és elsősorban Hatvany Lajos anyagi támogatásával a Grác melletti és akkor Monarchia-szerte híres Sanatorium Mariagrünbe ment gyógyítkozni.

„Gyógyintézet bel- és idegbetegek számára, elmebetegek föltétlen kizárásával. Hízókúrák, vízgyógyintézeti kezelés a legmodernebb fürdőberendezések és mindenféle fizioterápiás eszközök segítségével” – olvassuk a szanatóriumról kiadott egyik ismertetőben. Ady pedig így ír a helybeliek által csak „Bolondok tornyá”-nak nevezett gyógyintézetről: „Tessék elgondolni egy divatos osztrák szanatóriumot, ahova majdnem csak magyarok járnak, s ahova minden magyar társadalmi nyavalya elküldte a maga demonstrációját. Mert itt valamennyi magyar kaszinó népe egy kisebb vagy nagyobb csoporttal képviselődik, csak éppen hogy az asszonyok dominálnak.” Ebbe a többségükben asszonyok által benépesített szanatóriumba érkezett meg Ady 1913. március 7-én, hogy orvosi ke-

zeléssel, mindenekelőtt alkoholelvonó- és hízókúrával igyekezzék helyreállítani megrendült egészségét.

És most halljuk Mylittát, ahogy csaknem hat és fél évtizeddel utóbb elbeszélte, miképpen ismerkedett meg Mariagrünben Adyval.

„1913 tavaszán hidegvizkúrán voltam ott. Egyszer csak elterjedt a híre, hogy Ady Endre érkezik. Akkoriban hosszú asztaloknál ettünk, úgynevezett table d’hôte volt, nem úgy, mint most, amikor kis asztaloknál ülnek az emberek. Ott az asztalnál mindenki erről beszélt, óriási izgalom volt a nők körében. Fodrászhoz rohantak, ruhákról volt szó. Én nagyon mulattam ezen, és azt gondoltam, hogy ez nem nekem való, én ebben nem veszek részt. Különben is, annyira imádtam Ady verseit, nem akartam az emberrel megismerkedni. Hallottam a hírét, tudtam, hogy kicsapongó életet él, tudtam, hogy beteg, tudtam, hogy iszik... Engem nagyon konvencionálisan neveltek, és féltem a csalódástól. Egy szóval nem akartam vele megismerkedni. Akkor aztán megérkezett, és vele Fehér Dezső. Lehet ugyan, hogy Fehér már korábban is ott volt, de én csak akkor vettem róla tudomást, addig egyáltalán nem beszéltünk. Én mindig félrehúzódtam előlük. De aztán Fehér Dezső nagyon hamar megkörménykezett. Nem volt nekem szimpatikus, rossz volt a híre. Azt mondta nekem valaki, hogy ő hajtja föl a nőket Adynak. Ezt persze csak hallottam. Elég az hozzá, odajött, bemutatkozott, és azt kérdezte, hogyan lehet az, hogy én nem vagyok kíváncsi Adyra, nem ismerkedem meg vele. Erre ugyanazt mondtam neki, mint amit most, hogy nekem nem tetszik ez az egész hajsza, én annyira szeretem a verseit, hogy nem akarok az emberben csalódní. Akkor egy darabig ennyiben is maradt a dolog. De aztán egy alkalommal Fehér Dezső mégis bemutatta Adyt. Nem lehetett elkerülni, mert a szanatórium kicsi volt. Tudom, borzasztóan bántotta Ady hiúságát, hogy én nem akartam megismerni, és kitértem előle. Ennek nyomra is van a *Ki látott engem?*-ben, amikor azt írja, hogy »Érdemlem-e szánásnak csúnya sorsát?« meg »Szabad előlem közönnnyel kitérni?«. Ady ugyan nem mondta, de én biztosra veszem, hogy ez nekem szólt.

Amikor aztán összeismerkedtünk, hamarosan, sőt, mondhatni azonnal baráti lett köztünk a hang. Gyorsan megértettük egymást, és elkezdtünk együtt járni. Sétáltunk a szanatórium körül az erdőben. Itt van *A magunk szerelme* kötet, benne a dedikáció 1913. április 9-i dátummal: »Az Ady-versek kedves és kegyes maria-grüni barátónőjének és védőnőjének – hódoló sorstársa, Ady Endre«. Ekkor már jó barátok voltunk.”

Fehér Dezső, a Nagyváradai Napló szerkesztője és Ady barátja április 7-én utazott el Mariagrünből. E napot megelőzően kellett tehát létrejönni a költő szerelmi lírája vonatkozásában – nyugodtan mondhatjuk – rendkívüli jelentőségű kapcsolatnak vagy egyelőre még csak ismeretségnak. Ideje most már, hogy mi is megmondjuk, ki volt az az asszony, akit Ady majd Mylittának nevez el.

Zwack Emma Mária – utónevei közül ő csak a másodikat használta, mégpedig Mici formában – 1889. június 1-jén született Budapesten. (Nem volt tehát még egészen huszonnégy éves, amikor megismerte Adyt, és csaknem tizenkét évvel volt fiatalabb a költőnél.) Mici nagyapja alapította a múlt század közepén a Zwack József és Társai szeszgyárat, amelyet később az apja vezetett. A Zwack névhez korábban mindenekelőtt az Unicumot asszociáltuk. Az utóbbi időben viszont elég sűrűn találkozunk ezzel a névvel a közéletben is. A Zwack gyár jelenlegi tulajdonosa volt hazánk első washingtoni nagykövete a rendszerváltozás után, aztán itthon megalapította a Liberális Polgári Szövetség Vállalkozók Pártját, később pedig országgyűlési képviselővé választották. Ő unoka-öccse Mylittának.

Budapesti iskolaévei után Zwack Mici egy időt svájci nevelőintézetben töltött, majd 1907 szeptemberében, tizennyolc évesen férjhez ment a nála hat évvel idősebb másodunokafivéréhez, dr. Machlup Henrik Jánoshoz. A főváros legnagyobb bőrgyára, valamint a Flóra gyertya- és szappangyár volt valamikor a férj családjának tulajdonában. Maga a férj viszont jogi doktorátust szerzett, és a Pesti Magyar Kereskedelmi Bank kötelékében vállalt állást. A házasságból 1908-ban egy leány, két évvel utóbb pedig egy fiú született. Mylitta tehát igen jómódban élő, férjes asszony és kétgyermekes anya volt, amikor találkozott Adyval.

A férj 1929-ben, viszonylag fiatalon, negyvenhat éves korában elhunyt. Ezt követően az asszony házasságot kötött Molnár Árpáddal, elhunyt férje kollegájával és a család régi barátjával. Róla azért kell megemlékeznünk, mert némi szerepe volt az Ady–Mylitta-kapcsolat alakulásában és a költő egyik versének megszületésében. Erről majd a maga helyén. Nyugdíjazásáig Molnár a Kereskedelmi Bank személyzeti osztályát vezette. 1951-ben a házaspár kivándorló útlevelet kapott, és Kanadába települt át Mylitta lányához. Az 1950-es évek végén másodszor is özvegyiségre jutván, az asszony nőül ment egy Kanadában élő magyar honfitársához, Steinfeld Istvánhoz. (A harmadik férj, amennyire kideríthető, csupán névrokona volt Ady „titkárának” és „fogadott fiának”, Steinfeld Nándornak, ahogy a költő egy helyütt nevezte őt.) Mylitta – élete utolsó évtizedeiben immár Steinfeldné, és e minőségében hamarosan harmadszor is özvegy – állandó lakhelye Toronto volt egészen haláláig, amely néhány héttel 98. születésnapja után, 1987. június 24-én egy operáció nyomán következett be. Az Ady-irodalom – már amennyire egyáltalán foglalkozott a személyével – persze mindig Machlup Henrikné néven emlegeti, hiszen Ady is így ismerte őt. Mylitta, valamint Machlupné és Steinfeldné tehát egy és ugyanaz a személy életének különböző szakaszán és vonatkozásaiban.

Az 1960-as évek közepétől egészen 1986-ig a szellemi frissességét mindvégig töretlenül megőrző idős Mylitta gyakran látogatott Budapestre, elsősorban fia családjához és hazai ismerőseihez. Egy ilyen alkalommal került sor 1977 ja-

nuárjában arra az interjúra, amelyben elmondta Adyról megőrzött emlékeit. Láng József és én voltunk beszélgető partnerei, a magnófelvételt pedig a Petőfi Múzeum őrzi. Annak nyomán került sor erre az interjúra, hogy Hegedűs Nándor *Ady Endre Mylitta-versei* címmel az Irodalomtörténeti Közlemények 1962. évi 2. számában közölt cikke, a téma mindaddig egyetlen alaposabb földolgozása, nagyfokú kíváncsiságot ébresztett bennem e különös és irodalmi szemszögből annyira jelentős szerelem és asszonya iránt. Nyomozni kezdtem, és eljutottam Mylitta budapesti rokonaihoz, majd levélbeli kapcsolatfelvétel után megismertem őt magát is. Élete utolsó évtizedében minden budapesti látogatásakor együtt lehettem vele. Kitüntetett diszkrét bizalmával, mely az évek során egyre bensőségebb lett, és én anyai barátnőmet tisztelhettem benne. Föltett szándékom, hogy monográfiában írom meg Ady vele való kapcsolatának és az abból sarjadt versek keletkezésének történetét. Lássuk hát ezt a történetet rövidre fogva és – amennyire lehet – követve az időrendet.

Az akkor legfrissebb Ady-verseskötet ajánlása szerint, mint halottuk, 1913. április 9-én már versei „kedves és kegyes barátnőjének és védőnőjének” mondja Zwack Micit a költő. Ekkor tehát az asszony kezdeti idegenkedését már barátság váltotta föl. Ady bizonyára örült a változásnak, de aligha elégedett meg vele. Ő minden nőtől, aki tetszett neki, azonnal teljes odaadást követelt, s ezt Mylittától sem ott Mariagrünben, sem később nem kapta meg. De arra sem jutott valami sok idő, hogy örüljön az újonnan szerzett barátságnak egy számára igencsak vonzó asszonnal, és bosszankodjék a szerelmi vonzalom egyoldalúsága miatt. A szeretett nő ugyanis viszonylag hamar, április 25-én hazautazott. Adjuk át ismét a szót az akkor távozottnak.

„Ady sokszor volt haragos és szemrehányó. Kevesellte a barátságot. Amikor elutaztam Grünből, kikísért a vonathoz. Búcsúzóul átöleltem és jobbról-balról megcsókoltam. Ez volt a legtöbb. Mondta is: »Ha még ennyit sem adott volna, sohasem akarnám viszontlátni.« Igazán nem voltam prúd, de konzervatív szellemen, szigorúan neveltek. Férfinél voltam, és két gyermekem volt. Tudtam, hogy Ady beteg és iszik. Ezek visszariasztottak. Mindig lelki és testi tisztaságra vágytam. A házasságom nem volt boldog, de elképzelni sem tudtam volna, hogy elváljak az uramtól. Ady szenvedélyes természete mellett az én nagy érzelmi magányosságom meg társkeresésem magyarázza meg a barátságomat vele. De a kezdet kezdetén félreérthetetlenül megmondtam neki, hogy más és több, mint barátja nem leszek. Látszólag el is fogadta azt, amit adni tudtam és akartam. Soha nem volt erőszakos vagy követelő, legföljebb olykor deprimált és keserű. Persze hatással volt rám Ady vonzódása és kedvessége. Az mindig hat egy nőre, ha valaki hosszabb időn át intenzíven foglalkozik vele, pláne, ha érezni lehet rajta a zseni kisugárzását. A szeme és a feje tett különösen mély benyomást az emberre. A járása viszont lompos volt, és a szája elárulta kicsapongó életmódját. Attól viszolyogtam leginkább, hogy olyan sok nővel kezdett

viszonyt válogatás nélkül. Ez jobban visszataszított, mint az, hogy iszik. Igazán nem került nagy erőfeszítésembe erényesnek maradni vele szemben. Részemről némi érzélem akkor vegyült a barátságunkba, ha távol voltunk egymástól.”

Nem sok-sok évtizeddel későbbi szépítés vagy magyarázkodás, amit most hallottunk. Itt is, mint más vonatkozásban is, szavahihető tanúnak bizonyult a visszaemlékező. Ennek igazolására a kilencvenedik éve felé járó Steinfeldné után hallgassuk meg ugyanebben a tárgyban a huszonnégy éves Mylitta szavait, ahogy azokat papíron Adyhoz intézte.

„Íme, üzenek: nem volt »gimnasztika« a barátság-ígéretem, és nem volt futó hangulat sem. Most is a szemébe nézek, mint akkor, és mondom: »ha Maga úgy akarja«. Megfogom a kezét, ha úgy akarja, és a barátja leszek. Tudja és érezze, ha nem is lát, hogy figyelem az útját, hogy vigyázó, őrködő szemekkel kísérem a lépteit. A lelkiösmeretének a lelke akarok lenni, hogy megdobjanjon, ha az Életnek sok-sok kísértése túl erős, hogy visszarántsa, ha alkohol vagy egyéb örvények nyílnának, és hívnák biztatólag.” – „Azt hiszem, ha úgy hozná a sors, hogy együtt lehetnénk újra egyszer, jobban megértenők egymást. Tisztábban látnám magamat, jobban tudnám, hogy mi az, amit Maga iránt érzek. Most úgy vagyok, mint mikor az ember bevásárolni megy, és egy bizonyos szint akar. Mikor aztán elébe raknak egy csomó nüanszot, nem képes eldönteni, hogy melyik az igazi szín. Talán jobban megérteném, hogy mit és mennyit akar tőlem, miért tartja lealázónak az én csak barátságomat. Nem értem magamat, hová lett a dacom, a büszkeségem, hogy nem kiáltok fel: meg kell elégedni avval, amit adok, és velem alkudni nem lehet. De, tudja Isten, kissé úgy érzem, hogy a Maga szerénytelensége nem szerénytelenség csupán.” – „Maga először azért kellett nekem, mert szerettem a társaságát, és mert, ugye, kötelessége az embernek a szépet keresni és a haladást. De mert költő volt, és ezért a szememben nagy érték, egy lépést sem tettem Maga felé! Aztán féltem is: először, hogy csalódom majd az emberben, később attól féltem, hogy nem fogok csalódni. Most itt állunk szemközt egymással, és félünk egymástól. Én nem ígérhetek Magának semmit, hiszen meg vagyok kötve, és különben is, érzéseket ígérni nem lehet. De a barátságomat odaadtam, és nem vonom vissza, ha bármi történjék is. Megpróbáltam »tanácskozni« magammal, és vizsgáltam magamat; ha most Maga elhagyna, még üresebb és sötétebb lenne a világ, és szegényebb lennék újra egy reménnyel. De becsületes akarok lenni, és ezért könnyezve mondom: én nem tudom, milyen leszek, és ha nem tud bennem bízni és várni esetleg, ígélet nélkül, én nem akarom hitegetni, és nem akarom, hogy szenvedjen. Talán igaza van, legyen követelőbb és önzőbb nálamnál, én sohasem kérdeztem, hogy az tud-e lenni, akit várok, mióta tudattal élek. Még nagyon kérem, mondja meg nekem, milyennek kellene lennem, hogy Magának valakije lehessen?”

Kérem önöket, vessék emlékezetükbe azt, hogy Mylitta *valakije* szeretne lenni a levél címzettjének. Később vissza kell még rá utalnunk. Egyébként a most

elhangzott Mylitta-szövegeket nem egyetlen borítékban kapta kézhez Ady. Én mixeltem össze ezt a levél-koktélt az elváltást követő néhány hét Budapestről Mariagrünbe érkező küldeményeinek jellegzetes részleteiből. Belőlük mint válaszokból ki lehet hallani Ady leveleinek szemrehányó hangját az elvárt érzelmek elmaradása miatt. Roppant kár és pótolhatatlan hiány a kapcsolat rekonstruálásának szempontjából, hogy a hétköznapjait élő Ady hangja csak ilyen visszhangfoszlányokban hallható. Az ő Mylittának írt levelei ugyanis – egyetlen levelezőlap kivételével – mind elvesztek az asszony emigrációja során. Így arról, hogy mit jelent neki Mylitta vagy inkább a Mylitta-szerelmem, „csak” versei valának, továbbá másoknak küldött néhány levele, amelyekben szól erről az érzésről azt követően, hogy az asszony hazautazott. Már másnap ezt írja az öccsének: „Ama szívbeli bánatomon kívül, hogy tegnap elutazott az édes, drága M.-né, jól vagyok.” Nyílt kártyán óvatos tapintatból nem írja ki Machlupné nevét, amelyet és viselőjét Ady Lajos ezek szerint már ismert. Nyilván egy mariagrüni látogatás során ismerte meg bátyja legújabb szerelmét. Ugyancsak az öccsének írja: „Annusnak [Ady Lajosnénak] mondd meg, hogy szerelmem legújabb tárgya (!) a legkiválóbb nő a világon.” Majd Hatvany kap némi tájékoztatást erről az új szerelemről: „Tudod, hogy nekem kell egy nagy viszony, úgy, mint a levegő. Nos, néhány napig együtt voltam itt egy nővel, kiben az eljövendő megkínóztatásomat sejtem, de ez is elutazott.” Egy Bölöni Györgynek küldött levelezőlap szövege pedig így zárul: „77 1/2 kiló és reménytelenül szerelmes vagyok.” A testsúly emlegetése kapcsol ide egy további levelet, amelynek címzettje Boncza Berta, aki ekkor személyes ismeretség híján persze még nem Csinszka: „Nagyon elárvultam, valaki itt volt, s elment. Békétlen, pesszimista vagyok, s emellett kövéredem, mint egy öreg püspök.” Szanatóriumi ápolásra kényszerítő egészségi állapota és a Mylitta távozása nyomán érzett elárvultság mellett további oka is volt Adynak, hogy békétlen és pesszimista legyen május első napjaiban. Ekkor vette kézhez Hatvany Lajosnak azt a terjedelmes levelét, amelyben a mecénás és barát a pár héttel korábban megjelent *A magunk szerelme* kötetről írva súlyos kifogásait hangoztatja, és fölveti a kérdést, képes-e megújulni a költő, vagy megszokott motívumait hányja mind idegesebben és rapszodikusabban a verseibe. „Te még mindig a *Vér és aranyt* írod” – mondja. S itt nem csupán Hatvany – később belátott és megbánt – értetlenségéről van szó. *A Minden-Titkok verseit*, azaz 1910-et követő időktől fogva mind gyakrabban kellett hallania Adynak – még a hozzá közel álló irodalmi barátaitól is –, hogy hanyatlik. *A Margita élni akart* pedig a megelőző évben már szinte osztatlan elutasítás fogadta, úgyszólván verses regényét kötetben nem is adta ki a költő. A Hatvanyval folyó irodalmi vita – amelynek a *Hunn, új legenda* megszületése is köszönhető – csaknem a mariagrüni tartózkodás végéig elhúzódott, és okozott meg-megújuló bosszúságot Adynak. Mindez csak növelte türelmetlenségét Mylittával szemben.

E kitérő után végül hallgassunk meg egy korabeli tanút. Wertheimstein Viktor, egy nagyváradi ismerős együtt volt Adyval Mariagrünben, és harminchat év múlva közreadta emlékeit. Ezeket olvassuk bennük a minket érdeklő szerelemről: „Mylitta már eltávozott Grünből, amikor én odaérkeztem, de Ady sokat beszélt áradozva róla, és panaszkodott, hogy mennyire hiányzik neki. Finom, kulturált asszony volt, és mint sóhajtva mondta: megközelíthetetlen! Hideg volt és fölényes, de okos és gyönyörű; bevallotta: megzavarta! Leírta selymes szőke haját, ringó járását. Napokon át hallottam dicséretét.”

Amikor Ady május első hetében elküldte pár szavas tudósításait a hozzá közel állóknak érzelmi élete legújabb fordulatáról, egyúttal magyarázattal is kívánt szolgálni nekik a Nyugat hónap eleji számában közzétett két szerelmes versére. Ez a két vers nyitja meg a Mylitta-szerelem által inspiráltak hosszú sorát. Közülük az első *És mégis kikiáltom* címmel egy új és minden korábbinál nagyszerűbbnek ígérkező szerelmi korszak kezdetét hirdeti.

A csak-egy-Asszonyt a szivemben hordom,
Ki minden volt verset, asszonyt legyőzött.

.....
Grác mellől, melyben Pázmány tanított
S hova most magyar, eretnek poétát
Gyógyulni küldött féltő szeretet,
Szállj, tarthatatlan, szerelmi titok.

Visszautasít minden olyan gyanút, hogy ez az érzés valami megszokottnak a folytatása lenne, s nem valami egészen új, ami egyszersmind magával hozza a lírikus Én gyökeres újjászületését is.

Vers-leső kandik, szokottság családja,
Száz volt asszonyra hiába gondoltok:
Most jön élém csak az egyetlenegy
S ez az egy a más, ez az egy a drága.

Mindjárt meg is kapjuk ennek az egészen újszerű szerelmet kiváltó asszonynak pár szavas jellemzését. Egészen más ő, mint például a tragikusan királynői Léda vagy a boszorkányosan izgató Arany.

Csöndes Asszony, kit fázó, puha lépted
Én avaromba rejtően bezavart,
Ki vén lelkemen keresztül-méláztál,
Most fényt zúdít rád titok-rontó vétek.

A május 1-jei Nyugat Adytól való másik költeménye még az előbbinél is szorosabban kötődik Mylittához, mert a *Feleselés egy asszony-verssel* 24 sorának a fele éppen tőle való. A négysoros strófák első két, idézőjelbe tett és kisebb betűvel szedett sorát Ady Mylittának egy még Mariagrünben, a költővel való találkozás hatása alatt írt verséből vette. Ezzel az asszony-verssel „felesel”, azaz vitatkozik saját verse strófáinak 3. és 4. sora. A kölcsönvett részek – Ady persze tömörítette és szabályosabb ritmusba hozta őket – rezignáltnan lemondóak, nem hisznek e találkozás által létrejött kapcsolat jövőjében. Ady viszont ennek ellenkezőjét, a nagyszerű perspektívát igyekszik szuggerálni.

Most kezdődik csak a történet,
Királynóm, felejsük a Múltat.

.....
Ez lesz a világ legbékületbb
És legfejedelmibb szerelme.

Szólnunk kell itt néhány szót Mylittáról, a költőről, valamint viszonyáról az irodalomhoz. A költő hagyatékában fennmaradt néhány verse. Ezeknek alapján írta róla Ady Lajos bátyja életrajzában, hogy az asszony „egy kicsit az irodalommal (talán az irodalomtörténettel is!) óhajtott kacérkodni”. Ami az irodalomtörténettel való kacérkodás gyanúját, tehát a kapcsolatnak csupán a múzsai szerep által adott rangért történt vállalását illeti, ezt az interjúban Steinfeldné teljes joggal utasította vissza: „Én nem akartam az irodalomtörténettel kacérkodni” – mondta nekünk. „Ha lettek volna ilyen ambícióim, akkor nem ügyeltem volna rá, hogy kapcsolatunk emlékeiből ne kerüljön semmi a nyilvánosság elé. Mindig irtóztam a nyilvánosságtól. Tulajdonképpen nagyon örültem volna, ha ezek a dolgok akkor kerülnek napvilágra, amikor már nem vagyok.” Elmondta, hogy előfizetője volt a Nyugatnak, és már a személyes ismeretséget megelőzően is ismerte Ady munkásságát, sőt nemcsak az övét, hanem Babitsét és Tóth Árpádét is. „Abban az időben” – jellemezte fiatalasszonyi énjét –, „hogy úgy mondjam, egészen versekben éltem. Magam is írtam verseket. Bár én magam nem tartok semmit a verseimről, de Ady azt írta nekem egyik levelében: »hiszek Magában mint költőben is«. Biztatott a versírásra.” Nekem be kell valanom, hogy a fennmaradt versek alapján sokkal inkább hajlok a magamévá tenni az interjúalany véleményét, aki nem tartott semmit a verseiről, mint az Adyét. Ő aligha szánhatta egyébnek a biztatást udvarló gesztusnál. Ha Mylittát – a kortárs úgymond „költők” közül egyetlenként – „társszerzőjévé” avatta a *Feleselés egy asszony-verssel* során, úgy ezzel a formai bravúr végbevitelének szándékán túl a kapcsolat elmélyítését akarta elérni, amikor így tisztelgett az asszony szellemi rangja előtt, és dokumentálta összetartozásukat.

Az első két Mylitta-verset közzétevő Nyugatban egy kritikát is találunk Adytól *Fiatalköltők versei* címmel. Elsőül Tóth Árpád akkor megjelent első kötetéről, a *Hajnali szerenádról* akarna írni. De – mint bevallja – nem arról ír, hanem a maga „reménytelen szerelméről” – ahogy Bölöniéknek jellemezte a Mylittával kapcsolatos érzéseit. Halljuk tehát ezt az újabb szerelmi vallomását.

„Kötetének egyik példányán beírom a margókat, össze akarom sírni öreg könnyeimet az ő fiatal, forró könnyeivel, s ezt a kötetet majd elküldöm egy Asszonynak. Ez az Asszony most az én szomorúságom és örömem együtt, és Tóth Árpád könnyei a kölcsön-könnyek, mert a magaméival már nem bírom. »Úrnőm, alázatos már s szenvedő e nemrég gögös és izgága szerelem. Én szánom őt, beteg királyt, s megfojtom még e hajnalon...« Nem, nem fojtom meg, itatom a könnyeimmel, s mikor az enyém nem elég, szemembe folytatom a Tóth Árpád verseit, hátha Úrnőm szíve megindul hozzám, de a Tóth Árpád verseiről nem írok.”

Az „Úrnő” május 2-án kelt levelében – ez az első, amit hazatérte után írt a Mariagrünben maradt Adynak – siet nyugtázni ezt a hódolatot, amely a két versnél is, úgy tűnik, jobban megnyerte tetszését: „Örültem nagyon a két levélnek, és a versei szépek – de legszebb »a figyelő« –, és várva várom azt, amit benne ígér. Ady, Maga igazi poéta, még kritizálni sem tud anélkül, hogy Magából bele nem vinne valamit.” („Figyelő” volt a címe a Nyugat kritikai rovatának.) Ezek után joggal kérdeztük az interjúban, hogy Ady elküldte-e vajon szomorúsága és öröme Asszonyának a *Hajnali szerénádot* a margóra rótt jegyzeteivel. A válasz negatív volt. Nos, ez minden bizonnyal így történt, illetőleg nem történt meg. Az igazság viszont mégis az, hogy a költő – átvitt értelemben és önmagához sokkalta méltóbban – mindennek ellenére beváltotta nyomtatásban adott ígéretét, noha erről Mylittának aligha volt tudomása. De mindeddig az irodalomtörténet-írás sem ismerte föl, hogy ez miképpen történt.

Még május során írt Ady egy verset – föltehetőleg volt ebben szerepe a Mylittától érkezett dicséretnek és kérelemnek is –, amelyben nem Tóth Árpád könyvére róttá sorait, valljuk be, ez némileg groteszk is lett volna, hanem Petrarcaéra, a reménytelenül epedő szerelem költőjének könyvére. Igen ám, csak hogy a *Ceruzasorok Petrarca könyvében* majdnem háromnegyed évvel később, 1914. január 18-án jelent meg a Vasárnapi Újságban. Olyan messze távolította el a folyóirat-közlés a verset a Mylitta-szerelem legintenzívebb korszakától, hogy senkinek sem jutott eszébe kapcsolatot látni köztük. Mi bizonyítja akkor, hogy fönnáll ez az ihlető kapcsolat? Nézzük mindenekelőtt a külső körülményeket.

Schöpflin Aladár, a Vasárnapi Újság szerkesztője 1913. június 11-én igen karakterisztikus levelet kapott Adytól: „Édes, jó Aladárom, ezek a versek már nagy részükben hetek óta készen vannak.” Ezek szerint még májusban íródott verseket küld, amelyekhez, mint írja, prózai írásokat is csatolni akart, azért nem mentek el hamarabb. De most pénz kell neki. „A versekért utaltass ki azonnal

minden lehető pénzt, s rögtön és táviratilag küldesd el. Öllelek, édes Aladárom, s kérlek, szó szerint azonnal s táviratilag küldesd el a versek – a fene egye meg – honoráriumát. Nagyon szeret Adybandid.” A címzett igencsak sietve tett eleget a nyomatékos kérésnek, mert még ugyanazon a napon tudósíthatta Ady az öccsét: „A Vasárnapi Újságnak hat szép verset írtam, de – levonták az előleget.” Ezt az előleget még azelőtt csalhatta ki a laptól, hogy Mariagrünbe utazott volna. Nem akarom önöket untatni a hat vers címének elsorolásával. Végül is csak öt jelent meg belőlük ebben a meglehetősen konzervatív családi hetilapban, mert egyet Ady visszakért. Persze nem egyszerre közölték őket, hanem egyet-egyét, köztük több hónapnyi szünetekkel. Az utolsó volt a *Ceruza-sorok Petrarca könyvében*. Hallgassuk meg a Mylitta-szerelemnek ezt a reprezentatív versét, mielőtt szólnék annak reprezentatív jellegéről és szövegszerű kapcsolatairól az imént hallott prózával.

Itt az írás: nem legényes sorok,
Régi epedések, régi torok
Búgása bőgött így ezelőtt,
Így írtak a hajdani nem szeretettek,
Így írtak a régi, bús szeretők.

Nem azért írok, hogy fordítsd felém
Fehér orcád. Óh, már beérem én,
Ha torkomon buknak a szavak
S szám kérdeni, kérni se, mást sohse merne,
Mint a sírást és sírni talán szabad.

Boldog vagyok, mert nagyon szenvedek,
Boldog vagyok: érted vagyok beteg,
Halálra szánt, mint rég ezelőtt,
Mint régen a hajdani nem szeretettek,
Mint régen a régi, bús szeretők.

A *Hajnali szerenád* recenziójának írója önnön fájdalmaiból emlegeti, míg ebben a versben a szenvedését vallja meg annak, akiről azt mondta volt, hogy „ez az Asszony most az én szomorúságom és örömem együtt”. Szomorúság és öröm – két merőben ellentétes érzés kapcsolódik egybe, ugyanúgy, mint a vers 3. szakaszának nyitó sorában: „Boldog vagyok, mert nagyon szenvedek”. Akihez a versben beszél, attól a kegynek még annyi jelét sem kéri, hogy fordítsa feléje fehér arcát, viszont prózában még remélt valami kegyes gesztust: „hátha Úrnőm szíve megindul hozzám”. Mégpedig mi készítené őt erre? Az, hogy a vallomást tevő összesírja a maga öreg könnyeit Tóth Árpádnak fiatal forró könnyeivel, az

ő versei lesznek a kölcsön-könnyek, mert a magáéval már nem bírja. Központi szerepet kap ez a motívum a versben is: „...szám kérdeni, kérni se, mást sohse merne, / Mint a sírást és sírni talán szabad.” Próza és vers hangulatának és motívumainak ez a közeli rokonsága akkor is alátámasztaná mindkettőnek közös ihletbeli gyökereit, ha a keletkezésük közelségének nem volna meg a fontosabb elmondott tárgyi bizonyítéka.

Reprezentatívnak kell tartanunk ezt a Tóth Árpád könyve helyett a Petrarcaéra rótt sorokból álló költeményt a Mylittával kapcsolatos élményekből sarjadt valamennyi vers ihletére nézve. A be nem teljesedett szerelem itteni fölmagasztosításával valami egészen új jelenik meg Ady lírájában. Új korszak kezdetét jelölik a *Ceruzasorok*, s egyben azt az irányt is, amelyben haladni fog a szerelmi ihletés.

Május 5-én Mylitta két levelet is ír Adynak, egyet nappal, egyet szabadon maradt estéjén. Komoly irodalmi következménye lesz az esti levélnek, mert előidézi a Mylitta-versek egyik legfontosabbikának létrejöttét. Idézzünk tehát ebből az esti levélből.

„Ó, bárcsak tudnék hinni, annyira szeretnék hinni, tanítson meg rá. Gyáva lettem és félek – de legjobban magamtól, mert nem tudok már bízni magamban sem – és ez a legborzasztóbb. Félni rossz, és én erőtlenség vagyok, és kishitű – mert annyi borzasztó minden szakadt már reám, csak azért, mert vagyok, anélkül hogy akartam vagy tudtam volna, hogy rettegve nézek minden jövő nap elé, hogy szinte félek létezni, lenni, élni. [...] Innen az, hogy ösztönösen kerülöm azt, kinek a valója, mint finom műszereknél a kapocs, beleilleszkehetnék az én valómba. [...] Lássá, hogy összetörtem! Szégyeltem a gyávaságomat, és megvetem magamat érte, de gyónok – érezze, hogy őszinte vagyok.”

Őszintén szólva nem értettem, és ma sem értem egészen, hogy mi oka lehetett egy jó módban élő, fiatal és csinos asszonynak, két gyermek anyjának ilyen megfoghatatlan, de annál súlyosabb panaszokra. Ez a levél ugyanis nem elszigetelt darab. Más leveleiben és fennmaradt verseiben is igen gyakran panaszkodik ennyire megfoghatatlanul az írójuk. Annál kevésbé volt érthető ez a panaszkodás, mert az az idős hölgy, akit sok-sok évtizeddel később alkalmam volt megismerni, egyáltalán nem hasonlított ebben a vonatkozásban fiatalkori önmagára. Erős lélekkel, úgyszólván sztoikus nyugalommal viselte utolsó éveinek súlyos lelki és testi megpróbáltatásait, és többnyire meg tudta őrizni derűs kedélyét. Bár ismeretségünk során csakhamar rá kellett jönnöm, hogy a bizalmasabb jellegű kérdések előtt igyekszik kitérni, és nem veszi jónéven, ha ilyenekkel állok elő, mégis megkértem, mondana valamit akkori lelkiállapotáról, mert Adynak írt levelei tele vannak panasszal, de konkrét okokat nem említ. Ezt a választ kaptam:

„Én annyira fiatalon mentem férjhez, hogy nem volt semmi élettapasztalatom, és magammal sem voltam tisztában. A maga módján szeretett az uram, de

hamar kiderült, hogy a természetünk nagyon különböző. Engem sok minden érdekelt, szerettem a társaságot, az embereket, és szeretetre vágytam. Ő viszont meglehetősen kedélytelen, flegmatikus és nagyon zárkózott ember volt. Korrekt férj és apa, de nem sokat törődött se velem, se a gyerekekkel. Imponált neki, hogy csinos felesége van, akinek sokan udvarolnak. Egyébként ő is jó megjelenésű volt és elegáns. De csak a maga dolgai érdekelték. Lelkileg én nagyon magányos voltam, és sokszor estem kétségbe emiatt. Sokat kínlódtam ebben a házasságban, mert tulajdonképpen nem is volt igazi házasság. Verseket is főként ezért írtam.”

Hasonló választ kaphatott Ady is, ha az asszony panaszainak oka felől faggatózott. Aligha elégtették ki az efféle válaszok attól, akinek szerelmet kínált, és akit a számára a levegővel egyenrangúan fontos „nagy viszony” partneréül akart magának megszerezni. A május 5-én kelt esti levél panaszaira *Könyörgő, májusi levél* címmel írta meg a maga faggatózó-biztató és egyben szomorú válaszát.

Titkokat küldenék, küldeném magam,
Ki itt állok, mióta a szemedben
Sorsom villant és százszor szenvedtetten
Szenvedem a te oldatlan sorsod,
Titkod és sorsom, sorsod és titkom.

Május diktál és nem tudom, hogy mit mond,
Csak azt tudom, hogy elmentél hamar,
Hogy jó szemeddel oly kicsinyig néztél,
Föl se mentettél, pörbe sem idéztél,
Titkunk titok és a pörünk pihen
És multjaink dermedik a Napot.

Ha azt mondom: mégis te vagy a Kezdet,
Látom, ahogy a homlokodon
Ezer gyanu méltó fájdalommal reszket
S hogy a szemed távolban is bezárod.

S én künnrekesztve dideregve várok
És félek is, hogy a szemedbe fogadsz.

Nagyon látsz majd és kegyelem nélkül látsz
És könnyeiddel vegyülve megtudom,
Hogy kit siratsz, mit siratsz, meddig
Félsz még és mért kell neked félned.

Jaj, ez a május, ez az Élet,
 Jaj, mi két ember, akik félünk,
 Holott titkunk miénk s a bátraké a Sors.

.....

És meg ne ríkasson a levelem
 S a május: ne sírj, mert sirok én.

Amikor Ady azt írja, hogy „nagyon látsz majd és kegyelem nélkül látsz”, már az eljövendő találkozásukra gondol, melyet még a mariagrüni búcsúzáskor kilátásba helyezett. Erre is hamarosan sor fog kerülni.

Az imént elhangzott vers a május közepi Nyugatban jelent meg. Egy vagy két nappal később olvasta az asszony, mégpedig a Park Szanatóriumban, ahol kislánya operáción esett át, és most lábadozott. Ady verses májusi levelének címzettje maga is megírta verses válaszát, amelyből idézek néhány sort:

Függő erkélyen, az úrben vagyok,
 És körülölelnék áhítatok.

Ma ért el hozzám májusi levél,
 A májusi éj is Rólad beszél.

.....

És duzzad, feszül az én vágy-virágom,
 Ma éjjel vedd el, Néked kínálom.

Az erkély említésére később vissza kell utalnunk egy Ady-vers összefüggésében, azért fontos. Viszont az utolsó sorban elhangzó fölkinálkozása annyira megriasztotta magát a versírót, hogy bölcsebbnek látta egyelőre nem küldeni el Adynak, és a pár nap múlva bekövetkezett találkozásukkor sem adta át neki. Csak a következő hónap elején juttatja el hozzá, amikor a több száz kilométeres távolság lehetetlenné teszi, hogy a férfi szaván fogja őt.

Május 16-án, pénteken írja Mylitta a Park Szanatóriumból Adynak: „Én csak vasárnap mehetek haza, a jövő héten aztán jöhet – várom.” Erre Ady nem késlekedett valóra váltani a budapesti út tervét, amellyel levelei egész sorának tanúsága szerint már csaknem egy hónapja szünet nélkül foglalkozott. Május 19-én és 20-án, hétfőn és kedden volt Budapesten, „nagy inkognitóban” – mint utóbb Hatvanyinak írta. E napok valamelyikén volt együtt Mylittával, aki az interjúban semmit sem tudott mondani erről a találkozásukról. Egy három hónappal későbbi levelében az asszony – közben nem látták egymást – „rövid és szép pár óra”-ként említi ezt az együttlétet.

Ha jó hangulatú volt is az együtt töltött rövid pár óra, alig telik el néhány nap, és olyan levél érkezik Adytól, amely őszintétlenséget és hátsó szándékú kacérkodást hányszor az asszony szemére. Ez utóbbi így utasítja vissza a gyanúsítást május 26-án: „Amikor Maga kérdezett, felszisszentem: Istenem, hát ezért voltam én őszinte? Nem látta-e, hogy mindent tudok, csak haszonra lesni nem, és nem értette meg, hogy az én nagy, lázas keresésem – mert életszükséglet – kényszerült, de akaratlan? »Hogy másnak jobban kelljen« – nem tartom magamat árunak, melynek fölszökik az értéke, ha minél többen kívánják, és szenvedélyesen tiltakozom ezen csúnya és mindennél kicsinyesebb asszonyi gyöngye ellen.” Miről is van itt tulajdonképpen szó? Mylittát ekkor már jó ideje vette körül rajongó szerelemmel a későbbi második férje, Molnár (akkor még Müller) Árpád. Adynak már Mariagrünben beszélt az asszony erről a maga részéről szintén csupán barátságának minősített kapcsolatáról. „Én elmondtam akkor – írta később Adynak –, hogy milyen önzetlen és sokat adó jó barátom nekem ő, és hogy kétségbeesett órákban belekapaszkodtam, mint a fuldokló a szalmaszálba, és talajt kaptam.” Most azonban kissé rossz a lelkiismerete ezzel az önzetlen barátjával szemben, „mert Maga [mármint Ady] jött, és én eltávolodtam tőle”. Még a pesti út előtt arra kérte Adyt, hogy legyen óvatos, és „vigyázzon nagyon arra, ami nyilvánosság elé kerül”, vagyis verses vallomásaira, mert az első két Mylitta-vers nyomán az önzetlen barát „a szeretők ösztönével rögtön megérezte a mi barátságunkat. »Ez magának szól« – mondotta, és én nem tudok hazudni annak, aki bíz bennem.”

Nem nehéz elképzelnünk, hogy mit érzett Ady, amikor azzal a kéréssel állnak elő, hogy gyakoroljon öncenzúrát versei írásakor vagy megjelentetésekor, mert szerelmének tárgya a világért sem akar fájdalmat okozni egy másik barátjának. Bár szerelmi kapcsolataiban a költő sohasem tanúsított tartós hűséget, viszont az asszonyoktól rögtön teljes odaadást követelt, valamint azt is, hogy rajta kívül más férfit figyelemre se méltassanak. Sándor Lászlóné, egy szintén Mariagrünben megismert és hamarosan szeretőjévé lett asszony – akiről majd mi is szót ejtünk – így ír erről: „Férfit egyáltalán nem tűrt a társaságában; volt barátnőit, akikhez semmi szerelmi kapocs nem fűzte, nem engedte férfiakkal beszélni vagy barátkozni. Olyan volt, mint egy basa. Kijelentette, hogy azoknak a nőknek, akik az ő társaságában lehetnek, nem szabad, hogy más férfi is kelljen mint társaság.” Lédával is akkor szakított véglegesen, amikor az asszony körül állítólag föltűnt egy másik férfi, a „bosszú hím”. Dénes Zsófiát pedig, aki Balázs Béla szeretőjéből lett az övé, először azzal vádolta, hogy visszatért a korábbi férjéhez, majd azzal, hogy Papp Viktorral kezdett viszonyt. Csapodárságot, őszintétlenséget tétélezett föl minden nőről.

Valamit még szivemben tartok,
 Forró, nagy hálát, édesim,
 Asszonyaim, leányaim,
 Hogy olyan könnyű vállal csaltok
 S mégis bennetek úgy hiszek –

írta erről az *Imádság a csalásért* című versében.

Hasonlókkal gyanúsítja Mylittát: csupán azért tartja a kapcsolatot vele, hogy féltékennyé tegye a másik férfit, és annak még jobban kelljen. Hiába utasította vissza az asszony – nyilván teljes joggal – ezt a vádat többször is, és bizonygatta nyílt őszinteségét, a gyanúból vers született: a június közepén megjelent *Ha vérharmat kell*. Ha korábban azt panaszkolta a költő Mylittának, „hogy jó szemmeddel oly kicsinyig néztél”, ez utóbbi versben az asszony szemének jelzői már a „fátylas”, tehát nem nyílt tekintetű, valamint a „csaló”. Idézem a vers utolsó szakaszában elhangzó gyanúsítást:

Aláztatásom kell tán valakidnek
 S én zsúfolt vérem jó harmat talán?

Virágzástokhoz
 Akkor e bolond vérharmatot vidd meg.

Közben azonban átugrottunk egy Nyugat-számot, a június 1-jeit, amelynek dátuma egybeesett Mylitta születése 24. évfordulójával. Másnap írja Adynak az ünnepelt: „Tegnap volt a születésnapom; a sok-sok kapott virág közül – bár papíron voltak csak – a Magáénak volt legerősebb illatuk.” Ez a papíron kapott virág a *Két busongó virágének* gyűjtőcímmel megjelent *A cigány vonójával*, valamint a *Játék, játék, játék*. Ady Lajos is hangsúlyozza velük kapcsolatban, hogy „a Mylitta-korszak termékei”. Időhiány miatt sajnos nincs módom foglalkozni velük.

Június közepe táján levélben és egy Bécsből történt telefonhívás során azt az értesítést kapta Ady az asszonytól, hogy az gyermekeivel együtt hamarosan a Lidóra fog utazni. Erről már korábban is szó lehetett köztük, mert Ady figyelemztetést is kap: megígérte, hogy ott meglátogatja őt. Mylitta a tengerek királynőjének nevezett városban: ez a vízió verset sarjaszt, a július 1-jén megjelent *Ifju sirályi kedveket*, mely himnikus magasságokba lendülve zárul:

Ifju sirályi kedvek babonáznak,
 Óh, Tenger, óh, multak, óh, Kedves, te ott,
 Óh, drága s örökös Venézia, én,
 Óh, veszthetetlen vér-hona a násznak.

Ám ugyanez a Nyugat-szám tartalmazza a költőnek jelenlegi lelkiállapotáról készített számvetését is. A helyszínt és hangulatot egyaránt érzékletessé tevő verscím szerint *Erdőben, esős délutánon* néz szembe önmagával Ady, amikor pedig a harmadik strófában érzelmi életét veszi számba, mindkét részről lényegében alakoskodásnak látja már a Mylitta-szerelmet.

Az asszonyom?:
 Ha ifjabb lennék, tán szeretne,
 Így csak egy renyhe,
 Lassú, kis ígérőtű
 Pillantást küld el vétve,
 Én pedig másolt, régi lázaimat
 Küldöm cserébe.

Nem is annyira boldogtalan, mint inkább megkeseredett érzésű férfi áll előttünk – akárcsak a *Ha vérharmat kell* soraiban –, aki meg is veti szerelmét annak kisszerűsége miatt. Kapcsolatba sem siet lépni vele posta útján. Június 10. táján kapott utoljára tőle levelet az asszony, aki 21-étől fogva a Lidón tartózkodik. Ott is négy napot kell várnia, míg írás érkezik Adytól. Mylitta rögtön válaszol, s a késedelem miatti szemrehányást követően ezt írja: „Most már én is szeretném tudni, hogy mikor jön, olyan jó előre örülni! Biztosan haragszik rám ezért a kijelentésért – mert mindenért haragszik, amit mondok –, de engedje ismételnem, hogy tényleg így van.” Majd „régis és állandó szerelméről”, a Holdról áradozik. „Mindenütt más a Hold, festői vagy szentimentális, csak itt komor és fenséges, a csoda-városhoz illő. Különben majd meglátja, talán most harmonikusabban és egymást megértőbben bámulhatjuk majd, mint először. Akarja, és akar boldog lenni?”

A Hold együttes nézése mariagrüni emlék. Jegyezzük meg ezt is, akárcsak Mylitta rajongását az égitest iránt. Több Ady-versben fog majd visszatérni.

Most viszont arra a kérdésre kell válaszolnunk, hogy miért nem akart Ady „boldog lenni” Mylittával. Mert ismételt hívások dacára sem repült az asszonyhoz Velencébe, hiába írta, hogy „ifju sirályi kedvek babonázzák”. Nem hitte vajon, hogy megkapja mindazt, ami boldoggá tudná tenni? Minden bizonnyal így volt. Bár terveivel kapcsolatban ki szokta kérni a hozzá közel állók véleményét, ez időben írott levelei említést sem tesznek egy velencei út szándékáról. Június 28-án ismét kap tőle levelet Mylitta, amelyben – mint a válaszból kitűnik – könnyes kedvéről számol be Ady, de még nem ábrándítja ki az asszonyt, hogy hiába várja. Aztán eltelik két hét, de sem Ady nem jön, sem levél tőle. Mylitta ekkor – már július közepe felé járunk – pár soros aggódó sürgetést küld neki. Ez azonban már nem érte utol Mariagrünben a címzettet, aki július 6-án végleg eltávozott onnan, és néhány órás pesti tartózkodás után a szüleihez

utazott Érmindszentre. Egy hete otthon van már, amikor végre tudósítja erről Mylittát, és rögtön hozzá is teszi – ez is a válaszból tűnik ki –, hogy nyomasztja a falu és a családi környezet légköre. Jövetelének elmaradását zavaros családi ügyekkel és egy halálessettel indokolta, amelyekről nem sikerült kiderítenem semmit. Valószínűleg ürügyek voltak csupán.

Az érmindszenti tartózkodás hamarosan nyomasztónak érzett légkörében fájdalmasan kellett tapasztalnia ha nem is magának Mylittának, de a hozzá kapcsolódó érzelmeknek és illúzióknak a hiányát. Visszaköveteli tehát önmagának egy újabb versben az ehhez ez érzéshez való jogot attól a fásultságtól, amely a velencei utazástól visszatartotta.

Ereimben boldog tüzek szaladnak,
Harsány szívvel követellek magamnak,
Mint régen-régen:
Az egy-igaz Fiatalság nevében.

Ezzel a harsány fölütéssel kezdődik a hónap közepén megjelent *Most követellek magamnak*. A záró versszak pedig egyértelművé teszi, hogy Mylitta azért válik fontossá és jelenlevően valóságossá a számára – bármilyen távol van is –, mert a hozzá kapcsolódó érzés a fiatalság élményét szerzi meg a költői Ének.

Vágynak bűn volt, de itt vagy s ez valóság
S a valóság mindig a legfőbb jóság,
Se bűn, se szégyen:
Az egy-igaz Fiatalság nevében.

Mintegy tíz napot töltött Ady a szüleinél, s aztán útnak eredt. Nézzük erről már a következő hónapban küldött beszámolóját Hatvany Lajosnak: „Grünből túltengő, nagy egészségben jöttem haza, de öt-hat nap múlva minden bűn és érthetőség nélkül idegfájdalmak s gyomorkínok eddig ismeretlenül új uvertürjének örvendezhettem. Régi tanárim, barátaim látogatására mentem Zilahra, s Zilahról Nagyváradra látogattam el, szóval amolyan zarándoklást rendeztem ifjúságomban. Nagyváradon már igen ostobául szenvedtem, s ugyanakkor kaptam táviratot, hogy fontos ügyben Pestre menjek. Itt régi, öreg hotelemben feküdtem kínozva és ordítózva pár napot, s végül bevittem magamat a Városmajor Szanatóriumba. Éppen ma két hete, s azóta – a fájdalmak persze nőttek – csak annyi kezd kiderülni orvosok tudákosságából, de vizsgálatokból is, hogy egy kis béltuberkulózis nem valószínűtlen. A régi eset: istentelen, óriási bűnök után, melyekért nem lakoltam, egy kis, nem is sejtett, valamely botlásért itt az aránytalan, súlyos lakolás.”

Augusztus 12-én íródott ez a levél a barátoknak. Lássuk, mi történt a közbeeső időben Ady és Mylitta között. Még Velencéből tudatta az asszony, hogy július utolsó hetében a svájci magaslati üdülőhelyre, Wengenbe fog utazni, és megadta a szállodája címét is. Odaérkezve már várta őt Ady levele. A rögtön küldött válaszból – megint csak egy későbbi Ady-vers perspektívájában – érdemes idéznünk ezt a vallomást: „Hiába, hűséges természet vagyok, hiányzik a tenger, nem tud érte kárpótolni a legfenségesebb, legfantasztikusabb hegy sem.” Az érzelmi alakulására vonatkozó, Adytól kapott kérdésekre pedig ismét csak kitérő válasz a felelet: „Hogyan lehessen leírni, amivel még magam sem vagyok tisztában?” Aztán panaszok következnek: „A szívem sokszor összeszorult a keserűségtől, és telve volt könnyel mindig.”

Zilahon, de valószínűbb, hogy Nagyváradon Ady megírta a Nyugat következő számába esedékes Mylitta-verset: a *Tüzes trónod körül* címet viselő biztatást az asszonyhoz, hogy szánja el magát végre, és viszonzza a szerelmét, mert mindaddig, amíg ez nem következik be, belőle, a sokat megélt költőből, csak régi érzelmek halvány mását képes kiváltani. Levelet viszont nem küld. Augusztus 14-én kapja kézhez a Svájból érkező sürgetést. Csak ezt követően számol be mindarról a testi bajáról Mylittának, amelyeket pár nappal előbb Hatvanyinak is elsorolt. Bár meglehetősen közismert, hogy Ady többnyire ropantul eltúlozta betegségéről szóló panaszait, s ő maga sem vette mindig komolyan ezeket a túlzásokat, ezúttal tényleg megrémülhetett. Erről tanúskodik az augusztus első felében keletkezett *Hajnallal a Hajnalnak* imába torkolló befejezése. Ebben az újabb Mylitta-versben a maga egykori szeretőjének mondott Hajnalt, ifjúsága megszemélyesítőjét kéri:

Oh, volt szeretőm, ha rózsás lábad
A svájci hegyeket tapossa,
Legyél bűnbánó asszony egy kicsit,
Szerelmi posta.
Az a másik is el akar hagyni,
Az a másik is Hajnal-asszony,
Mondd, hogy szabadítson meg a gonosztól,
Nem is szeretett még, el ne hagyjon.

A Miatyánk befejező mondatát ismétli el a megszeppent költő az utolsó előtti sorban.

Mylitta válasza – nem a versre, hanem a hónap közepén kelt Ady-levélre – egyetlen és terjedelmes zuhataga a szemrehányásoknak. „Maga vádol engem, hogy nem vagyok senkije, ez az állandó vádja, amióta rövid és szép pár óra óta elszakadtunk egymástól. [Itt a májusi pesti találkozásra utal.] De nézzen vissza erre az időre, ki volt barátibb, Maga vagy én, ki próbált adni a másiknak?”

Maga, ha kedve úgy tartotta, hír nélkül hagyott hetekig.” Idő hiányában nem idézek többet, de jegyezzük meg Ady vádját, hogy „senkije” az asszony, erre még szükségünk lesz. Ennyi szemrehányást – amely végül is a vonzalom megnyilvánulása volt – már nem lehetett gyors válasz nélkül hagyni. Egy hét múlva Münchenből nyugtázza az asszony Ady híradását arról, hogy már jobban érzi magát. Egyben közli Mylitta, hogy szeptember első napjaiban fog hazaérkezni Budapestre.

A közeli viszontlátást váró lelkiállapot szülötte és egyben tükre a szeptember 1-jén közreadott és már címében is sokatmondó *Akarlak, hát hazudjunk*.

Adás, ígéret, tilalom,
Parancsolat avagy alázat,
Ki leszel, mikor újra látlak?
Színed elé hadd készülhessek.

A záró sor megismétli a címet, hangsúlyozva, hogy a felek olyannyira eltérő szándékai folytán mennyi őszintétlenség vegyül a kapcsolatukba. A vers egyik roppantul kegyetlen sorpárja mutatja, hogy milyen borúlátóan, ítélte meg Ady a Mylitta-szerelem jövőjét:

Utálatot is így hazudtam,
Ha így kínálták a szerelmet.

Ezúttal azonban megcsalták előérzetei. A szeptember eleji viszontlátást követően ha nem is felhőtlenül boldog, de az eddigieknél okvetlenül kiegyensúlyozottabb néhány hét fog következni ebben a szerelemben. Bár Mylitta tartózkodó magatartása továbbra sem változik, Ady több türelmet és megértést képes tanúsítani. Ennek egyik, ha ugyan nem a legfőbb oka, hogy augusztus végétől, amikor újabb érmindszenti tartózkodás után ismét a fővárosba érkezik, egészen november eleji kiköltözéséig a Hűvösvölgybe, lényegében együtt él Sándor Lászlónéval, aki már Mariagrünben a szeretője lett, és akinek ő a Nyanyuci nevet adta. Bár hivatalos szállása a Magyar Király Hotel, de legtöbb idejét Nyanyuci Váci utcai lakásán tölti. Élet és költészet sokszor meghökkenítő különmeműségének tudható be, hogy Sándorné, akitől Ady a legtöbb gyöngédséget, odaadást és gondoskodást kapta ebben az időben, semmiféle nyomot nem hagyott a költő líróján.

A viszontlátást követő első hétvégére Mylitta már társasági programba vonta be – vagy szándékozott bevonni – Adyt. Elhatározták, hogy többedmagukkal kirándulást tesznek Zágrábra. Erről tanúskodik Adynak egyetlen fönmaradt levelezőlapja az asszonyhoz szeptember 8-án. „Képzeld, Nagyságos Asszonyom, elaludtam Zágrábot, mert az éjszaka dolgoztam. Szegény elbolondított s eluta-

zott barátaim után szívesen utaznék, de félek, nem találom ott meg őket.” Nem tudható, hogyan került el ez a levelezőlap a többi Ady-levél sorsát. A Széchényi Könyvtár egy gyűjtemény részeként vásárolta meg 1953-ban nem Adytól származó egyéb kéziratokkal együtt. Steinfeldnét is hiába kérdeztük az interjúban efelől. Nem emlékezett a képeslapra, és azt mondta, hogy Zágrábban sohasem járt.

A bennünket foglalkoztató kapcsolat igen jelentős dátuma 1913. szeptember 16. Ekkor jelenik meg az első vers, amely a címében már az Ady adta néven nevezi az asszonyt: a *Keserű imádságok Mylittához*. Valóságos enciklopédiája a költő ez időbeni szerelemfelfogásának ez a hat részből álló, 110 sor terjedelmű versciklus. Részletező taglalást érdemelne tehát, ám erre megint csak nincsen mód. Azt a két sorát idézem csupán, amely megítélésem szerint magyarázatot ad arra, hogy költője miért ragaszkodik és fog még jó ideig ragaszkodni ehhez a maga tényleges igényei szempontjából perspektívátlan érzéshez.

De az enyém a kínok adománya
S a kíntatások kincse is az enyém.

Pár szót még a vers kapcsán az asszony Ady adta nevéről. Hérodotosz írja, hogy az asszírok Aphroditét Mülittának nevezik, az istennő kultuszához pedig hozzátartozik a valamennyi nőre nézve kötelező, úgynevezett szakrális prostitúció, amelyből származó pénz a templomot illeti. Találgatni lehet csupán, hogy Ady honnan vette ezt a kisázsiai mitológiában szereplő ritka nevet.

Mivel most mindketten egyazon város lakói voltak, a levelek is sokkal ritkábbak közöttük, hiszen találkozhattak vagy telefonálhattak egymásnak. Az ősz eseményeire nézve érdemes idézni Ady Lajosnak bátyja életrajzából. „Mylitta asszony kockázat és áldozatok nélkül akart regényt szőni. Ez a Bandi szemében új és izgató momentum volt, s talán éppen emiatt nem ért véget Grünnel a dolog, s kora ősszel még titkos szerelmi séták folytak a pesti csendes utcákban, s Bandi olyan izgalommal sietett el ezekre, mint akár diákkorában a Zsóka-randvúkra a zilahi piac vadgésztenyés korzójára.”

Be szépek vagytok,
Egykor gyűlölt, rút, pesti uccák:
Lábaim hogyha
Ő finom, rossz útjait futják –

olvassuk a Mylittához mondott „keserű imádságok” – mennyire kifejező ez az oxymoron! – második részében.

Két héttel a meghíusult együttes zágrábi út után most már valóban közös kiránduláson vesz részt Ady és Mylitta. A szeptember 20–21-i hétvégen Nyer-

gesújfalura mennek, ahol Ady Kernstok Károly vendége volt. A festő körülbelül egy évtizeddel később papírra vetett feljegyzései kétszer is megemlékeznek erről. Bandi – írja Kernstok – „egy társasággal jött, akik az erdőbe mentek vadászni. Ő nálam maradt másnapig, amikor azok visszavitték Pestre. Az autó és a vadászterület Delmáré volt, s vendége volt Machlup Mici is, aki akkor nagyon izgatta Bandit. Sőt, ahogy nekem mondta, kedve volna az urától elválasztani, és feleségül venni.” Aztán egy másik helyen, némi ellentmondásban a föntiekkel: „Mikor Nyergesen volt Ady, szerelmes volt Machlup Micibe, annak autóján is jött ki. Mondta: elvonné feleségül, vajon elválna-e az urától. Mondom: nem hiszem, Bandi.” Ezek szerint Ady ekkor még nem tartotta lehetetlennek, hogy Mylitta a felesége lesz. Sőt, még később sem. November 26-án, már hűvösvölgyi szállásán meglátogatta őt egy Mányoky Vilma nevű egyetemi hallgató, aki többek között ezt jegyezte föl a beszélgetésükből: „Céloztam arra, hogy mért nem házasodik meg. [Ady] egy nagy keretes fényképre mutatott, amely egy gyermeke ölelte fiatal anyját ábrázolt. – »Ezt az asszonyt elvinném« – mondta komolyan –, »ha elválna a férjétől« (Mylitta).”

Természetesen Adynak ilyen szándékai felől is kérdeztem Steinfeldnét, aki ezt válaszolta: „Nem emlékszem, hogy Ady direkt házassági ajánlatot tett volna. Olyanokat kérdezett csak, hogy nem akarok-e változtatni az életemen, gondoltam-e új házasságra. Erre én minden alkalommal és szenvedélyesen azt feleltem, hogy soha, de soha nem tudnám elhagyni a gyermekeimet és megszegni egy életre adott szavamat. Ezt így is éreztem. Olyan légkört akartam teremteni, hogy ne kerülhessen sor egy fájdalmas visszautasításra.”

Október 1-jén egyszerre három Mylitta-vers lát napvilágot a Nyugatban. Közülük az első, a *Nem hagyom abban*, „választott álom”-nak, azaz akarattal fönn-tartott illúzióknak mondja ezt a szerelmet.

Tündér-Ilonám, most választott álmom,
 Be sokféle vagy aranyalma-fámon
 S be másképpen fáj minden ébredésem
 És mégsem és mégsem,
 Alvó királyfi nem leszek én mégsem,
 Nem hagyom abba utánad-menésem.

Mesemotívumok fordulnak elő a versben: aranyalmafa, alvó királyfi. Nem véletlenül. Ez a költemény az egyedüli megvalósult terméke Balázs Béla és Ady közös színmű-tervének. Balázs írta volna meg a Mosolygó Tündér Ilonáról szóló mesedráma cselekményes részét, Ady pedig a versbetéteket készítette volna hozzá. Előleget is vettek már föl a megírandó színműre, amelyhez a zenét egy színházi újság rövid tudósítása szerint Bartók Bélának kellett volna komponál-

nia. Ám Ady – tudósít róla Balázs naplója – egyre halogatta a dolgot, és végül – örök kárára kultúránknak – nem csinált meg belőle semmit.

Ugyancsak október eleji a „Mylittának, az Őszben reménytelenül meg-meg-jelenőnek” ajánlott gyönyörű elégia, az *Őszülő erdők rettegése*.

Őszülő erdők rettegése,
Gyásza van a szivemben, Mylitta,
És szépsége és elszántsága,
Legdúsabb színeit most virítja
A Szerelem, az igazi,
Oly szomszédos a komor Halállal.

A most elhangzottal együtt megjelent harmadik versből – a címe: *Be szépre-nőttél bennem* – csupán a némileg frivol ajánlást idézem: „Valakinek, akinek kis csőrét máig sem kaphattam meg igazán”.

Október közepén a Nyugat *Négy címetlen verset* közöl Adytól ezzel az ajánlással: „Mind a négyet Mylittának küldöm”. Közülük kettő a kimondottan szerelmes vers, amelyek a *Ki látott engem?* kötetben a *Nagyon közelbe kerültünk* és a *Megköszönöm, hogy vagy* címet kapták.

November 1-jén „Mylittának küldöm szívesen” ajánlással adja közre Ady az *Eltemetem szemem látottjait*, egy ugyanakkor megjelent másik verse, *A legfőbb várta* fölé viszont ezt az ajánlást írja: „Kis Senkimnek küldöm”. A címzett ezúttal is Mylitta. Ő maga mondta az interjúban, amikor azt kérdeztük, hogyan szólította őt Ady: „Úgy emlékszem, hogy sose szólított se Micinek, se Nagyságos Asszonynak. Legtöbbször csak így: kis Senkim.” De nem csak ilyen utólagos adatunk van erre. A „Senki” Ady szájában nem a becsmérlő „niemand” szinonimája volt, hanem azt fejezte ki, hogy a csupán barátságra hajlandó Mylitta neki és ő Mylittának senkije. Ezért kérdezi az asszony tőle már első levelei egyikében: „milyen kellene lennem, hogy Magának valakije lehessen?” (Erre utalt már a *Be szépre-nőttél bennem* imént idézett ajánlása is.) Később pedig – ezt szintén idéztük – a szemére hányja: „Maga vádol engem, hogy nem vagyok senkije.”

A kis Senkimnek szóló ajánlást újra megtaláljuk a november közepi *Új tavasz* ez című vers előtt, a vele együtt megjelent *Aki magának él* című pedig már versbe is foglalja:

Úgy imádlak, kis Senkim, Semmim,
Mint ahogyan ez már rég volt,
Mert aki régi
Élet,
Sok régi éjben élt és világolt.

Amikor ez az utoljára említett két költemény nyomdafestéket lát, Ady már mintegy fél hónapja a hűvösvölgyi Park Penzió lakója. A megnövekedett távolság a várostól tovább ritkította, ha ugyan nem szüntette be a személyes érintkezést Mylittával. Nagyszámú nőkapcsolatai egyikének november 20-án kelt leveléből az tűnik ki, hogy az illető nem sokkal e dátumot megelőzően azt a hírt kapta Adytól – az ő levele nincs meg –, hogy teljesen megszakadt az érintkezés Machlupnéval. Nem tudható, hogy vajon teljesen őszinte volt-e Ady. Biztosan kellett azonban lenni valaminek a dologban, mert november közepével megszakad a Mylitta-versek május eleje óta tartó félhónapokénti hiánytalan sorozata. Egy héttel utóbb pedig létrejön Ady és Dénes Zsófia ismeretsége, és pár nap múlva, december 1-jén megjelenik az „Andrea asszonynak” küldött *Becéző, simogató kezed*. Ezt a verset a címzett, azaz Dénes Zsófia a feleségül kérése megpecsételéseként értelmezi.

A versekből most hosszabb időre kimaradó Mylittáról csupán november végén van valamelyes hírünk: egy bécsi szanatóriumból küld pár szavas üdvözlő lapot.

November közepe táján hozzáfog Ady az 1913. év verstermése sajtó alá rendezéséhez. A kötet szerelmes verseinek ciklusa, az *Őszi, piros virágok* három költemény (a címadó vers, valamint a *Kis, kék dereglye* és az imént említett *Becéző, simogató kezed*) kivételével csupa olyan darabot, szám szerint tizennyolcat tartalmaz, amelynek mindegyike a Mylitta-szerelem lenyomatát őrzi. Három további Mylitta-vers – a *Könyörgő, májusi levél*, *A cigány vonójával* és a *Játék, játék, játék* – pedig minden valószínűség szerint azért nem került ebbe a ciklusba, mert terjedelmük megsértette volna azt a költő által mindaddig érvényesített elvet, hogy egy-egy kötetében a ciklusok terjedelme nem tér el jelentősen egymástól. A szerelmi ciklus versei elől elmaradtak a Mylittának ezen vagy egyéb néven szóló ajánlások, amelyeket főntebb idéztünk, mivel az egész ciklus ajánlása neki szól: „Mylittának, a legpogányabb nőnek és istennőnek s annak a Mylittának, aki éppen a legszeretőbb és legszeretettebb”. Kétségtől elégé kacifántos Ady-szöveg, melyet a megnevezett magára vehetett is, meg nem is.

A *Ki látott engem?* kötet abban különbözik a korábbiaktól, hogy prológa és epilógusa is van. A prológa a címadó, még Mariagrünben keletkezett vers, az epilógus pedig az év utolsó napjaiban íródott, és 1914. január 1-jén közölte a Nyugat *Életbérem sírova panaszlom* címmel. Az élet minden területén csődbe jutott ember önportréját rajzolta meg a két első szakasz, hogy a harmadikban fordulat álljon be, amikor másfél hónapnyi szünet után újra fölmerül a minket foglalkoztató szerelem asszonyának az alakja.

Nem maradok ez élet-bérmél,
 Sovány és megaláz:
 Mylitta, ha tán visszatérmél
 Kegyesen a kegyetlenségre,
 Talán nem volna soha vége
 Annak, amit nagy-gyáván kezdtünk.

„Nem volna soha vége” – még mindig kísérti Adyt a házasság álma, noha nyilván tudta, hogy mennyire kilátástalan ez.

Már megíródtak e szavak, csak nyomdafestéket nem láttak még, amikor a hús-vér asszony – mint írja – hosszú hallgatás után december végén újra jelentkezik. „Nem kutatom, ki, mi okozta, hogyan kerültünk szét ennyire – csak egyszerű, természetes érzésnek engedve írok most.” Ezzel zárja levelét: „Én a régi maradtam: hű barátja, ki szívből üdvözli, Mici.”

Nincs hírünk arról, hogy a levél nyomán, az új év első napjaiban fölújult-e a közvetlen kapcsolatuk együttlét vagy legalább telefon útján. Január közepén mindenesetre napvilágot lát egy újabb Mylitta-vers, a *Vándor, téli Hold*:

Este volt, idegenben, távol,
 Tarka, rossz népek jártak és szerettek
 S mi búcsúztunk, szólván így:
 Ölekezniök kell a jobb embereknek,
 Hiszen olyan ritkán lelik meg egymást.

Én őriztelek s őriztél-e engem,
 Két jobb embernek őrizted-e sorsát?
 Nagyon kis boldogság
 Permetezett a mi fejünkre.

Talán te voltál, aki megbántad
 Találkozásunk és bátor vágyad,
 A cél-vevésünk s a botor hitünk.
 Tudsz-e még hinni?
 Próbáld meg s jól lesz: hiszünk.

Nekem a tele-Holdak,
 Az együtt-nézettek,
 Szépek lesznek, mert szépek voltak
 S a fogadásunk
 Nekem ma sem egy utált, ócska folt:
 Megbolondulnál, ha tudnád,
 Miket juttat eszembe
 A vándor, téli tele-Hold.

Az „idegenben, távol” – tehát Mariagrünben vagy a gráci vasútállomáson – történt búcsúzás jelentős, minden bizonnyal többször is fölelevenített közös emlékek volt. Szó esik erről az interjúban, de van róla korabeli dokumentumunk is. 1914 májusában az édesanyját kíséri el a mariagrüni főorvoshoz Mylitta. A szanatóriumot ábrázoló levelezőlapon írja onnan Adynak: „Háromkor éjszaka értem ide, hol először búcsúztunk.” Hogy a Holdat együtt nézték a szanatóriumban, arról a Velencéből írott levél szólt, amikor harmonikusabb körülmények között helyezte kilátásba ugyanezt.

Most újabb másfél hónapnyi szünet következik a versek sorában. Január közepétől Ady egy hónapon át a Park Szanatórium lakója. Azért persze kijárt onnan, de ha esett is találkozása Mylittával, ami valószínű, ez semmi változást sem hozott a kapcsolatukban. Sőt annyira kihozta őt a sodrából a hiábavaló várakozás és vágyakozás annál többre, mint az asszony kínálta barátság, hogy a február elején végre piacra került új kötetéből nem adott annak a Mylittának, akinek a szerelmi ciklus ajánlása szól, és a benne levő versek csaknem mind-egyikét az őhöz fűződő érzelmek inspirálták. Mylitta Ady-kötetei – mivel hatóságilag tilos volt 1951-ben könyveket magával vinni a kivándorláskor – egy rokonánál megmaradtak. A *Ki látott engem?* nem volt közöttük. Mindenesetre furcsa, hogy ha nem kapott példányt a szerzőtől, miért nem szerezte be ő maga, ahogy a dedikált *A magunk szerelmét* megelőző kötetekkel tette. Erre nincs magyarázat.

Az év elejétől leveleinek tanúsága szerint mindenféle úttervet dédelgetett magában Ady. Ebből annyi valósult meg, hogy március 6-tól csaknem két héten át az Adriai-tenger partvidékén utazgat Sándor Lászlónéval. Aztán majdnem egy hónapig Pesten van, és április 12-én, húsvétkor utazik a szüleihez. Itt tíz napig marad, s akkor egy rövid nagyváradai tartózkodás után, 23-án végre eljut Csucsára, ahová oly régen készült már, hogy találkozzék Boncza Bertával. Innen 25-én érkezik újra a fővárosba, ahol megint majdnem egy hónapot tölt.

Mind ez idő során sem szűnik meg foglalkozni Mylitta alakjával. Versek tanúskodnak erről. Április 1-jén lát napvilágot a *Kár volna érted*, amelynek alcíme: *Levél Valakihöz vagy Valakikhöz*. Íme, a „kis Senki”-ből „Valaki” lett, de csupán arra az időre, amíg tőle búcsút vesznek. Mert ez a vers búcsúvers, amelynek írója így mond a végén istenhozádót:

Csoda-percnek kellene jönni
S mert nem bízok csodákban:
Csókollak, de el kell köszönni.

Mylitta rögtön versben felel rá, és így kezdi: „Látod, én hiszek! Vannak csoda-percek!” Főlölesleges volna többet idézni belőle. Egyelőre Ady sem kapja kézhez. A hónap vége felé levél érkezik tőle, akkor mellékeli az asszony a versét a

válaszához, melyet a Garda-tó melletti Gardone Rivierából küld. Ady – amint ebben a válaszban olvassuk – „persze vádol újra, de mintha keresztülcsillámlana a sorok között egy kis melegség és bűnbánat”.

A levélnek meg a kíséretében érkezett versnek megint arra kellett ráébrednie a címzettet, hogy ő, noha csupán barátként, de igenis fontos Mylittának. Ez az asszonytól érkező úgyszólván valamennyi levél által fölébresztett érzés ezúttal is versben csapódik le. Mégpedig bizonyos töredelmességgel, mert a költő bevallja: ő nem tudta kimondani azt a szót, amelyik gyökeresen átformálhatta volna kapcsolatukat:

...csak egy szó nem talált meg,
Én asszonyom, ibolya-vetésem,
Egy szó, kit más nem mondhat senki.

Mi teszi bizonyossá, hogy Mylitta az, akihez így beszél Ady az *Én bús ibolya-vetésem* című, 1914. május 1-jén megjelent versében? A 2. strófa első két sora:

Pedig a neved sem menthetted ki
Szavaim nyári viharából...

Nincsen más asszony Mylittán kívül, akinek Ady – különösen az elmúlt nyáron – versbe foglalta volna a nevét; persze azt a nevet, illetve neveket, amelyeket ő adott neki. Ez az utolsónak említett vers már a csucsai látogatást követően született, és ott van mellette a Nyugatban ennek a látogatásnak hangulatát őrző költemény, a *Vajon milyennek láttál?*

Május 10. táján kapja kézhez Ady Mylittának Mariagrünből küldött és a több mint egy évvel azelőtti búcsúzásukra emlékeztető levelezőlapját, amelyen az asszony azt is tudatja, hogy egy-két nap múlva Pesten lesz. Ez az értesítés is kicsihol egy verset, *A fogyó Hold* a címe, és május 16-án jelenik meg. Az asszony kedvence, a Hold fogyóban van már, akárcsak a költőnek Mylittához fűződő érzelmei. De azért mégis jó emlékezni erre az asszonyra, aki valaha ez Életet jelentette neki.

Merre jár most a fogyó Hold,
Merre járhat most az Élet,
Tengert bámul, hegynek téved,
Vagy csöndes erkélyre int el?

Tenger, hegy, erkély – így együtt Mylittával kapcsolatos fogalmak. Emlékezzünk, mit írt Wengenből Adynak: „hiányzik a tenger, nem tud érte kárpótolni a legfenségesebb hegy sem”; és a Park Szanatóriumból: „Függő erkélyen, az

úrben vagyok". Végül a harmadik szakaszban ismét megelevenedik a közös emlék: a Holdat, „az Ég e rokkant vitézét, olyan ó s jó ketten nézni”.

Ezzel lényegében lezárul a Mylitta-versek sora, hiszen hamarosan Csinszka fogja betölteni Ady érzelemlilágát. Az új szerelem első, romantikus korszakában a szerelmesek megígérték, hogy kölcsönösen elküldik egymásnak a másoktól kapott leveleiket. Így küldi meg Ady Csinszának 1914. július 5-én, több más nőtől érkezettel együtt, hajdani szerelmének levelét, amely a Lidőről jött, ahová az asszony ebben az évben is nyaralni ment. Ugyancsak megkapta Csinszka Mylitta utolsó fönnmaradt, 1914. szeptember 24-i dátumú levelét. Nem tudni, hogy váltottak-e később is levelet Adyval, mert Csucsán sok minden odaveszett, hiszen 1918. október végén nem úgy jöttek el onnan Adyék, hogy soha nem térhetnek vissza. Amikor a románok bevonultak, a Nagymama sietve menekült, a Boncza-birtok üresen maradt épületeit pedig kirabolták.

Háromnegyed évi huzavona és tömérdek izgalom után, amit a leendő após, Boncza Miklós okozott, 1915 márciusában végre egybekelhetek Adyék, és 28-án Budapesten megtartják az esküvőt. Egy zsúfolt programú hetet töltenek aztán a fővárosban. Ady mindenhová elviszi bemutatni újdonsült feleségét. Mylittához is. Steinfeldnétől ezeket hallottuk erről az interjúban: „Fölhozta hozzánk Csinszkat bemutatni. Akkor már nem a Podmaniczky utcában laktunk, hanem a Gellérthegy oldalában. Ady bemutatta Csinszkat, nagyon kedves és kellemes hangulat volt. Csinszka olyan volt, mint egy kis madár. Tele étellel, tele ideálokkal, tele lelkesedéssel. Adyt imádkta. Én szerettem Csinszkat. Aztán itt-ott össze is jöttünk. Utoljára akkor láttam Adyt, amikor már nagybeteg feküdt a Veres Pálné utcában. Ez 1918 őszén volt. Meglátogattam, tudom, virágot is vittem. Meghitt és meleg atmoszféra volt ott, nekem jó orrom van az ilyesmihez. Csinszka ugrált körülötte, és ápolta. Egy délutánt töltöttem velük.”

Az 1915. április eleji vizitet megemlíti Csinszka is azokban a címszószerű följegyzéseiben, amelyeket férje halála után, az 1920-as évek elején készített házasságuk eseményeiről. Az esküvőjük utáni hét pesti dolgai között szerepel ez a pár szavas jegyzet. „Egy délután Machlupnéhoz, »Mylittához« megyünk teára. Bandi izgatott – milyennek látjuk egymást? (»Kos feje van«)” Ez az utolsó, Csinszka által idézőjelbe tett, tehát akkori véleményét összegző kijelentés, mármint hogy Mylittának „kos feje van”, azt látszik sugallni, hogy a kis Adyné nem találta valami rokonszenvesnek vendéglátóját, szemben mindazzal, amit ez utóbbi mondott róla évtizedek múltán. Mi lehetett az oka ennek az ellen-szenvennek? Tudjuk Csinszkaról, hogy vonzódott férje korábbi szerelmeihez, de talán nem véletlenül elsősorban azokhoz, akikkel szemben intellektusa, fiatal-sága és Adyra gyakorolt hatása folytán vitathatatlan fölényben érezte magát. Szeretett volna megismerkedni Lédával, ám ez nem sikerült, de azért képét kiakasztotta a Veres Pálné utcai lakásban. Barátkozott Sándor Lászlónéval, levelezett Baróti Marikával. Ha viszont ezt a fölényt nem vagy csak részben tudta

érezni, fullánkos megjegyzések olvashatók nála azokról az asszonyokról, akik valaha fontosak voltak Adynak. Böhm Arankát kacérnak és tolakodónak mondja, Vészi Margit szerinte fölényes és nagyon megjátszott, és Dénes Zsófia is megkapja a magáét, mert „folyton rajtunk lóg”. Csak találgathatjuk, hogy Mylitta ellen mi kifogása lehetett. Valószínűleg már az sem volt ínyére, hogy a férje izgatottan várta, milyennek találja őt a másik asszony. Végeredményben kevés nő bocsátja magát szívesen társai ítélete alá. Az esküvője utáni napokról pedig ezt mondja Csinszka: „A 10 nap alatt felszabadult mértékben élünk. Úgy költünk és udvarolunk az élet apró lehetőségeiben egymásnak, ahogy én mindig szeretnék élni (ma is). Parfüm, játék, autó, virág – és nagy-nagy gondtalanság.” Ugyanakkor „Bandinak fogytán van a pénze, s a 10 nap alatt Krőzust játszik. [Hatvany] Lacitól kap a könyvére 1000 koronát, s otthonról, Érmindszentről kér tudtomon kívül 3000 koronát; ezt később legalább ötféle variációban fizeti vissza anyjának és [Ady] Lajosnak.” Szóval esküvője után az Ady házaspár szűkös anyagi helyzetét jóval meghaladó módon élt a fővárosban. Csinszka mindig ott és így szeretett volna élni. Erről azonban most legfőljebb csak álmodozhatott. Álmai megvalósításához – legalább ezen a téren – majd csak 1917-ben, apja halála után foghat hozzá, amikor megörökli a Boncza-vagyont. Nem volna mit csodálkozni azon, ha némi irigység is vegyülne abba, ahogyan Mylittát látja, aki családjá körében és olyan jómódban él, ahogy ő, mármint Csinszka, szeretne.

Mint mondtam, 1914 őszétől fogva nincs Mylitta-level Ady hagyatékában. Mivel azonban ez a hagyaték korántsem maradt fenn csonkítatlanul, ez a tény még nem bizonyítja a levelezés teljes megszűntét. Ha fölvitte Csinszkat Mylittához Ady, úgy joggal következtethetünk arra, hogy még mindig nem volt közömbös neki a hajdani szerelem. Megítélésem szerint egy 1915 őszéről való vers, a Világ november 7-i számában a *Távol a csatatérről* című Ady-rovat második darabjaként megjelent *Vörös tele-Hold emléke* a Mylittához fűződő érzelmeket eleveníti föl, s egyben a legeslegutolsó Mylitta-vers.

Hegy mögül mikor vörös tele-Hold
Ébredt,
Az alkonyon (már három éve lesz)
Elébed
Csöndesen beteg szivem lehullott.

Mennyi minden száguldozott közénk
S űzte
Vörös Holdkor, sok tévedt alkonyon
A tűzbe:
Hamvadunk még, vagy már elhamvadtunk?

Hold és nő, Hold és szerelem persze korántsem csupán a Holdért rajongó Mylittával kapcsolatban fonódik egybe Adynál. Kapásból említek három vers-címet: *Hiába hideg a Hold*: az egyik legnagyobb szerűbb Léda-zsoltár; *A szerelmesek Holdja*: úgyszintén Léda-vers; a *Vágtatás a Holdnak* pedig egyike az első „diti-ramboknak” Csinszka-hoz. Viszont az imént hallott versben a hegy, amely mögül fölkél a Hold, a dombos stájer tájban fekvő Mariagrünt idézi föl. Az a megjegyzés pedig, hogy amire a költő emlékezik most, annak „már három éve lesz”, ugyancsak az ottani tartózkodásra utal. Ha 1913. március végétől számítjuk azt az időt, amikor először hallhatott a szanatóriumban Mylitta szerelmi vallomást Adytól, úgy két év, hét hónap és néhány nap telt el a vers megírásáig. Ez pedig olyan időben történt, amikor ismét Budapestre készülődött Ady, és talán tervezte, hogy viszontlátja Mylittát.

Mindenesetre szebb és bensőségesebb elégiával aligha vehetett volna búcsút a költő a Mylitta-szerelem emlékétől, mint ez a különös formájú, sóhajtásnyi vers. Egyé válni soha nem tudó nőnek és férfinak lényegük szerinti összetartozása, a záró kérdés által kifejezett közösségük oldja rezignált-elégikussá mindkettőjük sorsának voltaképpen tragikumát.

Most találnom kellene valami hatásos befejezést. Ez azonban nem fakad a tárgyalt kapcsolatból, és az én fantáziám sem elég élénk hozzá. Vegyünk hát búcsút Mylittától és a Mylitta-versektől azzal a képpel, amelyet Kernstok Károly örökített meg, nem az ecsetjével, hanem emlékező följegyzéseiben: „Szegény fiú [mármint Ady] temetésén találkoztam vele [Machlup Micivel]; komoly és szomorú volt. Szeme néha-néha elnézett a messzeségbe.”

„Drámai novella” (Epiko-drámai novella)

Drámai novellákkal, egyes novellák drámaiságával a magyar irodalomban főként a századvég, pontosabban a kilencvenes évek novellisztikájában találkozunk. A kortárs irodalomelmélet észrevétele szerint például a rajz „egész drámai cselekményt foglalhat magában”,¹ s nemegyszer témái is „drámaiak”.

Novella és dráma, a két műforma közötti összevetés lehetőségét az is inspirálhatta, hogy az arisztotelészi, majd pedig a német esztétika (Goethe, Schiller) merev, a műnemeket szigorúan elhatároló kísérleteit a XIX. század második felének műnemi, műfaji feloldódása, egybevegyülése illuzórikussá tette. Így nem véletlen, hogy Storm szerint a novella a „dráma nővére”.² A modern irodalomtudomány pedig az összevetés közös alapjait is kidolgozta. Benno von Wiese a drámai műnem egyik kulcsfogalmát, a konfliktust tekinti az összehasonlítás alapjának: „A novella a drámához hasonlóan az emberi élet legmélyebb kérdéseit tárgyalja, éppen ezért teljességéhez egy, a középpontban álló *konfliktus* szükséges.”³

A konfliktus fogalmából levezethető jegyek, jellegzetességek közül a feszültségről szólva Th. Vischernél a következőket olvashatjuk: „A novella a *feszültségek* közötti krízisben lévő emberi élet egy darabját mutatja be.”⁴

Mások a dialógusra irányítják a figyelmet. Paul Ernst „drámai, dialógusos”⁵ novelláról beszél; Johannes Klein értelmezésében pedig – az úgynevezett őstípusok elkülönítésekor (epikusan elmesélt, lírai és drámaian feszült novella-típus) – „a novella és a dráma cselekményének a jelentése, ezeknek a középpontba (súlypontba) jutása, illetve a *dialógus* kiélezettségé játssza a főszerepet”.⁶

Valószínű, hogy a konfliktus, feszültség, dialógus drámai terminusok azért feltehetőek meg a novella műfaji sajátosságainak, mert a hagyományos boccacciói novellastruktúra, valamint A. W. Schlegel, Ludwig Tieck, Paul Heyse intenciói szerint a novellaszerkezet leglényegesebb eleme a fordulópontra, az emberi élet, az élet egy sorspillanatának felmutatása közvetlen hasonlóságot implicált a drámai felismerés-fordulat arisztotelészi formulájával. Ugyancsak Arisztotelésztől hagyományozódott át az a gondolat, hogy „az eseménysorozatot – akár csak a tragédiában – drámaian kell megszerkeszteni, vagyis egy egységes és teljes cselekmény köré, amelynek eleje, közepe és vége van, hogy mint egy egészet alkotó lény, a rá jellemző gyönyörűséget adja meg, és ne hasonlítson szerkezete a történeti művekéhez, amelyekben szükségszerűen nem egy cselekményt, hanem egy

korszakot mutatnak be, s ami csak abban történt egy vagy több emberrel, de az egyes történetek csak esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz”.⁷ Ha azonban a XIX. század második felének drámairodalmára figyelünk, akkor azt érzékeljük, hogy a drámai műnem klasszikus attribútumai válságba kerültek, azaz mind a *jelenidejűség*, mind az *interpersionalitás*, mind a *történés* ellentétébe fordul, a jelen idő helyett a múlt dominál (Ibsen), a *történés* másodlagossá halványul, dialógus helyett monologikus reflexiók sora uralja a drámát (Csehov), az interpersionális kapcsolatok megszűnnek vagy csupán az Én szubjektív szűrőjén anticipálhatók (Strindberg), Maeterlinck „fölmondja a cselekményt”,⁸ azaz a modern dráma fejlődésének két fő iránya, az epikus és a lirizálódott dráma más-más módon adja meg a cselekménymozgatás feladatát. Az epikus dráma a történetet elmondja (például Wilder), megjelenik az epikai narrátor, színre lépnek a betétek (például Songok), amelyek a cselekményelőrehaladás szerepét töltik be, illetve a szerzői-elbeszélői reflexió feladatát látják el. A lirizálódott dráma pedig tett és cselekmény egységét visszavonja, s visszavonja egyben a drámai mozgást is, legfeljebb csak a cselekmény iránti nosztalgia alakítja a dramaturgiát, sors helyett állapotokat, helyzeteket szituál a műnem (például Csehov).

A hasonló jellegű drámai alkotásokat éppen a felsorolt változások következtében minősíti Szigligeti hatástalannak, visszavonva még a műnemi elnevezést is, „mert tulajdonképpen nem is drámák az oly darabok, amelyekben *nincsenek cselekvő jellemeik; azok nem jönnek egymással érdekkerjesztő ellenkezésbe*”.⁹

Talán az sem véletlen, hogy a dráma „bensőségessé” válása idején fogalmazódik meg Henry James, a cselekmény első átértelmezőjének tanulmánya a *The Art of Fiction* (1884), a cselekményelvű epika elutasítása.

A későbbi teoretikusok, különösen az orosz formalisták – továbbvive Henry James felismerését – az epikus megformálásban jórészt ezért is hangsúlyozták, árnyalták tovább a már Arisztotelésznél világosan megfogalmazott fabula és szüzsé fogalmát.¹⁰ Tomasevszkij értelmezésében a kötött motívumok sora a történet, a fabula a történet alapvázát alkotja, a szabad motívumok az *elrendezés módját*, a *sajátos nézőpont* által elrendezett cselekményt, a szüzsét képezik le.¹¹

A századvég irodalma fabula és szüzsé egymást feltételező egységéből a *szüzsé*, a műalkotásba emelt *valóságtartalom megjelenítésének módjára* helyezi a hangsúlyt, a mese, a cselekményelvű epika helyébe a szüzsén alapuló novellaszerkesztés lép, ahogyan Tinyanov írja: „amikor a próza konstrukciós elve, a *szüzsén alapuló* dinamika fő konstrukciós elvvé változik, maximális kifejlődésre törekszik, akkor szüzsével rendelkezőknek kezdik felfogni azokat a műveket is, amelyeknek csupán *minimális meséjük* van; s amelyekben a szüzsé nem fabulában bontakozik ki” (például a *Tristram Shandy*).¹²

Fabula és szüzsé fogalmának részletes ismertetése azért fontos jelen tanulmányunkban, mert ha a századvég valósága alany és tárgy, szubjektum és objektum teljes azonosságát már nem tudja drámai műformában felmutatni, s ha

a műben (a novellában) a hősök sorsa helyett csupán *az egyén állapota* (a maga alanyiságán belül) a tragikus, akkor – amint Eichenbaum megfigyelte – az elbeszélő forma közeledése a drámáihoz éppen *az elbeszélés aktusának dramatizálásában* érhető tetten. *A szüzsé lényegi eleme, a narrátor hangneme, a szerzői hangnem, nézőpont formálja* tragikussá, drámaivá a műalkotást, s nem a hősök sorsának logikája. Éppen ezért Eichenbaum *A köpönyeg* elemzése kapcsán a szkáz (szerzői elmondás) megnövekedését ítéli döntőnek a szubjektív epika dráma felé történő elhajlásában.¹³

A magyar századvég hasonló törekvéseit legteljesebben talán Péterfy ragadta meg. Világosan látta, hogy a polgári fejlődés ellentmondásai közepette az egyén folytonosan veszélyeztetette, „az emberi létezés alaphelyzete a bellum omnium contra omnes, a fight for life elve”, a büchneri, darwini eszmék, a világerők harcának keresztútjében az egyénnek, s nemcsak a nagy, tragédiára alkalmasnak, hanem a közepesnek sincs biztosítéka. Az ember csupán áldozat, s nem tragikai hős. „Az egyén léte és küzdelme a történelem, a világ, a lét egészével szemben *nevetségesen* semmis”, azaz a tragikum a tragikomikusba csap át.¹⁴

A „tragikai érzelem ellapult”, pontosabban műnemet, műfajt váltott, az epikában, a novellában, s nem a drámában fejlődött ki. „A détail művészetével rajzolt alakok lépnek a phantasia erejével ragyogó s nagyvonásokban festett hősök helyébe s a regény keretébe ez jobban beleillik, mint a drámába”, s mikor „egy szegény másoló egy oly novella hőse lehet, melybe nemzetének egy vezér írója mintegy lelkét beléadja, akkor nehéz dolog egy másik írónak teljes hitellű költői romantikával például Rurikokat tragédia hőségé tenni”.¹⁵

Természetesen korszakunk novellairodalmában a kérdés sokkal összetettebb, semmint egyértelműen lemondhatnánk a dráma és novella hasonlóságát bizonyító jegyek elemzéséről. Már csupán azért is szükséges a „drámai novellára” figyelni, mivel a századvég, századforduló novellája – szándéka szerint – mind a lélek belső drámájára, konfliktusára (Peteelei), mind a véres összecsapást, konfliktust felmutató cselekvéssorra (Thury) hoz példát.

Konfliktus-lehetőségek, belső drámák, belső tragédiák megjelenítése

Ha a századvég novellairodalmában a „drámai novellát” a konfliktusos cselekmény–szukcesszív eseménymenet vonulatával akarnánk jellemezni, akkor például azt érzékeljük, hogy a novellák egy része véres féltékenységi drámába torkollik, a konfliktusból nem következik semmi lényeges, a történetek tézisigazolások, nevelő célzatú elbeszélések. Különösen a fiatal Mikszáth írásai, Kisfaludy-utánérzéseket implikáló novellái – mint például a *Pletyka* (1871) – romantikus végzetdrámákat villantanak fel. A mű ifjú hőse egy végzetes gyanú, egy, a szituációt fel nem ismerő tévedés folytán lesz gyilkos és szerencsétlen örült. Konfliktus helyett végzet, a súlyos tévedés felismerése helyett örület.

S ha belső konfliktust, belső érzelmi feszültséget kíván felmutatni a mű, akkor a sorstragédiák sorozata lírai felhanggal románcos történeté formálódik. Mert mi mást is mutat a *Mari rózsái* (1877) és az *Egy fehér rózsza* (1877) története. Az első novella egy szegény árva kislány és két fehér rózsza könnyesen megható története. A szegény Mari lakbérhátralék miatt már-már az utcára kerül, a rózsákat megvenni akaró márkiné azonban kimentené kiszolgáltató helyzetéből. S mivel az egyik rózsát édesanyja sírjára szánja, s a másik, a márkinőnek szánt pedig elhervad, a helyzet feloldhatatlan. A zárlat a sou-i romantika kelléktárára emlékeztet, Mari édesanyja sírjára borulva kétségbeesetten siratja árvaságát. A második történet, az *Egy fehér rózsza* az előző novella folytatása, azaz a két típus egy párhuzamsor két tagjaként simul egymásba, oly módon, hogy a párhuzamsor egyes tagjai variálódva és kontrasztosan kapcsolódnak. A gazdagabb, amplifikált változat azonban az előbbi novella tragikumárnyalatának a lefokozása, hiszen Delér Katicára – a mese törvényeinek megfelelően – a boldogság sugároz, a fiatal Károly kertész felesége lesz, a románcok derűs felhangjára emlékeztetően. De hasonlóan nem mutatnak fel sorsformáló, „tett váltás sorozatokban” realizálódó konfliktust a kései Mikszáth írásai sem. Mert a mikszáthi „humor” mögött „többnyire nincsenek sem egyéni sorsok, sem pedig az emberi nemet, az emberi létet illető megvilágosodások, megszegyenülő vagy fölemelő rettegések”.¹⁶ Még a „végső kérdéseket” legszebben felvállaló novellájában, a *Piros harangokban* is, a kis Marci szomorú elmúlása melankolikus, mélabús, elégikus hangnemű történésé hangolódik át.

De a mikszáthi életmű a tragikum átminősítésének csak egyik vetülete. A századvégi novellákban ugyanis a románcos, elégikus megjelenítés ellenhatásaként gyakori, hogy a tematikus értékek (például az erkölcsi értékek) s az azokat minősítő modális értékek mint értékfunkciók nem a tragikumot, hanem a *tragikomikumot* mutatják fel. Azaz nincs értékevidencia, nincs értékkonstancia. A tragikomikum összetett értékhelyzet, az egyértelműsítés lehetősége csökken vagy teljesen megszűnik. Átmeneti jelenség, mert összevonja a kétféle esztétikai minőséget, s ezáltal bizonytalanná teszi az értékelőt.¹⁷ Bródy jellegzetesen drámainak mondott novellái, az *Egy tragédia*, a *Samu*, a *Kaál Samu* vagy az *Egy férj története* legfeljebb tragikomikusnak, s nem tragikusnak minősíthetők. Az *Egy tragédia* (1884) utcaseprője a naturalizmus ösztöncentrikusságát szemléltetve iszákos, animális természetének lesz áldozata. S ahogyan az egyik szereplő, Virág, Garibangyi halálát jelentve a maga egyszerűségében megfogalmazza a mű jelentését („– Disznót hízlalt, kérem; egy utcaseprő! ez valami... nem természetes.”), ugyanúgy nem természetes, nem tragikus a hős halála, legfeljebb tragikomikus, s a cím már-már ironikus. Hasonlóképpen nem tekinthetjük drámai hatású novellának a *Kaál Samu* (1894) történetét sem. Az együgyűségig egyszerű, fiatal parasztkatona a pergő lüktetésű, feszes novellaszerkezet ellenére sem lesz tragikus hős, hiszen a tragikus tévedés felismerése és a fordulat, az

igazi gyilkos megnevezése nem következik, nem következhet be, mert Kaál Samu bűntudatot nem érez, a beszűkült ént csupán partikuláris motivációk („Eladó-e még a Bándi Ferusék félfertálya a mienk mellett?” – kérdezi a katonabörtön sivárságában édesanyjától) mozgatják, szálnalmat sem válthat ki, mivel még utolsó mondataiban is a „kisistenként” tisztelt parancsnokához fordul: „– Hadnagy úr, ne hagyjon...” Nem tragikus hős, s még csak áldozat sem lesz, mert nem erkölcsi vétsége, saját jellemében rejlő sebezhetősége, gyengesége, hanem reflektálatlan, egysíkú, együgyű lénye következtében pusztul el. Sőt, a művet záró narráció anekdotikus iróniája még a megdöbbenés lehetőségétől is megfosztja az olvasót: „Tréfa volt. Véget ért. A tiszt imára vezényelt.”

A konfliktus, a tragikus élethelyzet nemegyszer *ironikus, groteszk* értékhelyzeteket mutat fel. Gzso du *Nirvanájában* (1885) a fiatalkorában könnyelmű, léha életmódot folytatott, ám öregkorára „megtért” grófnő kétségbeesett küzdelmében, hogy fiát a pusztulástól megmentse, groteszk értékhelyzetet teremt. Az aggódo anya ugyanis nem veszi észre, hogy a szinte csak élvezeti, hedonisztikus funkciókat valló ifjú Kanuth István magatartása az ő korábbi énjének leképezése. Kísérlete hatásában – az értéktévesztés következtében – eo ipso nevetséges és fenyegető egyszerre. S a záró mondatok még inkább hangsúlyosak, mivel a gróf pillanatnyi ellágyulása után pontosan rögzítik az értéktévesztés tényét:

„Nevetséges voltam! – gondolta keserűen.

Ez a két szó kísértett lelkében. Összecsikorgatta fogait, és elfojtott dühvel, halvány ajkaid harapdálva ismételte:

– Komédia! Komédia!

Kieresztette a suhogót; pattogatott vele néhányszor, aztán végigvágott az ostorhegyesen. A lovák teljes erejükből rohantak előre.

Hosszú, vékony porfelleget jelezte a zöld síkságon az irányt, amerre a gróf Kanuth István fogata robogott.

A kastély ablakából, kisírt szemekkel, ezt a porfelleget nézte, kereste özvegy gróf Kanuth Lőrincné egész alkonyatig.”¹⁸

Ambrus novellájában, *A szegény Király Feriben* (1898) a párbeszédéből, emlékképekből kirajzolódó történesmoccanatok ironikus távlatba állítják a címet is. A *Casanovában*, a *Hosszú élet* című íráshoz hasonlóan, az értékállítás értéktagadást demonstrál. A negyvenéves érettségi találkozon színleg mindenki a fiatalon elhunyt „szegény Király Ferit” sajnálja. A tragikum kibontásának lehetősége tehát adott, hiszen a tizenkét hajdani maturandus közül tizenegy a fiatalon elhunyt társukat, a „szegény Király Ferit” sajnálja. Az emlékezések fénytöréséből azonban világosan kirajzolódik, hogy egyedül a „szegény Király Feri” élt közülük teljes életet, míg a jelenlévők roncs, az időből kikopott, beteg lelkek. Az egyik krónikus álmatlanságban szenved, a másik életét sorstragédiák fonták körül: „...a fia agyonlőtte magát; a lányának meg valami szerelmi regénye le-

hetett; harmadéve fogták ki a Tiszából. Óróla, magáról, azt beszéltek, hogy a delírium tremens környékezi.”¹⁹ S hogy a szegény Király Feri éppen fiatal életének félbeszakadásával mutat fel értéket, azt nem csupán a szövegkontextusban többször ismétlődő, azonos megnevezés²⁰ bizonyítja, hanem az is, hogy a narrátor, bár több nézőpontot használ, a saját szerzői szövegben – éppen azért, hogy az értékest mutassa fel értéktelennek – következetesen felértékel: a kedélyeskedő „kis öreg” vagy a méltóságot sugalló „ezüstös hajú úr” megnevezés tiszteletet parancsol, de csupán azért, hogy életmentalitásuk elemzésével, néhány ironikus gesztussal értéktelennek minősítse látszólagos vitalitásukat, látszólagos meglegedettségüket. Így magasodik ki a címszereplő, az a címszereplő, aki mind a szereplők, mind pedig a narrátor nézőpontjából *csak* „A szegény Király Feri”.

A szakirodalom szinte egyöntetű megállapítása szerint a „drámai novellák” prototípusát Petelei írásai példázzák. Lélekelemzésre hajló, belső törtémesre intencionált művei valóságos „belső drámákat” bontanak ki. A szerkezet többnyire megbomlik, kiemelt szerepet kapnak a hősök vagy akár az író reflexiói, meditációi. Megjelenítő eszközzé a belső analízis, belső monológ, képzettársítások módszere lép elő. Petelei elbeszéléseinek, rajzainak hangulatát a fájdalom, a szomorúság hatja át, történeteinek lezárására a keserű csalódás, a tragikus vég jellemző. Kozma Dezső szerint éppen a *párbeszéddel, a felépítés szaggatottságával*. „A szenvedő ember ilyen árnyalt lelki vibrációival csak a legjobb magyar drámai novellákban találkozhatunk.”²¹

Az *Elítélve* (1905) című novella kompozíciója – intenciói szerint – két, olyan ellentétes lelkiállapotot, viselkedéstípust ütköztet, amelyben a feszültség forrása a férj, Balási elutasító viselkedése és a feleség, Klemi szándékolt, akart kedvesége. Klemi, aki háromhónapos távollét után hazatér otthonába, ugyanis oly túlzott kedvességgel közeledik öregedő férjéhez, hogy abban akaratlanul felmerül, vajon tisztán jött-e vissza? Amint azt a belső nézőpontú ábrázolásból, Balási belső magánbeszédet felidéző mondataiból megtudjuk, anyja házában Klemi a régi szeretőjével találkozott, akivel megcsalta férjét, és most, hogy hazatért, egyetlen vágya az, hogy születendő gyermeke apjaként Balásit nyerje meg. A novella a férj gyanújának „megizmosodására”, bebizonyítására és a feleség reménytelen küzdelmére épül. Látszólag Balási „figyelmes és szeretetreméltó udvarló”, Klemi pedig „egyre kívánatosabb”, a külső cselekedetek, gesztusok azonban tovább mélyítik a két fél belső válságát.

A retrospektív módszer, mint annyiszor, a lelki élet rajzával kezdi, s a cselekményt kialakulása magyarázataként, a hozzá vezető útként közli.²² Balási belső gyötrődéséből tudjuk meg Klemi bűnét:

„Mert mindinkább megizmosodott a Balási gyanúja. Valami bűnét takarja el Klemi a kedvességével. Házasságának a mézesheteiben se volt ily odaadó, csábító. »Mily oktan«

– zajosan becsukta az ajtaját és vetkezetlenül heveredett le. »Mily okatlan, olyan ügyetlenül leplez el valamit, hogy többet kell képzelnem, mint amennyi tán van. Mert valami van. Mi az?« Lánykori kalandjai elevenednek meg az eszében. Az udvarlója az unokatestvére volt. Mily bizalmasak voltak... mindenki tudta... Fiatal, léha fickó volt, négycsengős lóval járt s cigánnyal muzsikáltatta magát az utcákon végig, s mikor eltűnt a csengős ló, a mulatós fiú a szemhatárról, akkor tette a bús leány kis kezét az anyja Balási kezébe. Óh! a kis Klemi kedve most virágzott csak ki. Akkor: fátyolt vont szemére a soha fel nem száradó könny... Most megtanult mosolyogni... Titka van... Mi az? A széptevő gavallér ismét előkerült s valami kis hivatalt nyomorít a városban... s Balási mind a két kezével rácsapott a díványra, hánykolódva.”²³

A férj belső vívódásait a belső magánbeszéd jelzi. A szövegrész első felében közvetlenül idézett formában, narrációba ágyazottan. („Mily okatlan – zajosan becsukta az ajtaját...”) Az egyre inkább eluralkodó belső küzdelem azonban fokozatosan szűkíti a narrációt, míg végül csak Balási gyötrő kérdéseit érzékelhetjük („Óh! a kis Klemi kedve most virágzott csak ki... Titka van... Mi az?”). Úgy tűnik, a történetmondó azt a benyomást akarja kelteni, mintha tudása csupán arra korlátozódna, amivel a szereplő tisztában van, az objektív elbeszélő²⁴ benyomását kelti, nem vetíti előre az eseményeket. A monológyszerű előadásmód a drámához közelít, anélkül azonban, hogy – természetszerűleg – epikai sajátosságait feladná. A drámai feszültség másik pillére, Klemi magatartásának ábrázolásában azonban, éppen azért, mert Petelei önfeladó hősöket teremt, már nem a belső monológ, hanem a belső analízis,²⁵ a szerzői összegezés a denotátum eszköze, leginkább akkor, amikor a „drámai feszültség” a tetőpontjára jutott. Klemi összeomlásának kezdetét, a benne felgyűlt feszültséget a narrátor összegzi:

„És az anyja, ki utálja Balásit, suttogva oktattatta: mit kell tennie, ha visszatér az urához... – És jaj! a tanács gaz és rossz volt... és el fogja veszíteni a játékot Klemi. Félelemmel és csodálattal nézi az urát. Ez az egész ember, ez az erős, nagy férfiú az apró cselfogásokon felül van. Érzí az erejét Klemi – s elpirul és sír. A kacérkodás fegyverei nem fogják őt. Ma még nem vezett el Klemi, holnap elvesz bizonyosan. Amint meglátja a Klemi bűnét, jaj, tán szétzúzza vagy megveti. A lábához ha borulna sírva, bűnbánattal, – ki tarthatja ki az ő kemény, lenéző tekintetét? És bárha remeg tőle, szertelen megnőtt a szemében.”²⁶

Korábban már jeleztük, hogy Eichenbaum Gogol-elemzésében a személyes írói hangnem felerősödését itéli az elbeszélő szöveg drámai vonásának. Peteleinél azonban, bármennyire érezzük is az írói azonosulást, mégsem egészen erről van szó. Idézett szövegrészletünkben kétszer is felhangzik – a narrátori együttérzést tolmácsoló – „Jaj!” indulatszó, a rá következő mondatok azonban lefojazzák a hangnem személyességét, mivel egyértelműen belső analízis segítségével, narrátori összegzésben értesülünk Klemi összeomlásáról. Különösen

szembetűnő a kontraszt, ha a férj belső vívódásait megjelenítő belső monológra gondolunk.

S ahogyan a szerzői összegzés, a belső analízis eltávolít a drámai ábrázolás epikán belüli lehetőségeitől a szubjektív elbeszélői szituáltsághoz visszatérve, úgy a dialógusok sem ígérek éles összeütközést, heves kitörést. A párbeszédre ugyanis Klemi részéről a hallgatás a válasz, az egyre fokozódó megadás gesztusa. A drámai lendület egyik legfontosabb megjelenítő eszköze súlytalan, alakítóan nem befolyásolja Klemi sorsát, mert az események, mint múltjában, most is csak történnek a hősnővel, s ő egyszerűen tudomásul veszi azokat. S bár Balási minden megnyilatkozása, minden udvarló gesztusa szándékában felesége beismerését követeli, csak az asszony végső döntését, a teljes megadást sürgeti. A méhfarkas parabola sem védekezésre, hanem végső összeomlásra ösztönzi. A novella drámaiságát az sem erősíti, hogy a zárlatban Balásival együtt olvassuk Klemi levelét, mert az elbeszélő kiiktatása nem élethelyzetek ütköztetésére, nem két hős konfliktusára, hanem a sorszerű beteljesedésre helyezi a hangsúlyt:

„Ha eszébe jutna, hogy kerestessen, édes Uram, oh hagyja el. Sohase fog látni, jobb, ha híreket se hallja. Legyen kegyelmes az emlékemhez, mint ahogy az Isten meg fogja bocsájtani a bűnömöt, mert megbántam, a szívemből... Ha tudná, mint szeretem magát... A sors ért el... oh jobb, ha nem a te kezéd ért el... A sorsom ért el... oh, jobb, mint hogy a te tiszta és becsületes szemed elé kerüljek. A nagyanyádtól örökölted a szemedet, melytől féltél gyermekkorodban, ha hibáztál... Édes uram.”²⁷

Így a zárlat jelzése, a férj „nehéz, forró könnyei”, vállára vetett puskája sem igazán a tragikumot húzzák alá, hanem a groteszk esztétikai minőségébe játszik át.

A társadalmi összeütközések „drámai novellája”

A századvég, pontosabban a kilencvenes évek novellisztikájának „drámai novellájá”-ról, a „drámai novella” kialakulásáról elsőként Diószegi András tanulmányában olvashatunk. A *Klasszikus novella – mai novella* természetrajzát elemző írás három novellatípust – anekdotikus, analitikus, valamint a drámai novella – különít el.

„Az analitikus író – mondja – az elvileg egyértelmű, határozottan körvonalazható, adott viszonylatok között statikus szociális és pszichikai tények elemzése útján közelíti a valóság lényegét. A századvég novellistája képtelen a határozott körvonalazásra, az egyértelmű megvilágításra, hiszen alapvető élménye a valóság ellentmondásossága és változékonysága. Módszerét is ez a dinamizmus alakítja ki: a valóságot összeütközéseiben és hirtelen-váratlan fordulataiban ragadja meg. A mind ez ideig az elbeszélés, a fantázia és az analízis

eszközeivel élő novellairódalomban új, szinte minden egyebet elsöprő elem jelenik meg: *a drámaiság*.²⁸

Diószegi, a poétikai értelmezést nem vállalva, tehát egyértelműen pragmatikus tartalmakkal magyarázza a „drámai novella” jelenlétét. Feszült cselekménymenet, feszült történésor, rugalmas, erős váz, csattanós drámai szerkezet – íme a „drámai novella” attribútumai. Ha azonban a drámabeli és epikai történet különbözőségére figyelünk, akkor pontosan láthatjuk, hogy a két műnem „cselekményfogalma” nem azonos. Talán nem véletlen, hogy Hegel finom fogalmi megkülönböztetéssel él, amikor a drámához a *cselekményt*, az epikához pedig az *eseményt* társítja: „...különbséget teszünk a puszta *történet* és az olyan meghatározott *cselekmény* között, amely epikailag elbeszélve esemény-formát ölt. Pusztá történésnek nevezhetjük minden emberi ténykedés külső alakját és valóságát, amely nem feltétlenül rejt magában egy *különös cél* megvalósítását...”²⁹

Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a XX. századi narratológiai elméletek az elbeszélés vizsgálatokor – az esemény, a cselekmény helyett – többnyire a karakterekre, a szerepekre koncentrálnak. Todorov, aki Henry James felismerését (az elbeszélői szövegekben a jellemekek a hangsúlyosabbak) értelmezi, a következőket írja: „Nincs személy cselekményen kívül, sem személytől független cselekmény. De meglepő módon feltűnik egy másik gondolat is [ti. Henry Jamesnél] [...]: bár a kettő egymástól elválaszthatatlan, az egyik mégis fontosabb, mint a másik: a *személy*. [...] Minden elbeszélés *karakterek* leírása.”³⁰ Hasonlóképpen vélekedik Bremond is: „...az elbeszélés struktúráját [...] a *szerepek elrendeződése* határozza meg.”³¹

A fentiekből következően a „drámai novella” feszült cselekménye, feszült történésora alapvető felülvizsgálatra szorul, kérdés ugyanis az, hogy egy epikai műben az esemény, a karakter, a szerepek elrendeződése hogyan, milyen formában mutat fel, egyáltalán felmutathat-e drámai jegyeket.

Ebből a szempontból érdekes kísérlet Thury Zoltán *Emberhalál* (1897) című novellájának részletesebb elemzése. A mű személyes, szubjektív élményből fakad. A vérbe fúló parasztlázadásnak éppúgy tanúja volt az író, mint az 1895-ös Szántó-Kovács-pernek. A szerzői jelenlét tehát a tudósítás látszatát kelti, eseményről eseményre kommentálja a történeteket, az előadásmód felidéző énformájú.

A műalkotás felépítése, az elbeszélés színhelyének azonossága (tarberek-i erdő), az elbeszélés idejének egységessége (három nap), a kompozíció egymással felelő mozgása (az anarchia növekedése a parasztság részéről, a „csöndes”, helyenként „együttérző” magatartás a katonaság oldaláról, az író által jelölt szerkezeti felosztás tudatossága (az első, elbeszélő rész előkészíti a második, drámai részt), valamint az előadásmód „dialógus reprodukciói” – úgy tűnik – hitelesítik besorolásunkat.

„Drámaiság” az esemény, a karakterek szintjén

A történéssor alig pár mondatban vázolható: az új típusú kapitalista földesúr, aki apját, a politizáló dzsentrit felváltja a domíniumban, pénzért akarja árulni a szárazgallyat, amit emberemlékezet óta ingyen is megkaptak a parasztok. Az összetűzés végkifejlete – a katonaság beavatkozása folytán – tragikus kimenettelű.

A novella kezdő képe epikus nyugalmú, részletező leírással, indirekt stílusban az alaphelyzetet jelöli ki. Az időtlenséget jelző időhatározó („mióta”) villanása hírt ad az ingyen faszüretéről, az eladás lehetőségéről, valamint az öreg báró politizáló, ugyanakkor gazdaságával nem törődő életmódjáról.

Az „eseménystort” a helyébe lépő ifjú báró rendelkezése („Azt mondta, ő maga is le tudja vágni a fáját, nem kér segítséget...”) indítja.

A múlt és jelen valóságának különbözőségét egy mellékmondat jelzi („...s egy kopogásra fagyott novemberi hajnalban [...] puskás urasági hajdúk fogadták a parasztokat”). A bevezető új helyzetsor már első megfogalmazásában felvilantja az összetűzés lehetőségét:

„A sok paraszt összebámult. Sehogy sem tudták megérteni a dolgot. Egy-egy kis kompániába szedelőzködtek, megdöbbenve tanácskoztak: egy pengő... a fáért... azután megint csak rajba gomolyodott össze mind a férfi, az asszony, körül a taligákban sivalkodott a sok gyerek... s nem mozdult a sok emberből egy se.”³²

A szinonimikus kifejezéssor („kompánia”, „rajba gomolyodás”), a közé ékelt szaggatott mondatfűzés, a három ponttal jelzett szünet („egy pengő... a fáért...”) konkrét cél- és cselekvéstartalomról még nem hoz hírt, a parasztság lényege egyelőre a döbönt mozdulatlanság.

Az iménti meghatározatlanságon a faluközösség centrális emberének, a bírónak az eltávolítása segíti át őket.

„Dél felé kijött a bíró s azt mondta, hogy igazuk van. Ne hagyják a magukét. Ha a báróé az erdő, hát övé, vigye ahová akarja, de az aprófa meg a szárazág a falué. Vágják már harminc esztendeje. Délután pedig jött a zsandár, elvitte a bírót.”³³

Az idő kategóriájának pontos megnevezésével (dél felé; délután) felgyorsított néhány soros exponálás a bíró egyéniségét érzékelteti. Szerepe ugyanis kettős: társadalmi státusa egyaránt lehetővé teszi asszimilációját az uralkodó osztállyal, de a szembenállást is.

Erkölcsei értékeket hozó individuum voltát bizonyítja, hogy a parasztok tudatában – hiányával is! – két ízben van jelen. Az erdő első megrohanásakor: „– Elvitte a zsandár a bírót. Vágjad! A tied!”, majd pedig a főhadnagy és az öreg

paraszt beszélgetése idején: „– Igen tiszt úr, de nem megyünk ám... Előbb hozzák vissza a bírót!”

A váratlan eseményre történő első reflektálás – „...mormoló, izgalmas csendesség lett, olyanforma, mint valami veszett káromkodás, ami csak az ember belsejében háborog” – világosan jelzi: a vezető egyéniség igénylése a parasztság részéről alapszükséglet, szervezetségre önerejükből nem képesek.

A bíró kiemelése a paraszti közösségből – mely szerkezetileg a „dialektikus fordulópont” (Tieck) –, kijelöli az események további menetét, a tömegre erősen hat, a bennük lévő indulati energiákat, érzelmi töltetet felszabadítja. A tehetetlenségi tudat egyetlen tárgyasulási lehetősége ezután végérvényben a düh, az anarchia.

„...haza nem akart menni senki. Most már eléggé megbeszélték a dolgot, hallgattak... egymásra néztek, de mindegyikben egyformán dolgozott az elkeseredés dühe... Sompolygó, tétovázó tehetetlenséggel bámulták... a beláthatatlan rengeteget, s még mindig nem voltak elkészülve arra, hogy mit csináljanak.”

„Percről percre sötétebb és várandósabb lett a hangulat... Némelyikben már lihegett a düh s egyszer aztán nekirontottak az erdőnek. Egy-két nekivadult ember ment elől, magasra emelve a fejszét...”

Most már ordítva szabadult ki belőlük mind a hang, amit addig magukba fojtottak, rohantak előre a fák között és megint övék volt az erdő. Messzire kihallatszott a fejszecsattogás, meg a hangos össze-vissza lárma, amivel nekiestek a nagyúri jószágnak. Ez már nem volt a csöndes tallózás, hanem a nekiéhezett emberek dühe, pusztítás, ostrom a más tulajdona ellen. ...Vágjad! A tied!”³⁴

A tehetetlenség, az „elkeseredés dühe” kezdetben csak „hallgatásra”, döbönt „egymásra nézésre” ad okot, majd pedig aktív, konkrét, ugyanakkor anarchisztikus tevékenységre vált át a düh robbanásszerű feltörésével párhuzamosan. Ennek jegyében lesz uralkodó stílusalakzattá a szerkezetisméltés és a fokozásos halmozás. A következőképpen:

„lihegő düh” – „nekirontottak az erdőnek”

„ordítva kiszabaduló hang” – „rohantak előre a fák között”

„nekiéhezett emberek dühe” – „fejszecsattogás, nekiestek a nagyúri jószágnak”

„pusztítás, ostrom” – „Vágjad! A tied!”

Az eddigiekben felsoroltak (a báró rendelkezése, a bíró elvitele, a parasztk reflexiói) az epikus szöveg sajátosságát, az epizódok sokaságából, a „szerepek elrendezéséből” való építkezést mutatja föl, egy, az időben változatlanul előrehaladó állapotot rögzítenek, ami a társadalmi mozgásokat (egy lehetséges erőszakos megtorlás a báró részéről) még csak jelzi. Azonban, elfogadva (egyelőre)

Bécsy Tamás elméletét: ha „a társadalmi mozgás ilyen, akkor az állapot apró változásai végül annyira akkumulálódhatnak, hogy – egy végső elem hozzátevődésével – létrejön az élet felmagasztalt és felmagasztosult pillanata: a szituáció”.³⁵ A „végső elem” itt, az *első rész csúcspontjánál* és egyben *lezárásánál* a düh, a pusztítás első kitörésekor megjelenő „csöndes” katonacsapat, amely – nem utolsósorban éppen jelzője („csöndes”) folytán – a kompozíció felelős mozgásának kiindulópontjaként „az eddig meglevő kapcsolatrendszer – állapotot – viszonyhálózattá, minőségileg magasabbá – szituációvá változtatja”,³⁶ azaz létrejön a viszonyok rendszerének az a pillanata, „amelyben kialakul a viszonyok változásának a szükségyszerűsége”.³⁷

A továbbiakban novellánk (a narrátor által jelölt második rész) erre a szituációra épül, és mivel ez a jegy (a szituáció) „nemcsak a műnem főnévi, de melléknévi értelmét is megadja”,³⁸ az *Emberhalál* – és más epikus mű – drámai részlete addig tart – írja Bécsy Tamás –, „amíg a szituációban potenciálisan benne levő cselekvés-lehetőségek ki nem merültek”.³⁹

Az első rész az epikus jelleg sajátosságainak megfelelően szerzői elbeszélésben, egyes szám harmadik személyű közlésmódban bemutatta a szituációhoz „elvezető állapotot”, a „felállás mikéntjének”⁴⁰ kialakulását. Megkezdődhet a *drámai megjelenítés*.

A *drámai részlet* megvalósulásához egy, a tevékenységet folytonosan kíséző – már a novella első részében tudatosított – *motívum, a birtoklás vágya* („...A mienk, minden a mienk...”) vezet át. A novella első felében egyrészt a tulajdont konkretizálta („Vágjad! A tied!”), másrészt a patriarchális hagyományt idézte („– Az apám is vágta, meg a nagyapám is!”).

A katonasággal szemben is többszöri hangoztatása az egyedüli lehetséges „fegyver”. („– Mit akarnak?... A mienk, minden a mienk... Hagyják békében a szegény embert, ha dolgozik...”) A motívum jelenlétét minden esetben erős indulati kitörés (ordítózás, össze-vissza lárma stb.) kíséri. A cél: megerősítés a tömeg tudatában, de nem értelmi, hanem érzelmi síkon.

Tárgyasítása azonban arra is lehetőség, hogy egyvalaki, kiválva a tömegeből, határozott dialógust folytasson a főhadnaggal:

„A főhadnagy megint előkereste a maga emberét.

- Volt katona?
- Voltam.
- Tud németül?
- Nem.
- Hát ki tud?
- Senki.

Erre elővett a zsebéből egy írást, csapkodni kezdte a kezével a kiterített lapot, s most ő is elvesztette a nyugalmát.

– Maguk bolondok, meg vannak veszve. Idenézzenek. Bele van írva a parancsba, hogyha nem mennek szépszerével, hát lövünk.

Kirántotta a kardját, s lökdösni kezdte azt a parasztot, aki a legközelebb állt hozzá.

– Nem megy? Takarodjon! Mars, mars! Nem akarom a vesztüket, bolondok.

– Nem megyek. A mienk az erdő. Nem parancsol itt az úr. Az enyém, meg ezeké...

– A király mindenütt parancsol.

– Itt még az sem. Ez itt mind a paraszté. Apám, meg nagyapám is vágták.”⁴¹

A helyzetsor drámai. Ha az első részben a narrátoré volt a szó, akkor itt az elbeszélő személye egyre inkább eltűnik, a megjelenítés eszköze az egymásnak ellentmondó „tisztá dialógusok”.

A drámaiság fokozódását azáltal is érzékelteti a narrátor, hogy a szereplők beszéde, pontosabban a főhadnagyé a rövid mondatokból fokozatosan az indulatszó, a parancsszó, szükszavúsága felé halad („– Nem megy? Takarodjon! Mars, mars!”).

Az egymásnak ellentmondó dialógusok kérdésénél meg kell állnunk. Jól megfigyelve a novella szövegét, láthattuk: a drámai részeknél a párbeszéd a domináns. A *lényegi pontok* (a főhadnagy meggyőzési kísérletei, a végső összetűzés) szinte kizárólag *dialógusban öltenek formát*. A dialógusok szemantikáját tekintve azonban eltávolodunk a drámai párbeszédektől. A drámai műnem párbeszédei ugyanis mindig *változást* eszközölnek a beszédaktus résztvevői között, mint a drámai megformálás alapvető mozzanatai. A. W. Schellinget idézve: „Ha a személyek egymással ellentétes gondolatoknak és érzéseknek adnak hangot, ámde anélkül, hogy ez változást okozna beszélgetőpartnerük meggyőződésében, ha végül mindketten ugyanabban a lelkiállapotban maradnak, mint a beszélgetés kezdetén, akkor a párbeszéd tartalmilag figyelemre méltó lehet ugyan, de nem kelti fel az érdeklődést, mint a dráma.”⁴²

A végsőkig kielezett dialógusok a műben csupán azt jelzik, ami már a bevezető mondatokban, de még inkább a szituációban is nyilvánvaló volt: a két fél nem értheti meg egymást, s ezért a helyzet békésen nem oldható meg, a viszonyokban lényegi változás nem következhet be a beszélgetőpartnerek meggyőződésében, még akkor sem, ha a drámai hatás kedvéért a mondatfűzés már a nyelvtani eszközök mellett a lélektani törvényeknek is engedelmessé válik. Az utolsó összecsapás néhány mondatát idézzük:

„Az egyik fölemelte a fejszét, s a főhadnagy felé suhintott vele.

– Leütöm az urát, ha nem megy innen.

A főhadnagy is kardot rántott, s végigvágott a fejszés ember arcán. A tömeg még magához sem tért, már náluk volt. Rekedten kiabált.

– Kimennek az erdőből, vagy nem?

– Nem, az istennek se. Egy életünk, egy halálunk... [...] Megint a parasztok felé tartott, dühtől reszketve kiabált:

– Marhák, barmok! Ki innen!”⁴³

A mű kompozíciójára látszólag ismételten a „drámai” felépítés jellemző, a katonaság és a parasztság „ellentétes mozgása”-nak ábrázolásában.

Míg a parasztságnál ugyanis az anarchia, a düh, a pusztítás, a „vad ordítózás”, vagyis az ösztönösség erősödése a mérvadó, addig a katonaság viselkedése ezzel – egy ideig – jórészt ellentétes.

A fentiekben említettük, az első rész záró mondataiban „csöndes katonacsapat” vonul ki a tarberek erdőbe. A második szerkezeti egység is ennek a magatartásnak a jegyében indul: „jámboran egymásra bámultak”, „csendesen, kicsit reszkető hangon” szóltak rá a hangos asszonyokra. S ha egyikre-másikra jellemző is a durvaság (káplár), a katonaság egészénél ott az együttérző, figyelő jelenlét.

Az elmondottak mellett lényegesebb a katonák *félelme, rettegése*, amely a következmények, a végkifejlet biztos tudásáról hoz hírt. A tiszthelyettes „sápadt volt s izgatottan beszélt a főhadnagy fülébe...”, később „reszketett, majdhogy hanyatt nem bukott...” Az altisztek „éreztek, hogy átszalad rajtuk a hideg”, a katonák közül pedig „némelyik a bajonétot próbálta kihúzni a hüvelyből, újra visszacsapkodva, hogy vígan jár-e, az elfogultságukat akarták beletekergetni a hiábavaló mozgolódásba”. A tiszthelyettes rövid ellenvetésére („– Nem katona kell ide. Háború ez? Ilyen népség ellen indítanak minket.”) azonban a főhadnagy parancsszava a válasz („– Hallgass!”), vagyis a parancsetika nem tűr ellentmondást, a katonaságnál a függőségi viszonyok uralkodnak. Mindezzel szemben a parasztok ösztönösen cselekvő tömeget alkotnak. Az ábrázolásmód is ezt fényszórózza. A „reszkető”, „elfogult” katonák jellemzése után rögtön ott a másik tábor fanatizmusa:

„Túl pedig munkához láttak a parasztok. Újra fölfogták a fejszét s nekimentek a fáknak. Olyan volt a munkájuk, mintha a halállal birkóznának. Szakadt róluk a verejték, a vénemberek ledobták magukról az ujjast, kiabáltak:

– Neki hé! Vágjad!

A gyöngébbek erőreaktak, a többi fanatizmusától, bíztatták magukat.

– Hejjé! Ne félj pajtás! [...]

Sunyin, remegve pillantottak az egymással suttogó tisztek felé s bíztatták egymást.

– Ne félj. Nem lő, nem mer.”⁴⁴

A „drámai mozgás” azonban csak kvázi drámai mozgás, a fordulat, „a végbenő dolgok ellenkezőjükre való átváltása”⁴⁵ nem következhet be, mivel a katonaság feladata egyértelműen a lázadás megtorlása, amint azt már a főhadnagy és az öreg paraszt dialógusa is jelezte.

A főhadnagy meggyőzési kísérlete (a tulajdonjogot bizonyító írás felmutatása) így tulajdonképpen felesleges, hiszen eredményeként nem alakulhat ki új meggyőződés a tömeg tudatában. A parasztokat ugyanis csupán az erős érzelmi, indulati indíttatás motiválja, így nem jellemzi őket a jelenbe vetett hit. A továb-

biakban is csak az ösztönösség, a düh uralja őket, a cselekvés eszköztanrendszerét is ez határozza meg. Nem a pusztítást, az ostromot, hanem a pusztulást, a semmibe hullást mutatja föl az így megjelenített ábrázolás.

A végső összetűzésben a kezdeményező szerep a parasztságé: „Szétszóródtak hosszú, ritka sorba, dörgött fejszójuk alatt a sok korhadt fa, amint belesuhintottak.” Az alig pár perce még megoldást kereső főhadnagy a támadónak már karddal válaszol, majd amikor sem a „rekedt kiabálás” („– Kimernek az erdőből, vagy sem?”), sem pedig a felhevült, negatív tartalmú indulatszavak („– Marhák, barmok! Ki innen!”) nem segítenek, és katonái is megsebesülnek, az összetűzést elkerülni akaró katonaság támadásba lendül át. Felhangzik a „dráma” utolsó szava, a „dühtől reszkető” főhadnagy parancsszava a fegyveres elnémításra: „– Tűz!”

A *drámai részlet* tehát nem bontotta ki a szituációban rejlő „potenciális cselekvés-lehetőségeket” (Bécsy Tamás), pontosabban nincsenek is „cselekvés-lehetőségek”, mivel mind a katonaság, mind a parasztság (ez utóbbi ösztönös szinten) az első pillanattól fogva tudatában van a végkifejletnek, a gyilkos és értelmetlen pusztulásnak.

A záróképben ismételten az objektív, auktoriális elbeszélőhelyzet dominál, az utolsó mondat kivételével a narrátor összegez:

„Egyszerre dördült el valamennyi puska, s azután hallatszott, hogy dübörög a föld a sok csizma dobogása alatt, amint rohantak el a másik oldalon. A taligában nyerítettek a lovak, azután egymás után összeakadva, egymásba gabalyodva rohant végig a mezőn mind, a gazdátlanokat magától vitte haza a ló őrült vágatással. A fák között pedig halottak és sebesültek feküdtek sorjában, nyögve, jajgatva, némelyiknek utolsó sóhajtását fogta föl az, aki épp ráhajolt.”⁴⁶

„Az érzékeket és az értelmet”⁴⁷ egy időben felzáró kép után a siránkozó öreg paraszt magyarázó mellékmondata: „– Mert egy kis fát gyűjtött az ember télire, egy kis forgácsért, amit összeszedtünk...” a címre felel, az értelmező okot adja az okozat, az *Emberhalál* valóságára.

Drámaiság az időkategóriában

Irodalmi műveket értelmezve az idő kérdését három aspektusból szükséges vizsgálni, megkülönböztetve az elbeszélte vagy ábrázolt, az elbeszélő vagy ábrázoló és a mű befogadásához szükséges időt.

A klasszikus műfajelméletek a három fő műnemhez a három alapvető idősíkot rendelik: a lírához a jelent, a drámához a jövőt, az epikához a múltat, azaz az ábrázolt idő fontosságát hangsúlyozzák. A dráma és epika ábrázolt idejét kutató állásfoglalások azt jelzik, hogy az időábrázolásnak általában nagyobb szerepet

tulajdonítanak az epikus művek, mint a drámai művek esetében. Az elbeszélő formát ugyanis a drámai műnemmél szemben a *részletek önállósága* jellemzi, az epizódokból való építkezést, a színhelyek változását, a különböző elmozdulásokat pedig csak az idő folyamatos ábrázolásával tudja megszervezni a narrátor. Ezért, amint Szegedy-Maszák Mihály írja: „Bizonyos fenntartásokkal azt állíthatjuk, hogy az irodalmi elbeszélés időben lejátszódó művészi forma, az ilyen szövegeken belüli és kívüli tér között. Beszélhetünk ugyan az íráskép, az olvasás, a történet és az elbeszélés teréről, de mindegyik az idő függvénye.”⁴⁸

Az ábrázolt idő Thury novellájában is alapvető fontosságú, a novella lényegi pontjait különböző időmegjelölések jelzik.

A kezdés az időtlenséget exponálja („A báró erdejét már isten tudja *mióta* vágta a parasztok.”). Ezt lokalizálják a báró szavai is („...s egy kopogásra fagyott *novemberi* hajnalban”).

A novellisztikus fordulópont szintén időhöz kötött. A gyorsuló eseménysor gyorsuló időt asszociál, elmondására éppen ezért elegendő két – ellentétes tartalmat hordozó – névutós időhatározó („*Délfelé* kijött a bíró... *Délután* pedig jött a zsandár, elvitte a bírót.”)⁴⁹

Az első részben *három nap* telt el. A második szerkezeti egység – az elbeszélés kétharmada – viszont alig *két óra* eseménye. Míg azonban az előző résznél az idő objektív kategória, addig itt – a katonák tudatában – szubjektívizálódik. A szubjektív idő – amelynek prezentálója a katonaköpenyre kitett óra – a *drámai feszültség* benyomását kelti az olvasóban:

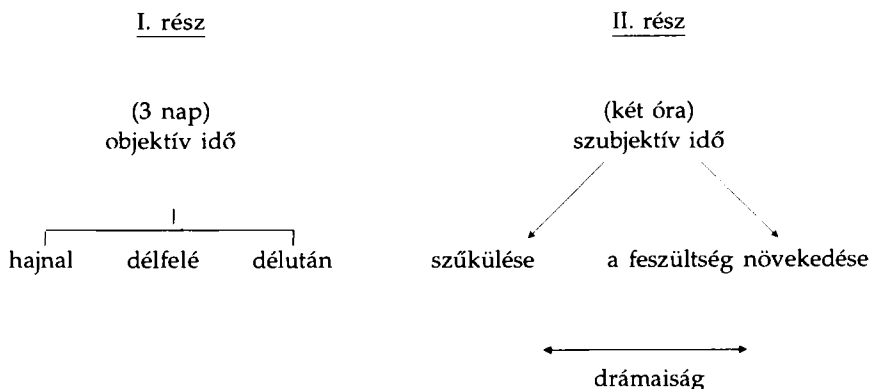
↑ „– Mostantól fogva *két óra* hosszáig várok. Az alatt kitakarodnak az erdőből. Ha akkor még ember lesz itt, másként diskurálunk. Értette?
↓ – Igen, tiszt úr, de nem megyünk ám...”

↑ „A *mutató* pedig *szaladt* a nagy ezüst órán, amit maga elé tett a főhadnagy a köpönyegre. *Egy óra* letelt már, amikor újra feljűk indult a főhadnagy... Mikor látta, hogy hiába beszél, *idegesen hadonászott*, mutatta a kardot meg a revolvert, s föltekintett az égre. A *parasztok komoran fordultak el tőle.*”
↓

↑ „A *mutató rohant előre* a számok között. Elöl az *altisztek* számígtatták a perceket, s minden nagyobb numerusnál, amit áthágott az időszámító kis acélérc, *érezték, hogy átszalad rajtuk a hideg*. Túl pedig *munkához láttak a parasztok* [...] kiabáltak:
↓ – Neki, hé! Vágjad!”⁵⁰

A kiemelt és egymás mellé állított közlésegyeségek tézis–antitézis kontrasztjára épülnek fel. Jelöléseink megmutatják: az idő a katonák fokozódó félelme – az elkerülhetetlen cselekvéstől való félelem – következtében szubjektívizálódik. Múlása a katonaságnál a rettegést, a parasztságnál pedig az anarchisztikus dühkitörést fokozza. Az idő tehát mindkét fél motorja. Amilyen mértékben fogy

tartama, olyan mértékben emelkedik a befogadóban a műalkotás feszültsége. A kettő egymásba feszülése az elbeszélő idő drámai vonását mélyíti el:



Az időprobléma másik aspektusa az ábrázoló vagy elbeszélő idő kérdésköre. Az egyik legfontosabb különbség a két műnem között itt ragadható meg, hiszen a drámában személyek, szereplők dialógusa révén jut kifejezésre az elbeszélő idő, az epikában viszont a narrátor mindig jelen van. Genette a közlésmódok vizsgálatakor egy igen érdekes formulával jelöli a mimetikus és a diegetikus ábrázolásmód ellentétét: „információ + informátor = C, ami azt implikálja, hogy az információ mennyisége és az informátor jelenléte fordított arányban áll egymással: a mimézist az információ maximuma és az informátor minimuma jellemzi; a diegezist pedig pont a fordítottja”.⁵¹ Az elbeszélő szöveg csak elbeszéli a történetet, csak a mimézis „illúzióját” kelti. Az időre kivetítve a drámában az elbeszélő és elbeszélő idő megközelítően azonos, míg az epikában eltérés van a kettő között. Ezért, az elbeszélő időt Thury novellájában is, az idézett szövegrészt tekintve – az első mondategység kivételével – „informátor maximuma” jellemzi, az elbeszélő idő narrátori közlésmódon keresztül valósul meg, s nem a szcenikai ábrázolásban. Korábban már említettük, hogy a párbeszédesek nem gazdagították jelentéstöbblettel a szöveget, mert nem váltották ki a novella drámaiságát. Az *elbeszélő időben* azonban, éppen azért, mivel az időkategória jelentősen redukált (két óra), az epikai jelrendszer epiko-drámai vonásokat mutat fel, s tegyük hozzá, a befogadói időben is.

Anekdota és drámaiság

A magyar novella, de különösen a századvégi novella kedveli az anekdotikus, poénba futó drámaiságot. Egy-egy csattanós fordulatként azonban nemegyszer torzó marad a mű belső drámaisága (például Bródy).

Az anekdotikus feldolgozás Thury novellájában is adott. A felütés előadás-módja is ezt involválja (az öreg és a fiatal báró életmódjának, tevékenységének bemutatása). Továbbvitelére ott a lehetőség, egyik útként elegendő lenne két ember párbeszédére szűkíteni az eseményt. (Gondoljunk csak arra, hogy Hauptmann *A takácsok* című drámájában [1892] éppen Hilse felléptetésével és halálával a zárlat a témában rejlő epikumot erősíti meg!) Thury novellája azonban nem egyéneket szerepeltet (például egyetlen névvel, konkrét elnevezéssel sem találkozunk), hanem a *tömegjelenetek* megformálására helyezi a hangsúlyt. A csattanós megoldás mégis kísért, teljesen elszakadni Thury sem tud tőle; ezért fut el a mű utolsó mondataiban a szólamok világa, a publicisztikus stílus felé.

A műalkotásban a téma és a megformálás módja is újszerű. A protestáló munkás alakja – ha nem teljesen ismeretlen is – meglehetősen ritka irodalmunkban. Utolsó századnegyedünk alkotásaiból mindössze két példát hozhatunk: Szigligeti Ede *Sztrájk* és Tóth Ede *Tolonc* című drámáját. Ugyanakkor a novella hőse nem a csetlő-botló, nevetésre ingerlő, hanem az ösztönösen ugyan, de cselekvő, sorsába bele nem nyugvó, saját pusztulását is vállaló parasztság.

* * *

Fejezetünkben a „drámai novella” néhány poétikai sajátosságát tekintettük át. Arra kerestünk választ, hogy az elméleti irodalomban az összevetés alapjaul felsorolt fogalmak (konfliktus, feszültség, dialógus) elégségesek-e ahhoz, hogy egy novella drámaiságát biztonsággal elemezhessük.

Megállapításaink szerint a drámai hatást, a novellák drámaiságát erősen kérdésessé teszik a karakterválasztás, az egyéni sorsok ábrázolásának leszűkült lehetőségei. A korszak nem mutat fel az emberi létet, az emberi nemet megrendítő sorsokat, a világrend elleni heroikus összeütközéseket. A létérzékelés rezignált, fájdalmas kifejezése pedig legfeljebb tragikomikus, ironikus és groteszk (Gozsdu, Ambrus). A megváltozott világkép természetesen az epikai jelrendszert sem hagyja érintetlenül. Szaggatott vagy pergő dialógusok, belső monológok, tudatosan kimunkált úgynevezett „drámai szituációk”, az elbeszélte idő koncentrált szűkítése egyértelműen új poétikai szemléletformákat jeleznek.

A párbeszédnek azonban nem idéznek fel drámai összeütközéseket, vagy azért, mert csak a beszédaktus egyik résztvevője aktív fél (Bródy, Petelei), vagy pedig nem eszközölnék lényegi változást a beszédpartnerek között (Thury). A belső monológok drámai hatását pedig nemegyszer a szerzői narráció, a belső analízis szűkíti (*Elítélve*). Legtöbbször nincs is szó akciókról, dialógusokról, csupán szituál a mű egy-egy alakrajzot, szaggatott cselekményt (*Kaál Samu*). A *töredezett párbeszéd, töredezett cselekménymenet, egy-egy belső vívódásra, egy-egy alakrajzra*

épített műszerkezet azonban nem a dráma, hanem a *ballada*, nem a „drámai novella”, hanem az *epiko-balladai* novellatípus sajátja.

S ahogy a novella hősei sem tragikus hősök, úgy a korszak drámai alkotásai sem igazán drámai művek.

Ahogy a kortárs recenzens írja Bródy *Hófehérke* című „regényes színművérről”: „mesésen szép novellának”, de mert a színpadon „beszélgetésből kell kiindulni”, nem elegendő csupán a „drámai levegő”, hanem a „darab struktúráját” kell a dráma törvényei szerint felépíteni.

1 BARÁTH Ferenc, *Verstan és Aesthetika*, Bp., 1886, 61. §.

2 *Poetik in Stichworten, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. Eine Einführung von Ivo BRAAK, Kiel, 1966, 139.

3 B. von WIESE, *Novelle*, Stuttgart, 1962, 2. (Kiem. Gy. I.)

4 Th. VISCHER, *Aesthetik*, 3. k., 883, § 1318. (Kiem. Gy. I.)

5 P. ERNST, *Weg Zum Form. Gedanken zur Weltliteratur*, Gütersloh, 1959.

6 J. KLEIN, *Geschichte der deutschen Novelle*, Wiesbaden, 1960, 29. (Kiem. Gy. I.)

7 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Budapest, 1982, XXII, 44.

8 Vö. Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, Bp., 1979, 72.

9 SZIGLIGETI Ede, *A dráma és válfajai*, Bp., 1874, 161. (Kiem. Gy. I.)

10 ARISZTOTELÉSZ, *i. m.*, VI, 12–15.

11 Borisz TOMASEVSZKIJ, *Tyeorija lityeratura*, 1925.

12 Jurij TINYANOV, *Az irodalmi tény*, Bp., 1981, 22.

13 Vö. Borisz EICHENBAUM, *Hogyan készült Gogol Köpönyege*, Bp., 1974, 58–78.

14 Vö. NÉMETH G. Béla, *Péterfy tanulmányai = Uő, Tragikum és történeftelfogás*. Bp., 1971, 78–80.

15 PÉTERFY Jenő *Összegyűjtött munkái*, Bp., 1903, II, 494, 496.

16 NÉMETH G. Béla, *Az eszmélkedő, kései Mikszáth = Uő, Századutóról, századelőről*, Bp., 1985, 108.

17 Vö. VERES András, *Irodalomértelmezés és értékorientáció = A strukturalizmus után*, szerk. SZILI József, Bp., 1992, 293–301.

18 GOZSDU Elek, *Köd*, Bp., 1969, 317.

19 AMBRUS Zoltán, *Pókháló kisasszony*, Bp., 1989, 152.

20 A megnevezés mint nézőpontprobléma. Vö. Borisz USZPENSZKIJ, *A kompozíció poétikája*, Bp., 1984, 36–55.

21 KOZMA Dezső, *Petelei István = Uő, Egy erdélyi novellista*, Bukarest, 1969, 89.

22 Vö. NÉMETH G. Béla, *A válságba jutott kisember írója: Petelei István = Uő, Századutóról, századelőről*, 136.

23 PETELEI István, *Az élet*, Bp., Franklin Társulat, é. n., 50. (Kiem. Gy. I.)

24 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Nézőpont és elbeszélőhelyzet = Uő, Kemény Zsigmond*, Bp., 1989, 69–88.

25 Vö. Wilhelm DUWE, *Ausdrucksformen deutscher Dichtung*. Berlin, Erich Schmidt-Verlag, 1965.

26 PETELEI István, *i. m.*, 54.

27 *Uo.*, 57–58.

28 DIÓSZEGI András, *Megmozdult világban*, Bp., 1967, 405.

29 J. W. F. HEGEL, *Esztétika*, Bp., 1977, 374. (Kiem. Gy. I.)

30 Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, 1978, 33. (Kiem. Gy. I.)

31 Cl. BREMOND, *Logique de récit*, Paris, 1973, 133. (Kiem. Gy. I.)

32 THURY Zoltán, *Emberhalál = T. Z. Összes művei*, Gyoma, 1908, II. köt., 6.

33 *Délfelé... délután, i. m.*, 6.

34 *Uo.*, 7–8.

35 BÉCSY Tamás, *A drámamodell és a mai dráma*, Bp., 1974, 43.

36 *Uo.*

37 BÉCSY Tamás, *A cselekvés lehetősége*, Bp., 1987, 10.

38 BÉCSY Tamás, *A drámamodell...*, 48.

- 39 Uo., 49.
40 Uo.
41 THURY Zoltán, *i. m.*, 11–12.
42 A. W. SCHLEGEL, *A drámai művészetről és irodalomról* = F. és A. W. SCHLEGEL, *Válogott esztétikai írások*, Bp., 1980, 603.
43 THURY Zoltán, *i. m.*, 13–14.
44 *Túl pedig...; Ne félj! I. m.*, 12–13.
45 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., 1982, 21.
- 46 Uo., 14.
47 REJTŐ István, *Thury Zoltán*, Bp., 1963, 173.
48 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az elbeszélő szövegek rétegei*, *Studia Poetica*, Szeged, 1980, 343.
49 (Kiem. Gy. I.)
50 *I. m.*, 10, II, 12–13. (Kiem. Gy. I.)
51 Gérard GENETTE, *Figures III.*, Paris, 1972, 187.

Variációk egy témára

(Cs. Szabó László)

Cs. Szabó László novelláiban és esszéiben folyamatosan vallott életéről és múltjáról. Nyíltan tette ezt és rejtőzködő szerepjátszással. Elbeszéléskötete (*Közel s távol*) jegyzeteiben és interjúiban is említi, hogy ars poeticája ösztönös reakció életének eseményeire.

A képzőművészet egész életében érdekelte és állandó ihletőforrás volt számára. Esszéinek és elbeszéléseinek szereplői értelmiségiek vagy művészek, kortársak vagy a múlt kiemelkedő alkotói.

Képzőművész-portréit művészettörténeti felkészültség jellemzi (például Tintoretto vagy Rembrandt alakja a *Közel s távol* című elbeszéléskötetben). *Titus beszél* című elbeszéléseben a főszereplő monológja shakespeare-i ihletettséggű, környezetrajza kultúr- és művészettörténeti háttérfelkészültségét bizonyítja. Cs. Szabó önmaga legértékesebb tulajdonságának kulturális érzékenységét tartotta (*Irgalom* című novellája legszebb részében Nerval-élményéről beszél).

I.

Cs. Szabó 1905-ben született Rétságon. Gyermekkorát Kolozsvárott töltötte. Édesanyja protestáns szász gimnáziumi tanár lánya volt. Fiatalkorában német szépirodalomból fordított. Édesapja székely volt, egy ügyvéd fia, Budapesten élt, és regényírással is próbálkozott. (Állítólag róla mintázta Krúdy Gyula Alvinczy Eduárd alakját a *Vörös postakocsi*ban.)

Cs. Szabó gimnáziumi tanulmányait Budapesten végezte. Előbb az orvosi karra iratkozott be, majd a Közgazdasági Egyetemen szerzett diplomát. Huszonhat évesen gazdaságtörténetből doktorált. Huszonöt éves korában járt először Párizsban. Ezt követően Hevesi András mutatta be Halász Gábornak, Ignotus Pálnak, Szerb Antalnak.

A Nyugat második nemzedéke „esszéíróinak”, a „hétfőiek”-nek a kedvence a XVIII. század volt – írja Cs. Szabó önéletrajzi írásában.

Első szerkesztője Zolnai Béla volt. Írásait Babits rendszeresen közölte a Nyugatban.

1932–1935 között a Magyar–Olasz Kereskedelmi és Ipari Kamara elnökének, Éber Antalnak a titkáráként dolgozott. Éber Antal a művészettörténész Éber László testvére és Passuth László nagybátyja volt. Ebben az időszakban Cs. Sza-

bó az angol Keynes gazdasági elméletével foglalkozik, politikai, történelmi érdeklődése kiszélesedik.

1935-től a Magyar Rádió irodalmi osztályának vezetője volt. Németh László helyére Kozma Miklós hívta meg. 1936-ban Baumgarten-díjat kapott. Ekkor jelent meg első könyve, az *Egy gondolat bánt engemet*. 1943-ban két előadást tartott Münchenben és Berlinben Erasmus és Luther gyökeres alkati ellentétéről. 1944. március 19-én otthagyta a Rádiót.

Egyetemista kora óta ismerte Sőtér Istvánt. Kedvelte és támogatta Radnóti Miklóst, Devecseri Gábort, Vas Istvánt. Jó ismeretség fűzte Illyés Gyulához.

1945-ben a Képzőművészeti Főiskolán a művelődéstörténet tanára lett. Tanítványa volt Hantai Simon festő és Nagy László költő. 1946-ban jelen volt a római Magyar Akadémia megnyitásánál, ugyanebben az évben Genfben az első ösztöndíjas csoport tagja.

1949-ben Olaszországba emigrált. 1951-ben átköltözött Angliába, ahol a BBC-nek dolgozott két évtizedig mint hírfordító és hírmagyarázó. A vasárnapi kulturális rovat részére írta rádióesszéit, amelyekből később átdolgozva publikált is. 1972-ben ment nyugdíjba a BBC-től. Barátai voltak Szabó Zoltán, Fricsay Ferenc karmester, Vásárhelyi Vera író, Sirokai Zsuzsanna zongoraművész és Tolnay Károly művészettörténész.

A magyar emigráció kulturális életének és irodalmának szervezőjeként számos előadást tartott. Az írásaiban gyakran visszatérő Mikes Kelemen az emigráció jelképe volt számára. Évente ellátogatott Stratford-upon-Avonba Shakespeare-előadásokra. Elbeszélései, versei, tanulmányai mellett karcolatokat, naplót és több száz esszét írt. Műfajokkal kísérletező írónak tartotta magát.

Az emigrációban is a Nyugat második nemzedékének esszéistája maradt. Érdekes, hogy míg Szerb Antalból, Halász Gáborból és idősebb kortársaiból, Babitsból és Kosztolányiból szinte hiányzott a művészettörténeti érdeklődés, Cs. Szabót élénk ilyen irányú tájékozódás jellemzi. Ez sokszor irodalmi, kultúrtörténeti tárgyú írásaiban is megnyilvánul.

Fiatalon ő, Szerb, Halász és Hevesi a konzervatív francia politikai filozófia felé orientálódtak, a liberalizmus ellenében, amelyet idejétműltnak éreztek a húszas évek végén, harmincas évek elején. Majd felfedezték a magyar XIX. századot, a reformkort és a kiegyezés korát, a magyar liberalizmust, amely ha ellentmondásosan is, de utat nyitott a magyar fejlődéshez. Cs. Szabó a köznevelés, a zsidóság és a népiek bizonyos rétegeinek vezetésével egy politikailag vezető szerepet játszó polgárság összekovácsolódását várta, amely elsősorban intellektuális tulajdonságai alapján érdemes a vezetésre. (Roosevelt politikája és gazdaságpolitikája is érdekelte ebben az időben.) Huszár Tiborral folytatott beszélgetésében magát és körét népiekkel barátkozó urbánusnak nevezi.

Cs. Szabó a Nyugat után a Válaszban publikált, melynek kezdetben szerkesztői Fülep Lajos és Németh László voltak. Németh László hidegen hagyta. Nem

tudta vállalni Németh apostoli szerepét. Németh László bizonyos tévedéseit annak tulajdonította, hogy egyes országokban az írónak olyan közéleti szerepet kellett vállalnia, amelyet Angliában, Amerikában és fejlett demokratikus országokban politikai intézmények látnak el.

A Gál István szerkesztette Apollót és az ott írásokat közlő Kerényit nagyon tisztelte, de Kerényi „sziget-koncepcióját” inkább ösztönösen humanista természetével magyarázta, mint tudatos történelemlátás következményének tartotta. (Kerényi egyébként szerette Németh esszéit.) A népiesekkel, a szociográfus írókkal, a Magyarországtudományi Intézettel nem volt szoros szellemi kapcsolatban, de természetesen ismerte őket.

1982-ben *Alkalom*, 1985-ben *Őrzők* címmel gyűjtötte össze emigrációban írt esszéit. Esszéi nagy részét valamely aktuális művészeti esemény, évforduló vagy kiállítás kapcsán írta. Az ötvenes évektől a nyolcvanas évekig sok angol és nemzetközi kiállítást látott. Külföldi tartózkodásának érlelő hatásáról írta a *Magyar író az emigrációban* című művében: „amikor 1951 nyarán elköltöztem Itáliából, legalább tízszer annyit tudtam művészetről, mint a volt főiskolai tanár Budapesten.”

Írt Poussinról (1960), Michelangelóról (1963), Carpaccióról, Goyáról, Delacroix-ról (1965), Millais-ról és Ruskinról (1967), Henry Moore-ról (1967), Leonardóról (1969), Claude Lorrainról (1969), Munch-ról (1970), a XVIII. századi holland festészetről (1977), az angol tájfestészetről az 1770-es évektől a preraffaelitákig (1974), és több alkalommal Turnerről. (A *Három esszé a művészetről* című írásában is, amelyet 1975-ben adtak ki.)

Az *Őrzők* című kötetben ír a várostervezés múltjáról és jelenéről (1979), a vikingekről (1980), a velencei Szent Márk tér bronzlovairól (1979), a mantovai Gonzagák műpártolásáról (1982), a Medici-családról (1982), a XVIII. századi velencei festészetről (1984), Rubensről (1977), a francia szimbolista festőkről (1972), a bécsi szecesszióról (1971), a realizmusról a német képzőművészetben az I. világháború után (1979), a Nyolcokról és az aktivistákról (1980), visszatérően Turnerről, Monet-ről és a preraffaelitákról (1973).

Ebben a kötetben kapott helyet a *Száz arany esztendő, 1760–1860, az angol romantikus és preraffaelita festészet* című írása (1972), amely rádiós előadásának írott változata.

Az *Alkalom* az 1960-as, 1970-es évek írói terméséből válogat. Az *Őrzők* az 1951–1984 között írt kilencven esszét tartalmaz. Az utóbbi kötet esszéinek rendező elve nem a megírás kronologikus rendje, mint az *Alkalom* esetében, és nem is az esszékben szereplő írók, művészek, mozgalmak, korszakok időrendje, ahogy az első pillantásra tűnhet – hanem az esszéírás öntörvénysége szerint kínálkozó logikai rend, melyből Cs. Szabó egy európai magyar művelődéstörténet-képet szeretett volna felrajzolni Nagy Károlytól Illyés Gyula haláláig. „A meglepetéstől elképedve (arra is) rájöttem, hogy noha 1951 és 1984 közt

századokon ugrottam előre és hátra, mert minden esszé önértelmű, új kezdet volt, végül maguktól laza kapcsolású, de elszakíthatatlan lánccá fonódtak, amelyből egyetlen nagyobb koregység sem hiányzik. Akaratlanul folyton egy európai magyar művelődéstörténetet írtam Nagy Károly császár halálától Illyés Gyula haláláig” – írja az *Őrzők* bevezetőjében. Így folytatja: „Különbözik a két esszégyűjtemény profilja [...], de a szerző személyisége közel hat évtizedes, ritkán megszakadó pálya után lényeges vonásaiban alig változott.” Személyiségét tartja igazi összekötő kapocsnak írásai között.

II.

Esszéi közül a *Véres szép világ* (*A Romantika*) című esszéjét elemzem. Az esszé a megírására alkalmas kiállítás katalógusával összevethető, számos művész szerepel benne, akiről Cs. Szabó külön-külön is írt. A kiállítást 1959-ben *The Romantic Movement* címmel az Európa Tanács támogatásával Nagy-Britannia Művészeti Tanácsa rendezte az Arts Council Galleryben és a londoni Tate Galleryben. Anyaga a képzőművészet mellett az irodalomra is kiterjedt, a kiállítás romantikus költők és írók műveinek korabeli (vagy jelentős művész által illusztrált nem korabeli) kiadásaiból is válogatott.

Annak a sorozatnak volt az utolsó tagja ez a kiállítás, amely a nagy európai stíluskorszakokat mutatta be: a manierizmust, a barokkot, a rokokót, illetve a humanizmust.

Az esszé és a kiállítás anyagának egybevetésével nemcsak Cs. Szabó romantikaképe, hanem írói módszere, személyisége, ars poeticája, nemzedéki öröksége is körvonalazódik.

Az esszé olvasásakor azt is figyelembe kell venni, hogy az Irodalmi Újságban jelent meg, meghatározott terjedelemben, és a világ minden táján szétszórta emigrációs magyarság tájékoztatása a célja, talán ezért is beszél többnyire ismert, népszerű költőkről.

A tízoldalas esszé két részre oszlik. *Ideológia* címmel az első rész elkalauzolja a kiállításra. Összehasonlítja a korábbi rokokó kiállítással, és annak egységes „életstílusát” hiányolja. „[...] amely légnemű anyagként behatolt a műhelybe, műterembe, sekrestyébe, hálószobába, istállóba, hadisátorba, s átjárta a közélet és magánélet légzőszerveit.” (A felvilágosodás korában „az Értelem a szív odvaiba száműzte az érzelmeket, gögösen keresztülnézett az ösztönökön”.) „Felvilágosult emberbarátok, emberséges világpolgárok erényes köztársaságáról ömlegett a század, s közben iszonyú rabszolgázadást készített elő az érzelmeik és ösztönök mélyén. Rousseau volt a nagy rabszolgaszabadító. Romantika a lázadás neve. Kacérkodással kezdődött; a Ráció megpróbált negédesen összejátszani a megalázott ösztönökkel a 18. század utolsó harmadában... Rettentő robbanás lett a kacérkodás vége; láng borította el a párizsi utcaköveket, majd

csatatereteket szárazon és vízen, Trafalgártól Moszkváig.” Cs. Szabó így folytatja: „Soha többé nem nyomult egységes életforma a megtagadott régi helyére, s a rend ma már nem a vérré és a második természetté vált stílusban van, csupán a zubbonyosztogató parancsokban.”

Az *Ideológia* címen írt első részben metaforikusan mutatja be az új művészeti mozgalom térhódítását: az „Értelem” szóval helyettesíti a XVIII. század filozófiai, társadalmi, politikai elméleteit. A romantika, érzelmek és ösztönök lázadása, a francia forradalmat követő véres történelmi események kiváltója. „Méhek voltak, nem ízlett, lesztek hangyák, mondja a Sors az európai embernek, amint egykedvű ítéllettel szétnéz a lázadók közt.”

David *Hannibál átkel az Alpokon*, és Delacroix *Chioszi mészárlás* című képét a két legjelentősebb képként itt emeli ki a kiállítás anyagából. A romantika irodalmi hamisítással kezdődött, Osszián hősi dalaival: „a daloktól előbb buzogni, aztán ömleni kezdett a vér a kontinensen”. „A csodálatos szaporulathoz azonban Napóleon hadmozdulatai kellettek.” Nyugaton az angol moralizáló érzelem győzött a franciák arisztokratikus értelmi kultúráján.

„Csoda csak az, hogy mindketten a Természetre hivatkoztak, amely nagy változáson ment át” – folytatja. Itt Cs. Szabó megint nem hivatkozik és hivatkozhat forrásokra, metaforikus stílusával néhány sorban egy XVIII. századi francia mintagazdaságon vezet végig, amely a lelki egyszerűséget és mértéktartó ésszerűséget jelképezi. („Itt szabadul meg a Ráció az Éj királynőjétől.”) A „Romantika” természete: az Alpok, az Andok; az emberi kiszolgáltatottság jelképe. Mindkét esetben a keresztény Isten helyére kerül értelmezésük.

A XVIII. század eszménye a kertészkedő állapotgár – írja Cs. Szabó. Akik a romantikában a helyére kerülnek, a trónt akarják, „melyet Isten üresen hagyott a démon Hős, a megdicsőült Plebejus s kígyókat fojtogató, sasokat kopasztó herkulési nemzetek számára”. Metaforikus mondatai az európai történelem és jogtörténet egyik legnagyobb változására, a francia forradalomra, a napóleoni háborúkra, a restaurációra, majd az 1830-as francia forradalomra utalnak.

Az esszé első részének befejezésekor Cs. Szabó váratlanul a húszas évek magyar esszéíróiról – önmagáról és barátairól kezd beszélni, akik Maurras, Bainville, Maritain, Gide és Valéry nevében megtagadták a romantikát, ahogy a Szabó Dezsőt követő és vele ebben egyetértő generáció. „Az ösztönök kultusza sokszoros vereséget szenvedett a bölcsélet és esztétika síkján, de csak a 20. században kerekedett igazán felül a hatalomban. Eljött az ideje, hogy ott is felszámolja a mértéktartó Értelem.”

Az esszé második fele *A művek* címet kapta. A romantika az irodalomban kezdődött a skótokat függetlenségük elvesztéséért kárpótló *Ossziannal*. Cs. Szabó ezt a részt újabb metaforákkal indítja. „Kövekből sarjadt ki minden nagy európai stílus: az építészetből. Kőszárú virág volt, érzékeny, húsos levelekkel a zenében, irodalomban, festészetben.”

A *The Romantic Movement* kiállítás katalógusához az előszót Kenneth Clark – a kiállítást rendező Nagy-Britannia Művészeti Tanácsának akkori elnöke – írta. Ezt hat, romantikáról szóló tanulmány követte, amelyek közül Michel Florisoone (francia), Geoffrey Grigson (angol), Ludwig Grote (német) és E. R. Meijer (holland) művészettörténészek tanulmányait foglalom össze.

A kiállítás korszakhatárai 1780 és 1848 voltak. Kenneth Clark a korszak fő jellemzőjének a klasszikus racionalizmus összeomlását tartotta. A korszak társadalmi átalakulásával a világkép is megváltozott. Irracionális erők kaptak benne szerepet. Ezek az irracionális elemek az emberi természetnek is részei. Új témaként megjelent a művészetben az erő, szabadság, változás, emóció és a halál – melyek a természetre kivetítve is megjelennek. Ruskin Turner szószólója is lehetett volna, mivel a természetábrázolást az emberi erkölcs ábrázolására tartotta alkalmasnak. A természet mint kétarcú istenség jelent meg. Haragos, kérlelhetetlen és titokzatos, illetve áldásosan jó, vigasztaló, gyógyító és bölcs. A természetnek ezt a kifejeződését *A varázsfuvolában* is kifejeződni látja – Cs. Szabó véleményével ellentétesen.

A romantizmus elsősorban irodalmi mozgalom volt, melynek előfutárai Rousseau és az *Osszián* voltak. A romantikus szabályok első megfogalmazása Burke *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* című írása volt (1757), amely Angliában hatott először a festészetre. Már húsz évvel Wordsworth lírai balladáit előtt a gótikus építészet és picturesque hatott ösztönzően az angol festészetre. Az angolok előljártak a romantikus mozgalomban, és vezető szerepüket Turner és Constable festészetével megőrizték. A romantikus festészet egyik fő műve, Delacroix *Chioszi mészárlás* című képe az angol festésztől kapott ösztönzést; közismert, hogy Delacroix Constable hatására festette át a hátteret.

A kiállítás anyagában a német romantikus festészet kisebb helyet kapott. Ennek az volt az oka, hogy a korszak legjelentősebb német teljesítményei nem a képzőművészet területén születtek. Caspar David Friedrich kivételével a XIX. századi német festészetet másodrangúnak tartja. Goethe, Schiller, Beethoven és Hegel azok az óriások, akiket a német kultúra ebben a korszakban a világnak adott.

Az 1770-es és 1848-as korszakhatárok bizonyos tekintetben problematikusak. Egy XV. századi reneszánsz festmény antik romokat ábrázoló háttere is szintén romantikusnak tekinthető. A romantikus festészet előzményei lehetnek Rembrandt *Malom* című képe, vagy Rubens viharos tájképe. A halál és a változás száanalom nélküli ábrázolása miatt Gauguin is bekerülhetett volna a kiállított posztromantikusok táborába.

A romantika az erőszak és az irracionális témáit egészen az őrület határáig fejlesztette. A nacionalizmus, az erő és az erőszak dicsőítése kétes áldás volt az európai kultúrában – írta Kenneth Clark, akárcsak Cs. Szabó –, de a múlt és a

táj felfedezése és a hegeliánus történetfilozófia a romantika eredményei közé tartozik – zárja le a katalógus bevezetését Kenneth Clark.

Michel Florisoone *A romantikus és neoklasszikus konfliktusa* című írása a katalógus következő tanulmánya. A francia romantika hazai gyökereit keresi, és az angolok vezető szerepét a romantikában így megkérdőjelezi.

A neoklasszicizmus és a romantika együtt támadták a rokokó idejétmúlt esztétikai ideáljait. A romantika a barokkhoz nyúl vissza, a neoklasszicizmus pedig a klasszicizmus új formája. A neoklasszicisták az egyéni jelleg feláldozásával keresték az ideális szépséget, a romantikusok elfogadták a változást és a szépség egyéni jellegét. A XVII. században a Rubens- és Poussin-követők vitáját is (a szín vagy vonalak elsőbbségéről) ezek a szemben álló elvek jellemezték.

Néhányan úgy tartják, hogy a neoklasszicizmus csak a romantika egyik formája volt. Alfred de Musset is úgy gondolta, hogy azok csak erőszakkal szétválaszthatók.

A tanulmány írója Joseph-Marie Vien festészetében romantikus vonásként emeli ki, hogy ő tanítványainak az élő modell tanulmányozását és a természethez való igazodást tanította. A szerző Joseph-Marie Vien tanítványa, David művészetében is hangsúlyozza a romantikus vonásokat, különösen építészeti részleteire hivatkozva. A hagyományosan klasszicistának tartott Vien–David–Gros–Ingres-iskolában a romantikus vonásokat emeli ki. A romantikus Gericault-ról fontosnak tartja, hogy tisztelte Davidot. Gericault tisztelete jeléül látogatott Brüsszelbe, ahol David száműzetésben élt. Gericault Davidot azért is becsülte, mert a szín fontosságát felfedezte.

Nem volt olyan romantikus alkotó, aki merte volna nem tisztelni az antikvitást – írja Florisoone. Delacroix számára a marokkói tengerpart volt az igazi, antik művészet hazája. Antik freskókat, vázákat és szobrokat tanulmányozott. Elutasította, ha romantikusnak mondták. „Valamennyien David és gondolatainak örökösei vagyunk” – nyilatkozta Delacroix.

A zürichi születésű J. H. Fuselit, a Royal Academy későbbi festőtanárát majd titkárát Shakespeare foglalkoztatta. Romantikus festők csoportját szervezte és Winckelmann fordította angolra.

A nazarénusok – Winckelmann ellenfelei – Rómában szándékaik ellenére sem tudtak szabadulni a klasszikus formáktól. Goethe *Wertherje* és *Faustja* az európai romantika ihlető hatású művei voltak, *Winckelmann és kora* című műve a neoklasszicizmus manifesztuma. Goethe 1828-ban Delacroix-t kérte fel a *Faust* illusztrálására.

A német születésű Mengs, drezdai udvari festő fia, spanyol udvari festő, aki a század közepén tartózkodott Rómában, nagyra értékelte Raffaellót és a XVII. századi bolognai festőket.

A romantika és klasszicizmus alakulására nagy hatással voltak Piranesi *La Antichità Romane dei Tempi della Republica* (1748) és *Vedute di Archis* című metszetgyűjteményei, amelyek a múlt nagyságának akartak emléket állítani.

1738 és 1755 között, az első módszeres Vezúv környéki ásatások idején még senki sem tudta, hogy ezek a feltárt antik emlékek lesznek az európai ízlés zsarnokai.

Marquis de Marigni (Madame Pompadour bátyja, 1751-től a Királyi Munkák Felügyelője) és Ch. N. Cochin (metsző, 1751-től a Királyi Rajzainak Óre) nem hirdették az antikhoz való visszatérést. A Pompadour-stílust érezték kimerültnek, és Rómában tartózkodásuk idején bizonyosan megcsodálták Portici múzeumát és a Herculaneumban feltárt tárgyakat. Cochin *Herculaneum antikvitásainak vizsgálata* című művében a klasszikus művészet nagy mesterei Raffaello, Veronese, Domenichino és Poussin, a sort Fragonard, Guercino, Ludovico Carracci, Tintoretto és Tiepolo nevei egészítik ki. (A szintén 1750-ben Rómából hazatérő Joseph-Marie Vien Raffaello és Michelangelo mellett szintén a bolognai festőkre hívta fel tanítványai figyelmét.)

A francia ízlést az irodalomban Nivelle de la Causée, Marivaux, Rousseau és Prévost határozták meg. Diderot kritikai írásai a romantikát készítették elő.

A festők a „heroikus”-at már a bolognai és velencei iskolákon keresztül felfedezték, és úgy érezték, hogy bolognai és velencei festők segítségével találnak művészeti problémák megoldására.

A nemzeti festészetet Hogarth, Reynolds és Gainsborough hozták létre Angliában. A shakespeare-i hagyomány, a kelta mondák, az *Osszián*, a vallásos költészeti iskolák és Richardson új regényformája hozzájárult a romantika kialakulásához.

Winckelmann szintén merített a német barokkból. Az észbe vetett hitet, amely vissza tudná állítani a művészetet korábbi nagyságába, romantikus gondolkodóként vetette el. A bajor, az osztrák, az észak-itáliai és a közép-európai barokkal szemben az antik szabályokhoz való visszatérést hirdette, melyet nemes egyszerűség és csendes nagyság jellemez. A *Geschichte der Kunst der Altertums* című Rómában kiadott műve (1764) egész Európára hatással volt. Ebben a művében írja, hogy a szépség az ember és végzete, a rész és az egész tökéletes harmóniájában rejlik. (A szépséget nem határozza meg.) Az emberi alak a művészetben már nem fejez ki szenvedélyeket, érzelmeket, nincs egyénisége. Megszabadul azoktól az érzelmektől, amelyek ezt az egységet megbontják.

Winckelmannból következtek arra a festők, hogy a természet nem modell, és hogy a természet helyett az antik imitálására kell törekedniök. A mediterrán Európa lelkesedéssel fogadta Winckelmann nézeteit. Olvasottság, tudományosság, művészi kíváncsiság akadémizmussá merevült. David – Boucher, Fragonard, Chardin tisztelője, a neoklasszicizmust a realista irányba fejlesztette. Azt állította, hogy „csak a természet teheti az érzelmeket nemessé”.

A katalógus második tanulmánya Geoffrey Grigson *Természet, tájkép, romantika* című írása.

Reynolds *Discourses* című művében a műfajok következő (a XVII. századi francia festészetre emlékeztető) hierarchiáját állította fel: történelmi téma (melynek megfestésére a „grand style” alkalmas, módszeréhez tartozik a természet tanulmányozása, amely idealizáltan jelenik meg a képen mint „general nature”), családi jelenet, portré, tájkép, állatfestmény, csendélet, gyümölcs- és virágábrázolás. Még Hamilton 1837-ben kiadott *Gallery of British Artists* című 288 képpel illusztrált művében sem találunk valódi tájképet. A történelmi téma dominál a válogatásban. Turner és Samuel Palmer képei történelmi tájképekként kerültek a gyűjteménybe.

Reynolds nem tartotta a természetet ábrázolásra érdemes témának. A természet először a költészetben lett a mű témája. James Thomson költészete erjesztő hatásúnak bizonyult. *Seasons* című költeményét 1726–30 között írta. A Newton emlékére verset író költő természetrajongása vallásos eredetű volt, áhítattal csodálta a fényt.

Fuseli elutasította a topográfiai ábrázolást mint lényegtelen témák ábrázolását egy konkrét helyszínen. Lorrain, Poussin, Rembrandt és Rubens tájképeit tisztelte.

Turner és Constable szerette Thomson költészetét. Az 1790–1830 között kibontakozó vallásos panteizmus, John Wesley, majd az Oxfordi Mozgalom újra felfedezte Thomson költészetét és a természetben mindenhol fellelhető „egyetemes lelket”.

Új vallásos áramlatok hatottak Blake-re és Samuel Palmerra. Samuel Palmer szerint nem a természet mértékadó a művészet számára, hanem a művészet a természet számára. A zseni a művészetben keresztül szenteli lelkét Isternek.

Ludwig Grote *A romantikus mozgalom Németországban* című tanulmányában a Lucasbundról és tagjairól ír – akik a középkori festészeti hagyományokhoz való visszatérést hirdették –, és Schlegel programjairól. A tanulmány arról az ellentmondásról szól, amely a nazarénusok patriotizmusa, Rómában töltött éveik kezdeti újító szándéka és akadémiássá válásuk között feszül. A szerző a német romantikusok felvilágosodásellenességét és vallásosságát hangsúlyozza.

E. R. Meijer *Romantikusok és koruk* című tanulmányában azt állítja, hogy a romantika nem egyszerűen stílus, hanem a romantikus ember megteremtője. A romantikát szociológiai szempontból vizsgálja. A művészet az abszolutizmus korában a hatalmi gépezet eszköze volt. David egy katonai rezsím művésze volt, amely a régi reprezentatív művészet formáját örökölte, és kedvelte az antik művészetet. A romantika a társadalmi zűrzavar művészete, a manierizmussal rokon. Míg a klasszicizmus pontos természetábrázolásra törekedett, a romantikus ember a végtelen után vágyódik, és a természettel azonosul. A magányra

vágyódó romantikus művész a természetben talál menedéket. A korszak másik magánya az ipari forradalom következtében növekvő városoké.

A művészek elvesztették régi támogatóikat, az államot és az egyházat. Ideális és reális elvált. Daumier a romantikus önfeláldozás erényével festi az emberi társadalom széles panorámáját. Parasztábrázolásai kivételével ábrázolásmódja szatirikus és karikatúraszerű. Nem moralizáló megfigyelő, hanem azonosul alakjaival. Olyan lelkesen, amilyen lelkesen C. D. Friedrich azonosult a természettel.

Meijer szerint a romantika korának legfontosabb történelmi eseményei az amerikai függetlenségi háború, az ipari forradalom és a francia forradalom voltak. Árnyoldalai ellenére sem szabad elfelejteni, hogy ebből a korból származik minden komplex forma, és hogy a korszak ösztönző ereje máig érvényes.

Összefoglalásul szeretném megjegyezni, hogy Kenneth Clark néhány fontos megállapítása a romantikáról – a klasszikus racionalizmus összeomlása, az irracionális erők megjelenése a művészetben, a táj megváltozott értelmezése, az irodalom vezető szerepe, és az angolok elsőbbsége a romantikában – Cs. Szabó esszéjében is megtalálhatók.

Florissoone a klasszicizmus és romantika eredetét és fejlődését elemzi. A klasszicizmust David újította meg – és fejlesztette a realizmus irányába. A francia romantika korai előzményeinek vizsgálatával az angol prioritást kívánja ellen-súlyozni.

Grigson tanulmánya szerint az angol romantika klasszikus talajon fejlődött. A romantikus természetérzés először vallásos érzésként a költészetben jelent meg a század első harmadában. A klasszicista festészet szabályai még hosszú ideig érvényben maradtak.

Meijer szerint a romantika a társadalmi zűrzavar művészete, és legfontosabb eredménye a romantikus ember megteremtése.

A *The Romantic Movement* című kiállítás nagy anyagot mutatott be, majdnem ezer műtárgyat. A kiállítás túllépte az 1770–1848-as korszakhatárokat. Festőelő-dők és utódok, preraffaeliták, szimbolisták és posztimpresszionisták művei is bekerültek a kiállítás anyagába. Elődökként Rubens, Claude Lorrain, Poussin, Salvator Rosa, Ruisdael és Giorgione egy-egy képe is szerepelt a válogatásban. A romantika örökösiként Corot, Millet, Daumier, Courbet, Moreau, Cézanne és Rodin néhány művét is kiállították.

A festők közül Vernet, Fragonard, Prudhon, David, Gros, Gericault, Delacroix, Ingres, Delaroche, Gainsborough, Mortimer, Fuseli, Blake, Palmer, Turner, Constable, C. D. Friedrich, Runge, Cornelius, Overbeck, Pforr, Schnorr von Carolsfeld és Schwind képei voltak láthatók.

A kiállított szobrok között volt Canova, Thorwaldsen, Bayre és Rude.

Az Arts Council Galleryben Flaxman, Blake, Palmer, Rossetti és Brown rajzai, vízfestmények, sokszorosított grafikák, német és francia festők rajzai és Goya-grafikák voltak kiállítva.

A Tate Galleryben sajátos elrendezésben, témánként csoportosították az anyagot. (Régi mesterek, itáliai tájképek, helyek, érzések, szatírák, félelem, halál, természetfeletti, vallási, egzotikus jelenetek, vadállatok, portrék, színházi tervek, játékok és apróságok, erő, nemzet, hős, szabadság, legendás múlt.) Az utolsó két teremben romantikus költőkről készült ábrázolások és a romantikus művészet utóhangját reprezentáló anyag volt elhelyezve.

A kiállítást követő évben, 1960-ban jelent meg Werner Hofmann *A földi paradicsom* című műve. A könyv a XIX. század művészetét ikonográfiai összefüggésekben vizsgálja. „Könyvemben megkíséreltem, hogy mellőzve az izmusokat, a stílusfogalmakat és más esztétikai kategóriákat, közös tartalmi nevezőre hozzam a 19. század formai szempontból szélsőségesen eltérő jelenségeit. Arra törekedtem, hogy megkérdőjelezzem e korszaknak áttekinthető, egyirányú útvonallá egyszerűsíthető fejlődési sémáját, és emellett szándékom volt ráirányítani a figyelmet a nagyon is elhanyagolt témákra és vezérmotívumokra” – írja a könyv előszavában.

Davidról írja, hogy „amikor a *Marat halálát* és a *Termopülai csatát* festette, a múltat és a jelent is az időbeliség nézőpontjából látja”, a történelmet elválasztotta az élettől.³

„A történelmi tudat a jelen és múlt merev elkülönítésével a stílus válságának kiváltójává lesz. Az európai festészet egészen a 18. századig képes volt átfogni és a stílus keretein belül megoldani a történelem és az élet közötti feszültséget [...]. Az élet számára nélkülözhetővé válik a történelem és a múlt labirintusának vándora előtt zárva már a jelenbe vezető út. Egy eleven kapcsolat megszakadt, nincs többé egyetértés az újítás és a hagyomány ösztönzése között. Nem létezik többé stílus. Mert mi egyéb a stílus, mint tradíció és az új formaigény párbeszédének áthidalása, mint talányos módon sikeres kísérlet arra, hogy a történelemből mindig új termékenyítő erőt nyerjünk, és azt elevennek, vagyis átalakulásra késznek őrizzük meg...”⁴

IV.

A romantika „származása a mozgalom: vesztett csatákért szerzett elégtétel a papíron” – írja Cs. Szabó a kiállítás címével egybehangzóan. Ezt a korszakot már nem egy stílus uralma jellemzi, és a romantika sem stílus, hanem mozgalom.

Cs. Szabó nem egy elvont gondolatrendszer és pusztán esztétikai kategóriák segítségével közelíti meg a műveket, hanem élményein, vonzalmain, tapasztalatain keresztül. Az ő metaforikus előadásmódja a „kritikus mint művész” sajátossága. Egy-egy metaforával annyit el lehet mondani, amennyit oldalakra terjedő nem metaforikus elemzéssel. Cs. Szabó metaforái mögött évtizedeken keresztül érlelt ismeretanyag van. (Már 1942-ben bevezető tanulmányt írt Byronról, Shelley-ről és Keatsről *A három költő* című antológiájában.) A metafora nem-

csak a tartalmi sűrítés eszköze, hanem az érzékletes művészi megjelenítése is. És Cs. Szabó elsősorban írónak tartotta magát.

Cs. Szabó *Véres szép világ* című esszéje végső soron romantikaellenes. (Ezért is vitatkoznak vele fiatal magyar emigránsok.) A romantikaellenesség a katalógus tanulmányainak egyikéből-másikából is kiolvasható. Ezt a romantikától való félelmet a kiállítás időpontja is magyarázza. A második világháború csupán másfél évtizede fejeződött be, és még friss emlék volt. A romantika a rendetlenséget, az ösztönök uralmát és a nacionalizmust is jelképezi.

Cs. Szabó romantikaellenessége még az első világháborút követően kezdődött. Az első világháború után fellépő magyar esszéírók, mint Cs. Szabó is, Párizsra figyeltek, vagy Párizsban tanultak, így a századfordulós francia irányzatok nagy hatást gyakoroltak rájuk. Maurras és követői Rousseau-t és a romantikát kárhoztatták a Forradalomért és Franciaország minden bajáért. A romantikaellenesség azonban nem csak francia jelenség volt, és nem korlátozódott egyetlen politikai, eszmei vagy irodalmi irányzatra.

Cs. Szabó nemzedéke számára újdonság volt a preromantika fogalma. A fogalmat Van Tiegham francia irodalomtörténész vezette be. Felfogása az első világháború után a francia önérték lázadását jelentette, amely visszaállította a francia elsőbbséget az európai irodalom történetében. Szerb Antal is használja a preromantika fogalmát. Szép tanulmányt írt William Blake-ről, akit Cs. Szabó szerint ő ismertetett meg a magyar olvasókkal. (*A világirodalom történetében Szerb Antal a preromantika felfedezései közé sorolja a tájat, az érzelmek fontosságát, a népet, a nemzetet és a zsenielméletet.*) A preromantika fogalma azóta háttérbe szorult. Időnként az „érzékenység” koráról beszélnek.

Cs. Szabó kultúrtörténeti és művészeti tárgyú esszéit kulturális érzékenysége és beleérző képessége teszi vonzóvá. „Ma már el sem lehet képzelni, milyen lihegő irigységgel gondoltak a városra (Bizáncre!) Költőtől Kijevig. S az irigység megszülte szörnyetegét, az örületig tomboló rablást. S Velence ebből lett gazdag” (*Bizánc keserve*, 1965).

A kulturális értékek tisztelete és emigrációs élmények itatják át például a következő esszérészletét. „A humanista görög papok s általában a nagytiszteletű írástudók egy része kitarzott a legázolt területen, athéni, athoszi, bizánci, misztra és Kis-Ázsiában a trapezunti kolostorokban, sokan azonban átmenekültek emigráns vándortanárnak az olaszok közé. Köpenyükben ott lapult Homérosz és az Újszövetség görög szöveggel.”

„Mielőtt elbúcsúzom Olaszországtól, hadd mondjam meg, hogy közben hol rejtőzött az író – akkor fedeztem föl újra s egy életre, ágylámpánál Homéroszt” (*Magyar író az emigrációban*).

Írásai átvitt értelemben útirajzoknak is felfoghatók. Önéletrajzi esszéiben írja: „Értsük meg végre, hogy irodalmunk tágabb, mint az ország, nem kezdődik a hegyeshalomi sorompónál, nem végződik Csapnál.”⁶

V.

Befejezésül Cs. Szabó *A három festő* című esszéjére szeretnék kitérni, melynek második darabját Goyáról írta. (Az elsőt Carpaccióról, az utolsót Delacroix-ról.) Ez talán Cs. Szabó egyik legszebb művészeti esszéje. Egyenletes, lírai előadása, információgazdagsága, választékos nyelve elegáns írássá teszi.

A tizenkét oldalas írás lélegzetvételszerűen három részre tagolódik 1792-nél és 1819-nél, amikor Goya súlyos betegségen esett át.

A rövid bevezető után néhány Goya-megközelítést vet össze Cs. Szabó (a korabeli szakirodalom, Klingender, Malraux alapján). Egyébként ezt az esszéjét is egy kiállítás alkalmával írta.

Finom pszichológiai megfigyelésekkel és vizuális képzelőerővel ábrázolja Goya pályáját, fejlődését. „Jó nagy úrnak lenni, szegénynek lenni sem rossz, ha az ember beszélgetik uszályhordozónak s száll egyik kerti ünnepről a másikra [...] ma üveges hintón, holnap népfinek álcázva [...]. De paradox módon igaza volt kihívó önbizalmának is. A fiatal festőben, látszatra jogtalanul egy öreg titán korlátlan jogú követeléseivel feszültek már.”

Goya stílusosan és ikonográfiailag összetett művészetét, amelyhez utak, kis ösvények vezetnek az európai művészeti hagyomány megannyi pontjáról, így jellemzi: „Ezt a népieskedő nápolyi barokk festőtől vette át, azt a francia rokokótól, ezt a német klasszicizálóktól, azt a velencei díszletezőktől, ezt a levegős, angol portréktől, azt a spanyol realistáktól.” Ha neveket is említene, Fragonard, Mengs, G. B. Tiepolo, G. D. Tiepolo, Gainsborough, Velázquez, Magnasco, valamint Rembrandt nevét említhetné például.

Igaz, hogy Goya művészete és élete (különösen süketséghez vezető betegsége, és a Süket házában töltött esztendő) megkívánja a művészetpszichológiai megközelítést – Cs. Szabó más esszéiben is megfigyelhető ez –, a Goyáról szóló esszé esetében többnek érzem ezt. A Goya-portré egy kicsit Cs. Szabó önarcképévé formálódott. Goya történelmi megrázkódtatásokban bővelkedő élete különösen alkalmas arra, hogy mögé rejtőzzék.

„Aki tudja, hogy a képzelet óriási késésekkel szokta felvillantani a hiteles pillanatképet, nem csodálkozik, hogy Goya festményén százötven év óta – most dördül el a sortűz, olyan kéjjel, mintha ravasztól a szuronyig a golyóval együtt a puska is becsapódna a nyomorultak mellébe. Ha van kép a földön, amely meggyőz, hogy egy sorfalnyi egyenruha erősebb, mint egy magányos nyitott ing, ez a kép is az. Évekig érlelte tiltakozó képzeletében a riportfelvétel frissességét, az egyidejű villanás látszatát” – írja az *1808. március 3.* című kép hatásáról.

A Bourbon-restauráció éveiben, 1819-es betegsége idején festett „fekete festményekről” és a *Közmondások* című metszetsorozatról írja Cs. Szabó: „alig lehet felfogni, micsoda nyomás alatt szenvedhetett, az örület árnyékában, telítve undorral. [...] A Ráció s nem a Forradalom felháborodott kiáltása a világosságért

déli napfogyatkozásban, emberért az embertelenségben.” (A „déli napfogyatkozás” valószínűleg a Szaturnuszra, és másodszorra is Malraux könyvére utal; az „ember az embertelenségben” Adyra.) „Nemcsak magát féltette a megzavarodástól, de valószínűleg az emberiség kollektív örületétől is rettegett. Goya soha nem volt a Ça ira énekese, ő a *Fidelio* szerzőjének szellemi-lelki testvére.”

(Goya *A korsós lány* című képét, amely a budapesti Szépművészeti Múzeum tulajdonában van, a spanyol bogedón festészet hagyományához szokták kapcsolni a művészettörténészek. Olyan értelmezés is született, amely politikai tartalmat tulajdonít a képnek. Ezért szeretném érdekességként megemlíteni, hogy a *Fidelio* szövegekönyvének írója, Bouilly írta a szöveget Cherubini *A vízhordó* című operájához. Ez úgynevezett szabadságopera, akárcsak a *Fidelio*. 1800-ban mutatták be Párizsban. A cselekmény szerint egy ifjú egy korsóban ment ki egy gróftól a körbezárt Párizsból a Mazarin elleni összeesküvés idején.)

Cs. Szabó Goya életművét a felvilágosodáshoz kapcsolja. Ez az önarc képszerű, fokozottan személyes hangvételű írás így szoros kapcsolatban van a romantikáról szóló esszével, és ismételt hitvallás pályakezdő éveivel.

A tanulmányban elemzett katalógus pontos adatai: *The Romantic Movement. Fifth Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Council of Europe, 10 July–27 September, The Tate Gallery and the Arts Council Gallery, The Arts Council of Great Britain, 1959.*

1 CS. SZABÓ László, *Hűlő árnyékban*, Bp., 1982, 39.

2 HUSZÁR Tibor, *Beszélgések. Beszélgetés Cs. Szabó Lászlóval*, Bp., 1982, 12.

3 Werner HOFMANN, *A földi paradicsom*, Bp., 1987, 30.

4 Uo.

5 CS. SZABÓ László, *Magyar író az emigrációban*, 215.

6 *Vérző fantomok. Beszélgetés Mezei Andrással* = CS. SZABÓ, *Hűlő árnyékban*, 243.

Az Argohajósok (és más „görögök”) viszontagságos kalandjai századunk harmincas éveiben

– Az *Argonauták* című folyóirat története¹ –

„Szeged, 1934. augusztus 31. Angyal.

Ma csak úgy belepislantottam az új Nyugatba a Városi Nyomdánál. Babits ír a Vajda János Társaság-féle antológiáról. Vas és Weöres nevét említi csak. Az agg koszorús nem szereti a kényelmetlenül „nagy tehetségű”, fiatal költőket. Azaz engem. Szörnyű így talajtalanul élni. Németh sem ír rólam. A nemzedék irodalomtörténései és esszéistái gyávák! Nem lehet rájuk számítani. Pedig ez Radnóti-generáció. Valahogy el kell helyezkedni. Lapot kéne csinálni.” (Radnóti Miklós: *Napló*²)

Az 1930-as években jelentkezett az a generáció, amelyet az irodalomtörténet a Nyugat harmadik nemzedékeként tart számon. Javarást azok a költők sorolhatók ide, akik Babits Mihály 1932-ben megjelent *Új Anthológiájában* még nem szerepelnek, viszont a Makkai László szerkesztette második kötetben már igen.³ Az itt következőkben egy útkereső kísérletről, az elhelyezkedés, a „lapcsinálás” viszontagságairól szeretnék írni e generáció néhány tagjának, illetve hozzájuk közel álló kortársaik visszaemlékezése alapján.

„A második világháborút megelőző utolsó években a szerencsés véletlen egy nagyon tehetséges évjáratot hozott össze a Pázmány Péter Tudományegyetemen egy csoportba. Ennek a csoportnak később minden egyes tagja belekerült a magyarországi ókortudomány lexikonába. Ezek a jeles fiatal tudósok Kerényi Károly professzor személye körül csoportosultak. Hogy megnevezem őket (mert a nevük érdemes arra, hogy az utókor is megjegyezze ezt a nemzedéket): Ortutay Gyula – néprajzos, falukutató; Dobrovits Aladár – egyiptológus; Honti János – mesekutató; Szabó Árpád – ókortörténész; Dömötör Tekla – néprajzos; Petrolay Margit – meseíró és Trencsényi-Waldapfel Imre – óorkutató...”⁴, valamint: Szerb Antal, Brelich Angelo, Horváth Tibor, Lengyel Dénes, Kovács Ágnes, Gráf András, Kovrig Ilona, Devecseri Gábor, Szilágyi János György, Gallus Sándor.⁵ Lényegében „e körnek tagja volt minden tehetségesebb ókortudós, régész és klasszikafilológus, aki 1930. és 1940. között végezte tanulmányait”.⁶

A Stemma kört az előbb említett tudósok és egyetemi hallgatók részvételével 1935-ben alapította az egyetem két oktatója, Kerényi Károly és Alföldi András. Kerényi abban az időben mint magántanár tanított az egyetemen. A kört eredetileg közösen vezették, de később Alföldi elmaradt a Stemmától. A Stemma

eleinte az antik szerzők közös olvasása és megvitatása céljából járt össze, később azonban a program a tagok saját tanulmányainak, tudományos munkájának felolvasásával, megismertetésével bővült.

„A társaság Stemmának (gyöngysor, koszorú) neveztetett. Szép dolgok sorozata a gyöngysor is, a koszorú is, ezért lett ez a nevük. Azt fejezte ki, hogy a háborús viszonyok között a szépséget akarják szóhoz juttatni. Ezek az összejövetelek tehát nem maradtak a baráti csevegés színvonalán, hanem tagjai beszámoltak egymásnak értékes kutatómunkájukról.

Télen a csoport tagjainak lakásán tartotta hetente összejöveteleit, tavasszal pedig a Tóth Árpád által megénekelte aquincumi kiskocsmába tette át székhelyét. Ott, a vasúti töltés mellett állt egy malom, amelyet a tulajdonosáról (egy sváb kocsmárosról) neveztek el Krempl-malomnak. A malom udvarán, a vadgesztenyefák alatti asztaloknál gyülekeztek egy üveg bor körül, mellyel közös tanáruk, később barátjuk és mesterük, vendégelte meg a Stemmat és a köréje gyülekező, kezdő, pályájuk elején álló fiatal tudósokat. Ami igazán jelképes volt, mert volt úgy, hogy húszan ülték körül az asztalt.”⁷ „A Stemma felolvasóülésein egy cipó kenyér volt az asztalon és egy üveg bor, néha egy szál kolbász is hozzá – tehát minden puritán körülmények között zajlott. Ezeket az étkeket mi tréfásan az antik istenek ajándékának neveztük: Démétér istennő adta a kenyeret, Dionüszosz a bort, a kolbászt pedig Poszeidón ajándékának tekintettük.”⁸

Ez az istenek adta lakoma híven fejezte ki a csoport szellemiségét, hiszen e körben az ókori görögség tisztelete egyben életforma is volt: hitvallást, emberi hozzáállást jelentett.⁹ Egyfajta megszállottságot, „teljes beleélést az ókori görögség kultúrájába”,¹⁰ humanizmusába, hogy az élet és az alkotói (tudományos, művészi) tevékenység szoros egységet alkosson. „A középpontba emberi és tudós magatartás elválaszthatatlansága került.”¹¹

Ez az eszmény részben nietzschei fogantatású volt. „Próbáljunk meg ókori módon élni – rögtön száz mérfölddel közelebb kerülünk az ókoriakhoz, mint az összes tudóskodással” – mondja Nietzsche (269).¹² És ugyanő: „A mi legmagasabb művészetünk és filozófiánk, és az igazsághűen megismert korai antikvitás között nincs ellentmondás: támogatják és tartják egymást. Ebben reménykedem” (272). De nietzschei gondolat a „filológus” és a „görög” ellentéte is, csakúgy, mint a filológia filozófiává változtatásának igénye, illetve az a meggyőződés, hogy az ókorhoz való közeledés dialógusszerű: a tudós saját énjét áldozza a tudásért cserébe. A nietzschei indíttatást a Stemma emblémája is jelezte: egy érmén a Stemma (görög) kezdőbetűje, dionüszoszi és apollói zöld ágba foglalva.

Ez az embléma került fel az 1935 augusztusában megjelenő Sziget című lap borítójára is, melyet Kerényi jegyzett. (E számot csupán kettő követte: 1936-ban és 1939-ben.) A lap a Stemma eszmeiségét kívánta összefoglalni. Publikációkkal benne elsősorban Kerényi, és művész-, illetve tudós barátai (Németh László,



Szerb Antal, Hamvas Béla, Kövendi Dénes, Prohászka Lajos, Brelich Angelo, Gulyás Pál, Altheim Ferenc), valamint a Stemma néhány tehetséges fiatal tagja (Dobrovits Aladár, Gallus Sándor, Trencsényi-Waldapfel Imre) jelentkezett.

A lap neve Horatiusra utal, pontosabban a költőt irányító mítoszra, „világ-megnyilatkozásra”.¹³ E mítosz szerint a gyökerében megromlott, pusztuló világot elhagyták istenei, és nem hatják át erejükkel. Ám Jupiter, még mielőtt a vaskort küldte volna az emberiségre, egy szigeten (a „boldog szigeten”) meghagyott egy darabka aranykort, lakóhelyül az istentiszteleknek. „Ez a sziget mítosz: világos, látomásszerű tudomás arról, hogy a tisztaságnak és boldogságnak: az »aranykornak« van valahol helye a kozmoszon belül, sőt, ez a hely az igazi kozmosz, a világ minden egyebütt mállik, széthull, vége felé rohan... A »sziget« felé való fordulás kétségtelenül a legteljesebb, föltétlen, végleges elítélést és lemondást fejez ki azzal a világgal szemben, amely nem »sziget«. Még akkor is, ha erről a világról és közeli végéről nincsenek olyan apokaliptikus vízióink, olyanok, amelyek Horatiust megérintették.”¹⁴

A sziget-mítossszal való kapcsolatot jelzi a lap mottója is („*Sed iurem in haec simul imis saxa renarint / Vadis levata, ne redire sit nefas.*”), amely Horatius XVI. epodusából való. E költemény szerint „második emberkor pusztul polgári tusákban”,¹⁵ és a költő-vátesz a végromlás elől menekülve azt javasolja társainak: szálljanak hajóra és induljanak „dús szigeteknek áldott mezőire”, ahol az aranykor várja a bátrakat, akik megfogadják, hogy az útról nem fordulnak vissza. („*Amde megesküdjünk: haza térni tilos, míg a szirtek / Felszállva nem röpülnek a tenger színén.*”) Ez a sziget-vállalkozás hűségesküt, nagy elhatározást kívánó, alkotó, hódító program.¹⁶ És ha az elszakadástól fél a többség, akkor „legalább a művelt, jobb rész” vágjon neki az útnak. De nem kivonulni akartak a társadalomból, hanem közös munkájukkal a társadalmat mozgató belső erővé kívántak válni. Ahogyan Kerényi fogalmazta a lap beköszöntő írásában: a sziget „nem a visszavonulás partja, hanem a betörésé”.¹⁷ Hitték, a „vaskor” bűneitől megmenekül az, aki követi a költő váteszi szózatát, és úrrá lesz a sorson „az erkölcsi személyiség autarkiaja által”.¹⁸ „Csak legyen bátorság az emberben ahhoz, hogy egészen átadja magát a Múzsák ajándékának, elkülönülve a beavatlanoktól, lemondva a közkeletű kívánságokról.”¹⁹

Kerényi, akit 1934-ben a pécsi egyetemre „száműztek”, és egyúttal a Philologiai Közlöny szerkesztésétől is megfosztottak, „a nyilvánosságot Magyarországon már csak minden hivatalos jelleget nélkülöző érintkezések körében kereshette, ...a rég óhajtott szilárd pontot csak az elszigeteltség egy formájában remélhette megtalálni.”²⁰ Ez az elkülönülés tehát egy közösség létrehozását célozta meg, egy olyan *műhelyét*, amelynek tagjai a fenti eszmények nevében dolgoztak közösen azon, hogy tudásuk a magyar szellemi élet mozgatója legyen. Egy „magyar és antik-görög találkozást” reméltek, amelyet „a magyar szellem hozzá legközelebb eső, legméltóbb menedékének” tartottak a „faji alapon nekilódult földindulásban”. Ez a cél visszhangzik Trencsényi-Waldapfel Imrének a *Horatius Noster* utószavában megfogalmazott gondolataiban, miszerint az antikvitáshoz való viszonyunk mindig korszerűen determinált. „Tulajdonképpen meghatóan naiv próbálkozás volt, amikor Kerényi egy ilyen katasztrófális politikai helyzetben próbálta az antikvitás felé való fordulással a magyar szellemi életet és talán a magyar sorsot megváltoztatni.”²¹ Úgy vélték, hogy „a magyar lényeg önmagáraismerését a görög lényeggel való találkozástól és egyedül ettől” lehet várni. De nem pusztán a magyar ókortudomány kiépítésétől, hanem a „görögségtől megragadott” kortársaitól is várták ezt.²² Talán azért is érte a lapot annyi támadás (Mátrai László, Fejtő Ferenc, Szentkuthy Miklós), mert a Sziget e téren konkurált az Apollóval és a Nyugattal.

A folyóirat második számát (1936) kétéves szünet követte. Ennek okai nem világosak. Mindenesetre, a második és harmadik szám megjelenése közti két évben (1937–38) látott napvilágot az Argonauták. A lap egyfelől a Sziget eszméjének folytatójaként lépett fel, hiszen szerzői részben a Stemma fiatal tudós tagjai voltak. A három bevezető vers utáni tanulmány pedig (Honti János tollából) a sziget mítoszát tárgyalta, összevetve a horatiusi és a kelta elképzelést a „boldogok szigetéről”:

„A horatiusi sziget örök aranykort, örök boldogságot ígér. De mégis – vates hirdeti, kemény, nagy elhatározást követelő szavakkal. Ünnepeyes, nagy esküt is követel, hűségesküt a szigeti gondolatnak, amelynek vonakodást, ellenállást kell leküzdenie és ártalmatlanná tennie.”

A lap tipográfiájában, „kivételesen szép külalakjában”²³ is rokona volt a Szigetnek. Nem véletlenül, mivel első száma (akár a Sziget) Löbl Dávid és fia budapesti nyomdájában készült, „ahol az Officina választékos kiadványait nyomták”.²⁴ Az Argonauták címlapját is a Szigethez hasonlóan a lap eszmeiségét jelképező, az Argohajósokat ábrázoló érme díszítette. (Illés Árpád munkája.)

A folyóirat egyúttal a Nyugat harmadik nemzedékének, a „Radnóti-generációnak”, fiatal (főként elsőkötetes) költőknek is adott teret. Ahogyan a mítoszban az Argohajósok is magukkal vitték Orpheuszt, hogy dalával csendesítse a vihart, szelídítse a pusztító erőket. Ez az Argonauták kitűzött programja volt, „amely elsősorban a szép magyar vers szolgálatát vállalta”²⁵ az egyre zordabb, ember-



telenebb világban. Így közölte a lap (a „nagy öregek”: Lesznai Anna, Kassák Lajos egy-egy verse mellett) Hajnal Anna, Radnóti Miklós, Keszi Imre, Pásztor Béla, Habán Mihály, Weöres Sándor, I. Szemlér Ferenc, Zelk Zoltán, Forgács Antal, Vas István, és Karinthy Gábor verseit. De itt közölték Petrolay Margit első, készülő regényének egy fejezetét (*Tentialbene* címmel), és a korán elhunyt táncos, Nagy Etel írását a táncról.

E fiatal művészek egy része már korábban is együttműködött Kerényiékkel, főként a „Kétnyelvű klasszikusok” sorozat kiadása kapcsán, mivel itt szükség volt latinul és görögül tudó költőkre, műfordítókra. Így a *Horatius Noster* második, bővített kiadásában már ott találjuk Radnóti Miklós, Vas István és Karinthy Gábor nevét.

Az összekapcsolódás oka részben politikai is volt: a harmincas évek közepén ugyanis „a baloldali magyar értelmiség szükségét érezte, hogy sorait tömörítse, régi személyes sérelmek, klikkek a háttérbe szorultak, és bizonyos egységfront alakult ki az írók, költők, tudósok közt is.”²⁶ E tudós–művész szövetséget jelképezte a lap két szerkesztőjének személye is: egy ókortudós – Trencsényi-Waldapfel Imre és egy költő – Hajnal Anna. Ők ketten voltak a házigazdái annak az irodalmi társaságnak is, melynek soraiból kerültek ki az Argonauták további szerzői. E csoport magát Tóth Árpád Társaságnak nevezte, és ezzel minden további hivatalosságot mellőzött is. Nem volt alapító okirata, hivatalos bejegyzés sem erősítette meg létejét. Fiatal művészek és tudósok hozták létre a célból, hogy egymás műveit minél hamarabb megismerhessék.

Ekkoriban irodalmi estek zajlottak városszerte. „Abban a nagyon-nagyon régi és mégis mintha tegnap lett volna világban – írja Devecseri Gábor –, amelyben költőkké óhajtottunk növekedni, és éreztük is napról napra, hogy ezt tesszük, szorgalmasan jártunk irodalmi estekre. Valahogy úgy gondoltuk – fölöslegesnek tartottuk beszélni róla –, hogy az odáigvolt költészet a jelenig érkező hatalmas folyam, és arra vár, hogy hullámára fektessük papírcsónakunkat, ez pedig majd ring előre, valóságos csónakká, gőzhajóvá, tengerjáróvá növekszik.” A leghíresebb irodalmi estek a Nyugat estjei voltak a Britannia kávéház különtermében (később pedig a Rákóczi úton egy teremben), rendszerint Nagy Endre vezetésével. A Vajda János Társaság összejövetelei elsősorban fiatalokat vonzottak, itt Benedek Marcell elnökölt.²⁷ „Érdekes, hogy e Társaságban a baloldaliság

mennyire magától értetődően általános volt. (Mint egyébként – a hivatalos Társaságok, az Akadémia vagy kifejezetten jobboldali folyóiratok körét kivéve – minden irodalmi, művészeti körben.)²⁸ De irodalmi estek zajlottak a Greshampalota félemeletén, Kun Zsigmond vezetésével. Híresek voltak a Szép Szó estjei, s az irodalombarát Bánócziné Balogh Vilma szervezte összejövetelekre is sokan eljártak a Continental-szálló pincéjébe.²⁹ „A Continental *pincét*, Illés Árpád műterme mint Lesznai Annáé *padlást* kínált fel az irodalomnak.”³⁰ Itt talált helyet magának a Tóth Árpád Társaság. „Narancs és a költőtársak friss munkája várta a vendégeket. Elsötétített szoba, az íróasztalnál nagyernyős olvasólámpa. [...] Szentély hangulata volt az. A költők társalgó hangon beszélgettek, vitázó hangon vitáztak, de ha verseiket mondták, azonnal átváltottak a *szertartás* hangjára. Weöres elrévedezte, mint valami szelíd sámán, Hajnal Gábor elpatakmormolta, Zelk elbrácsázta, Toldalaghy elfuvolázta a maga verseit. S Füst elsírta, könynyezve, a Kosztolányiról írt gyászbeszédét.”³¹

Az ős során azonban Illés Árpádnak elfogyott a tüzelője, úgyhogy szóba jött, hogy az összejöveteleket le kell állítani. Ekkor ajánlotta fel Hajnal Anna Wahrmann (ma Victor Hugo) utcai lakását irodalmi szalonnak, és ettől fogva az összejövetelék nála zajlottak.³² A fent említetteken kívül ide járt Jékely Zoltán, Sőtér István, Habán Mihály, Berda József, Vészi Endre, de megisztelte a társaságot felolvasásával Déry Tibor, Kassák Lajos, Hunyady Sándor, Kerényi Károly. Sőt, József Attila is itt mutatta be néhány költeményét, köztük a *Ha a hold süt...* címűt.³³

„Így ismerkedtünk meg egymással mi, íróemberek, és így segítettük egymást. Voltak, akiknek már voltak publikációik, akik, ha alkalmuk adódott, tudták, hogy milyen kiadókhöz kell fordulni.”³⁴ Ők segítették a kezdőket, vagy hívták fel a szerkesztők figyelmét egy-egy fiatal tehetség munkájára.

A Tóth Árpád Társaságból és a Stemmából nőtt tehát ki az Argonauták, a nemzedék legjobbjainak közreműködésével. A névválasztás többfelé mutat. Egyrészt – és ez nyilván a Sziget hatása – a vízre szállás, a Sziget felé hajózás, a „boldogok szigetének” meghódítása eszméjét fejezte ki. A névválasztás másik szála a horatiusi epodus egy sorára rímelt, ahol a költő úgy ír a „boldogok szigetéről”, hogy: „Bárkájuk nem kormányzák ide Argohajósok.” Amikor azonban az Argonauták is a békesség, a nyugalom, a humánus szigete felé veszik az irányt, amelynek elérése közös cél tehát, ez kifejezheti az értelmiség összefogását a háborút megelőző nehéz időkben. Az értelmezés harmadik szála a mítoszt követi. Azt a közös, nagy vállalkozást, melyben a görög mitológia – trójai háború előtti – összes hőse összefogott, hogy az Alvilágra alászállva, de végül annak fölébe kerekedve megszerezze az értékes Aranygyapjút. Hiszen a háborút megelőző években egy lapot indítani, melyben tudósok és művészek teszik le voksukat a humánus, az esztétikum, a béke mellett – szintén közös, nagy vállalkozás volt.³⁵

E korszak tudósainak és művészeinek vonzódását az antikvitáshoz más európai nációk irodalmában és tudományos életében is fellelhetjük. Gondoljunk például Erwin Panofsky humanizmussal foglalkozó írásaira vagy Jaeger paideia-konceptiójára. Vagy az orosz irodalomban ekkoriban fellépő akmeizmus (például Mandelstam, Ahmatova, Gumiljov írásai) szintén szoros eszmei rokonságot mutat az antik esztétikával.

„Ha a reneszánsz antropokratikus kultúrája egy »fordított középkorba« tor-kollik (mert hogy láthatóan ez történik), azaz egy satanokráciába, szemben a középkori teokráciával, nemcsak a tudományok, hanem az általunk ismert for-májukban a természettudományok is el fognak tűnni, és semmi más sem marad belőlük, csak ami megfelel az »ember-alatti« törekvéseinek. Ám még ez sem jelenti a humanizmus végét. Prométheuszt lekötözhatték, megkínózhatták, a tü-zet azonban, melyet a fáklájával gyújtott, nem olthatták ki”³⁶ – írja némileg rezignáltabban Panofsky ez idő tájt híres humanista művészettörténeti credó-jában.

Visszakanyarodva a magyar irodalomhoz, lényeges különbség a Sziget és az Argonauták között, hogy az utóbbi egyre erőteljesebben a háborúellenesség hangján szólalt meg. Hiszen Mandelstammal együtt tudták azt, hogy „ha nem az igazi humanizmus szolgál a jövő társadalmi architektúrájának alapjául, az el fogja taposni az embert”.³⁷ A lapban megjelenő mives tanulmányok mellett a fordítások jelezték az Argonauták ars poeticáját. E műfordítások az emberte-lenséggel szemben felépített szabad belső világok voltak. De a szellemi kitekintés és a modern magyar líra ösztönzői is voltak egyben.

A műfordítás fontosságát már az Argonauták tartalomjegyzéke is jelezte, itt ugyanis feltűnő volt a fordítások nagy száma, illetve hogy az egyes versek a *műfordító* neve alatt szerepeltek. (Természetesen azért a szerzőjük is fel volt tüntetve.) Ez a műfordítások vallomás-jellegét is kiemelte, a költők önmagukat is kifejezték abban, ahogyan egy-egy, a lelki alkatuknak is megfelelő költő mű-veit tolmácsolták.³⁸

Az Argonauták lapjain jelent meg Kerényi Károly két D. H. Lawrence-fordí-tása, Trencsényi-Waldapfel Imre tolmácsolásában Szapphó töredékei és Szimó-nidész egy költeménye. Illyés Gyula Catullust, Rónay Pál *Ismeretlen latin hajós-éneket* tett közzé. Közölte a lap Édes Gergely Theokritosz-fordítását is, illetve Janus Pannonius *Vízkereszt* című versét Geréb László tolmácsolásában. Devecseri Gábor első fordítói szárnypróbálgatásait, Kardos László első Barrett-Browning-szonettjét is az Argonauták tette közzé. Szabó Lőrinc Anton Wildgans-fordítását elirigyelvén Vas István magyarra ültette át Vigny versét, a *Zsuzsanna fürdőjét*. Kardos László fordításában Carducci verseit, illetve Szilágyi Endre hagyatékából előkerült Blake-verseket közöltek még a szerkesztők.

E fordítói műhely szellemét leginkább a második számban közzétett „verseny” érzékelteti, ahol is Keszi Imre és Kardos László Goethe *A búvészinas* című versének fordításait jelentették meg egymás mellett.

Így került a lapba Vas István első latin műfordítása (Vergilius *I. Eclogája*). Radnótiól pedig egy Tibullus-fordítás (*Detestatio belli*), mely Vas István szerint „a Radnóti-líra egyik szuverén bravúrja” és „a latin költészet megmagyarításának egyik legfényesebb diadala” volt. „Mindössze néhány verset fordítottunk Waldapfel buzdító és útbaigazító szövetségének jóvoltából – emlékszük vissza Vas István –, de az a néhány darab énekem elevenebb, cselekvőbb és máig érvényes jogot szerzett a latin költészet menedékéhez és példájához; és megvette Radnóti érett, kései korszakának vergiliusi alapját.”³⁹

Valószínűleg e műfordítási lehetőségek teremtették meg a technikai feltételeit az e nemzedéknél ekkoriban bekövetkezett fordulatnak. Ez a lázadó, útkereső, gyakorta az avantgarde felől induló generáció lassacskán hűtlen lett az avantgarde költészethez, és „átcsapott önnön ellentétébe: a leszűrt klasszicizmusba”.⁴⁰ Ekkoriban írta első rímes versét Zelk Zoltán és Vas István is (melyet későbbi visszaemlékezéseikben az avantgarde „elárulásaként” említenek), és Illyés Gyula mellett mások (az erdélyi Szemlér Ferenc, Radnóti Miklós, József Attila) is a klasszikus költészet hangjait kezdték próbálgatni.

Ez a fordulat hamarosan nyilvánvalóvá vált: „...két három év alatt kiderült, hogy a mi egész kialakuló nemzedékünk egy húron pendül a korszerűtlen klasszikum keresésében. Azért kellett hozzá néhány év, amíg kiderült az önkéntelen összhang, mert eleinte úgy látszott, hogy ahányan vagyunk, annyi felé futunk el az avantgárdtól is, a neonépiességtől is. [...] Utóbb azonban tudomásul kellett vennem, hogy már nem csak én vagyok konzervatív költő: azok lettünk mindnyájan, az egész nemzedék. És ami még nagyobb bökkenő volt: az új kritikusok már nem tekintettek minket konzervatívnak; már mi voltunk a korszerűek vagy legalábbis mi látszottunk annak” – mondja Vas István.⁴¹

A sors azonban nem volt kegyes e nemzedékhez, hiszen alig hogy hangjukra találtak, íróvá, költővé értek, a háború szele elsodorta az irodalmat.

„De aztán jött a pénzínség, mert megszűnt a tagok jövedelme. És mivel mecénások eddig sem voltak, hiszen a lapot a saját zsebünkből tartottuk el, úgy tűnt, hogy az első szám után megszűnik az Argonauták. Ez nagyon fájdalmas dolog lett volna. De egyszer Trencsényi-Waldapfel Imre a VI. kerületben járván meglátott egy pincehelyiséget: egy nyomda volt. Antos Istvánnak hívták a vezetőjét, aki már hallott az Argonautákról, és felajánlotta, hogy hajlandó részletfizetésre kiadni a lapot. Ez igen nagy szó volt akkoriban, és így az Antos nyomda segítségével a második szám is meg tudott jelenni. A részleteket a két szerkesztő: Hajnal Anna és Trencsényi-Waldapfel Imre állta. Emlékszem, havi húsz pengőt kellett mindig félretennem a kosztpénzből. Ami akkoriban nagy összegnek számított. Még egy számot sikerült nagy keservesen piacra dobní 1938-ban (akkor

már a sajtótörvényt is ki kellett játszani⁴²⁾, de aztán behívták az Antos urat katonának, úgyhogy leállt a lap. Jött a háború, a behívók, a munkaszolgálatok és már semmi lehetőség nem volt arra, hogy a lapot folytathassuk.”⁴³

A társaságot egyébként is megosztotta az OMIKÉ-hez, a zsidó hitközség kulturális egyesületéhez való csatlakozás kérdése. A munkatársak egy része ide húzódott vissza, „ahol egy ideig még eleven élet folyt”.⁴⁴ Mások viszont nem akartak csatlakozni, sem pedig anyagi támogatást elfogadni a közösségtől: úgy vélték, ezzel csak még több zaklatásnak teszik ki a lapot a hatóságok részéről.⁴⁵

A lap két szerkesztője azért nem adta fel: Radnóti naplójának egy 1941. január 29-i feljegyzése szerint a Seemann kávéházban Argonauták találkozó volt, de sajnos reménytelen minden, „az A-at nem lehet életrefofózni már... [...] W. Imrével megbeszéljük, hogy csinálunk hármásban egy Tibullus kötetet, vele és Pistával.”⁴⁶ Majd... Imre években gondolkozik. Boldog arkangyal.”⁴⁷

Sajnos, naivnak bizonyult az „években gondolkozás”. A lap munkatársai közül is többen tragikusan fiatalon hunytak el. És évekkel később, a háború elmúltával a túlélőknek sem adatott meg többé az, hogy hivatalos bejegyzés, okirat és pecsét nélkül néhány lelkes művész és tudós társaságot alapítson...

1 Itt szeretném megköszönni Trencsényi-Waldapfel Imréné Petrolay Margit segítségét, hogy dolgozatom létrejöttét visszaemlékezéseivel és korabeli dokumentumok rendelkezéseimre bocsátásával támogatta. (Írásom részben a vele 1994. március 30-án és május 14-én készült interjúkon alapul. Ezenkívül felhasználtam a *Látogatóban* című interjúgyűjteményből – szerk. ERKI Edit, Gondolat, Bp., 1968 és 1971. – Hajnal Annával, Zelk Zoltánnal, Vészi Endrével, Devescseri Gáborral, Keszthelyi Zoltánnal és Hajnal Gáborral készült beszélgetéseket.)

2 RADNÓTI Miklós, *Napló*, sajtó alá rend. RADNÓTI Miklósné, Mágvető, Bp., 1989, 14.

3 RÓNAY László, *Az Eziüstkor nemzedéke*, Irodalomtörténeti Füzetek, Akadémiai, Bp., 1967, 6.

4 PETROLAY Margit közlése.

5 DÖMÖTÖR Tekla, *Táltosok Pest Budán és környékén*, Szépirodalmi, Bp., 1987, 55 és 74.

6 DÖMÖTÖR, 55.

7 PETROLAY Margit közlése.

8 DÖMÖTÖR, 75.

9 Dömötör Tekla emlékezik meg arról, hogy Kerényi tanítványaival és tudós barátaival hétvégenként a budai és a pilisi hegyekbe járt kirándulni. A kirándulás során Kerényi egy-egy

antik szerző munkáját olvasta fel tanítványainak. Vagy séta közben komoly tudományos vitákat folytattak a beripatetikusok mintájára.

10 DÖMÖTÖR, 59.

11 SZILÁGYI János György, *Kerényi Károly emlékezete = Uő, Paradigmák. Tanulmányok az antik irodalomról és mitológiáról*, Magvető, Bp., 1982, 260.

12 NIETZSCHE, *Gondolatok és vázlatok a Mi, filológusok című korszerűtlen elmélkedésekhez* (a zárójelben lévő számok a gondolat számát jelzik) = Friedrich NIETZSCHE, *Ifjúkori görög tárgyú írások*, Európa, Bp., 1988.

13 KERÉNYI, *Horatius Noster* 11. = *Magyar Horatius*, Kétnyelvű klasszikusok, összeáll. TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, 2., bővített kiadás, Officina, Bp., 1940.

14 KERÉNYI, *Horatius Noster* 12.

15 Itt és a továbbiakban az epodust CSENGERY János fordításában idézem.

16 HONTI János *A sziget kelta mythosáról* című tanulmánya alapján, *Argonauták*, 1. köt., 5–15.

17 KERÉNYI, *Sziget* (1935), 7.

18 TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, *Horatius*, *Klasszikus arcképek*, X. köt., Akadémiai, Bp., 1964, 36.

- 19 TRENCSENYI-WALDAPFEL, 38.
- 20 Az idézetek egy Kerényivel 1961-ben készült interjúból valók. „Nemzetőr”, 1961. május 15., 6. (München)
- 21 DÖMÖTÖR, 77.
- 22 SZILÁGYI, *i. m.*, 256.
- 23 VAS István, *Mért vijjog a saskeselyű?*, Szépirodalmi, Bp., 1981, 46.
- 24 Uo.
- 25 Trencsényi-Waldapfel Imrével készített interjú, 204, „Magvető”, 1965/2.
- 26 DEVECSERI Gábor, *Irodalmi pincék és padlások = Uő, Lágymányosi istenek. Összegyűjtött esszék és tanulmányok*, Magvető, Bp., 1979, 281.
- 27 Uo., 280.
- 28 Uo., 281.
- 29 Uo., 274, 288, és 292.
- 30 Uo., 299.
- 31 Uo., 300.
- 32 PETROLAY Margit visszaemlékezése alapján.
- 33 HAJNAL Anna alapján = *Látogatóban. Kortárs magyar írók vallomásai*, szerk. ERKI Edit, Gondolat, Bp., 1968, 150–157.
- 34 PETROLAY Margit közlése.
- 35 Az Argonauták név értelmezésében Petrolay Margit közlésére támaszkodtam.
- 36 Erwin PANOFSKY, *A művészettörténet mint humanista tudomány = Uő, A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Bp., 1984, 277.
- 37 Oszip MANDELSTAM, *Korunk és a humanizmus = Árnyak tánca. Esztétikai írások*, Széphirolom Könyvműhely, Bp., 1992, 81.
- 38 RÓNAY, *Ezüstkor*, 136.
- 39 VAS, *i. m.*, 57.
- 40 RÓNAY, *i. m.*, 14.
- 41 VAS, *i. m.*, 234 és 236.
- 42 „Az utolsó szám megjelenése előtti napon már nyilvánvaló volt az új sajtótörvény bevezetése. A szerkesztő, Trencsényi-Waldapfel Imre ekkor a nyomdába költözött, és a baloddallal rokonszenvező nyomdász segítségével sikerült a lapot a rendelkezés kiadása előtt megjelentetnie.” (RÓNAY, *i. m.*, 86.)
- 43 PETROLAY Margit visszaemlékezése.
- 44 VAS István alapján (553).
- 45 PETROLAY Margit visszaemlékezése nyomán.
- 46 Vas Istvánról van itt szó.
- 47 RADNÓTI, 137 és 138.

A Babits Emlékkönyv

„1941. augusztus 5. kedd. Tegnap éjjel meghalt Babits. [...] A 8 Órai Újságban: B. M., az országos hírű költő hosszas szenvedés után ma reggel fél 6 órakor Bpsten a Siesta-szanatóriumban meghalt. Ennyi. Az országos hírű költő. A „nagy magyar költő” sok lett volna még a gyász hírben is? Nem voltam »bizalmas jóbarátja«, de a tudat, hogy él, ha betegen is, hogy él ... ki védi most már azt, (milyen nehéz meghatározni, hogy mit!) azt, amit védeni kell. Kinek a tekintetét érezzük jobb kezünkön?”¹ Radnóti naplójában, a zaklatottan lejegyzett mondatokban világosan kirajzolódik az a nyugtalan lelkiállapot, mely a Nyugat baráti körét jellemezte a halálhír hallatán. Legelső érzés a megdöbbenés, amely az évek óta tartó, embertelen kínoktól terhes betegség, az állandósult halálveszély ellenére is megrázta Babits környezetét, ezt súlyosbítja a rögtön előtörő balsejtelem, hogy halálának közvetlen politikai, irodalompolitikai és szellemi következményei lesznek, s mindez a fájdalom, megdöbbenés és balsejtelem, csak hirtelen testet öltött formája annak a sokkal mélyebb, tartósabb és jogosabb szorongásnak, mely az egyre hitleribb sötétbe boruló Európa láttán töltötte el a magyar szellemi élet legjavát.

A halál pillanata mindig számvetésre indít, egyszerre méretik meg a távozó életének tartalma, súlya és az itt maradók között támadt, immár pótolhatatlan üresség nagysága. A gyász öntudatlan lélektanában és a belőle kinövő, vele összefonódó évszázados erkölcsi szabályokban gyökerezik a nekrológoknak az a hagyománya, mely a halott értékeinek kiemelését, elvesztésének megsiratását, a megindultság kifejezését, és hol vallási, hol kulturális, hol nemzeti, hol érzelmi értékekből táplálkozó lelki vigasz keresését foglalja magába.² A Babits elvesztését gyászoló írásoknak az alaphangját az ismeretlen, nyomasztó jövőtől való félelem és a jelen valósága elleni tiltakozás hatja át; ekkor senki nem tudhatja pontosan, csak zsigereiben sejtí, hogy milyen mélységek felé halad a huszadik században másodjára is kirobbant világháború. A túléléshez, az erkölcsi tartás megőrzéséhez a költő életművének értékeiből merítenek erőt a búcsúztatók. A rosszabbodó körülmények között figyelmeztető jelképnek érzik halálát, ezért tartják fontosnak a méltó gyászt, s ez a mélységes szorongás okozza – mint majd látjuk – a műfajjal és a szavakkal való állandó küzdelmet is, amelyet Radnóti olyan pontosan fejezett ki naplójában. Szabó Zoltán is a háború már-már apokaliptikus képei közt jeleníti meg Babits temetését. A Jelenkor hasábjain publikált beszá-

molójában a gyászolók közösségének csoportját képzeletben kitágítja: a halot-tasházat, amely felé a gyászmenet halad, megkülönböztetetten fontos, mintegy középponttá kristályosodó helynek érzi. „E középpont köré képzeltem pár hirtelen vonallal kirajzolva az országot. Ez az ország területben ma gazdagabb, mint öt évvel ezelőtt, szellemekben szegényebb. [...] Kissé kivülebbről húzom a szemhatár körét. Körös körül háború van, tankok morajlása, csizmák kopogása, repülőök berregése, sötétbe burkolt városok.”³ Cs. Szabó László is a veszteség önmagán túlmutató, szimbolikus jelentőségét hangsúlyozza, mintha Babits halálának bekövetkeztével a természet rendje bomlana meg. Azon az éjszakán „hirtelen abbamaradt a nyár, száraz vihar csattogott a ház körül, elfulladva kimentem a tornácra, abban a pillanatban a villám bevágott a közeli kertbe. A világ iszonyú viharral jegyezte be utolsó óráit az egyik tanítvány emlékébe.”⁴ Ötven év távolából visszatekintve Vas István pedig az egyetemes kiszolgáltatottság érzékeltetésével foglalja össze gyászuk lényegét: „Olyan nehéz volt az élő magyar irodalmat Babits nélkül elképzelni! Mintha nem egyszerűen a legnagyobb költőnk hullott volna ki az életünkből, hanem egy védőfal dőlt volna össze körülöttünk.”⁵

A Babits halála után felgomolyló rossz előérzetek első beteljesedése a hivatalos Magyarország azonnal megnyilvánuló, lehangoló közömbössége volt, mely a temetésen vált nyilvánvalóvá, hiszen a szertartáson kormányzati szerveknek – Vas István szavával élve – „árnyéka sem volt jelen”.⁶ De a temetés máig igazán fel nem tárt jelentősége abban állt, hogy nemcsak a hivatalosságok maradtak távol, hanem a tömegek is. A Magyar Nemzet tudósítója keserűen állapítja meg: „Babits Mihályt temetni gyűlt össze egy milliós városból *egy maroknyi tömeg*. Nem feketéllik tőlük a temető, *nem* állják el az utakat s autók sem parkolnak a ravatalozó mögött. Gyalog jönnek egyszerű ruháikban, *zárt kis szekta* [...]. Az élő magyar irodalom zarándokolt ki a kerepesi úti temetőbe.”⁷ Természetesen a visszaemlékezők és nekrológírók pártállásuk és hovatarozásuk szerint értékelik a történeteket. A jobboldali sajtó beteljesedve látja saját igazát, lám Babits Mihály senkinek sem kell. Szekfű Gyula ellenkezőleg, száműzötteknek érzi a megjelenteket, akik „a nemzeti szellem” letéteményesei, ők hűségesebben kitanának kötelességük mellett, egy olyan világban is, ahol az emberek saját hasznukon kívül egyebet már nem ismernek.⁸ Vas István Babits költői sajátosságával, a befogadás nehézségével magyarázza az érdektelenséget: „régóta sejtettem, hogy Babitsnak nincs közönsége – Babitsot nem olvassák.”⁹ Szabó Zoltán lehangolt önváddal azt állapítja meg: „Hát ide jutottunk, már gyászolni sem tudunk.”¹⁰ Többen emlegetik Vörösmarty és Victor Hugo nagyszabású temetését, velük egyenrangú költőfejedelemnek ítelve Babitsot, akit hasonló méretű nemzeti gyász illetne meg. Nem hangzik el, de magukban sokan összehasonlíthatták Ady több ezres tömegeket megmozgató végső búcsúztatását ezzel a csendes szertartással. Az emberek egységes távolmaradását (mely külön szociológiai

vizsgálat tárgyát képezhetné) alapvetően a háborús hangulat félelmekkel teli fásultsága okozhatta, konkrétan befolyásolhatta a hivatalos elismerések elmara-dása, a közvéleményt mindig is erősen alakító napi sajtó tartózkodó hangneme, hiszen nem gyászkerettel és öles betűkkel jelentek meg ezen a napon a lapok, hanem legtöbbjük csak a harmadik-ötödik oldalon foglalkozott a bekövetkezett halállal. E meglepő tartózkodás táplálkozhatott még a Babitsot egész életén ke-resztül kísérő szélsőséges támadások vádjaiból, a Baumgarten-kuratórium rend-kívül rosszízű sajtóvisszhangjából, a jobb- és baloldal nyílt elhatárolódásából, és végül az ekkorra elmérgesedett népi-urbánus vitában elfoglalt babitsi helyből, amikor is egyik tábor sem tűzhetette őt ki harci lobogóul, mert annál árnyaltabb, toleránsabb és európaiabb volt magatartása. Legkevésbé tán műveinek olvasott-ságából következett a kis létszámú gyászolók csoportja, hiszen az írói kultuszok kialakulása nem feltétlenül áll egyenes arányban az elolvasott oldalak mennyi-ségével. E szűk körű szertartás, melyen azonban a magyar irodalom színe-java jelen volt, erőt is adott: az összetartozás, szolidaritás, egymásrautaltság érzését. „Megdöbbenve ébredtem rá – írja Hunyady Sándor –, hogy jól érzem magam [...] azért éreztem jól magam, mert mindenkit szerettem, aki a temetőben összegyűlt, [...] nem kellett tartanom senkitől. A szomorúság, amely körülfogott, barátságos volt, mintha egy szorosán összetartozó család gyászolna.”¹¹ Vas Ist-ván nem a közösség melegét érezte elsődlegesnek, hanem éppen ellenkezőleg: „ott az augusztusi melegben inkább a magunkra maradás hidege futott át raj-tunk – rajtam legalábbis.”¹²

Az aggodalom hamarosan újabb kézzelfogható módon válik valósággá. Jobb-oldali lapokban mocskolódo hangnemben írt, a tiszteletadás elemi íratlan tör-vényeit semmibe vevő cikkek látnak napvilágot. Az „Egyedül vagyunk” szeptemberi számában Csuzy Mihály tollából *Egy költő s egy folyóirat sírjánál*¹³ címmel olyan írás jelenik meg, mely Babits után a Nyugatot is legszívesebben a föld alatt tudná. „A mai *Nyugat*: epigonok, herbertek, albínók tanyája. Még a jó hang is megfúl hasábjain. [...] Útját megfutotta, idejét betöltötte – ha lenne kegyelet a sírgondozókban, egy búcsúzó Babits-számmal lezárnák a sort.” A hivatalos szervek azonban még Csuzy Mihálnál is szigorúbbak voltak: mivel a korabeli szabályoknak megfelelően a *Nyugat* lapengedélye Babits nevére szólt, Illyés minden igyekezete ellenére a lapot augusztusban megszüntették, még a *Nyugat* halotti emlékszámra sem jelenhetett meg. Illyés csak egy új folyóirat alapítására kapott engedélyt – feltétlenül eltérő címmel.¹⁴ (Mint tudjuk, ez lett a Magyar Csillag.) Felháborodást keltett a nagy múltú folyóirat megszüntetése és különö-sen annak módja: a *Nyugat* nem búcsúzhat el saját főszerkesztőjétől. Ebben a helyzetben dönt úgy Illyés, hogy a már gyűlő nekrológokat, kéziratokat Emlék-könyv formában fogja kiadni, természetesen a *Nyugat* kiadónál, a szokásos emblémával, lehetőleg minél gyorsabban – egyrészt pótolandó a betiltott em-

lékszámot, másrészt elejét venni annak, hogy a megjelenés előtt esetleg a szimbolikus nevű kiadót is megszüntessék.¹⁵

A *Babits Emlékkönyv* különleges helyet foglal el a gyászirodalomban: folyóiratot jellemző gyorsasággal, de tanulmánykötetet jellemző igénnyel, emlékezéseket összegyűjtve készült. Egyszerre két halottat temetnek e kötettel: a költőt és az általa szerkesztett folyóiratot. Illyés, az Emlékkönyv szerkesztője, mintegy utolsó erődemonstrációra hívja össze a volt munkatársakat annak jelzéséül, hogy csak a folyóirat szűnt meg, az általa képviselt irodalmi, politikai és szellemi magatartás nem. Hetvenhárom szerzője van a kötetnek. A Nyugat törzsgárdáján kívül festők, szobrászok, színészek is részt vesznek a munkában, valamint politikailag is széles a paletta: Csécsy Imrétől kezdve Tamási Áronon át Szekfű Gyuláig terjed az ív. A népfrontos összefogás valóban széles körű. Illyés ekkor felvállalt progresszív irodalomszervezői szerepének eredménye, hogy nemcsak a barátokat, tisztelőket, hanem Babits vitapartnereit és ellenfeleit is sikerült az emlékezés erejéig összegyűjtenie. A kötet nyitó tanulmánya és egyben talán legelmélyültebb írása Szabó Lőrincé, a halál hírére leborulva megtért tanítványé; felsorakozik a szerzők között, kalaplevéve, a régi vitapartner, Kassák; jelen van minden keserű emlék ellenére (hacsak jelképesen szaggatott szöveggel is) a hajdani szerkesztőtárs, Móricz; és felemelt kézzel tiszteleg az egészen más utakat járó, Babitscsal lánzsatörésig harcoló Németh László. Illyés másik tiszteletre méltó szerkesztői erénye a gyorsaság. Rendkívül szűk határidőt szab, ahogy Vas István írja: „mindössze tíz napot”.¹⁶ „Volt két hét augusztusban – örökíti meg az eseményeket Szabó Zoltán –, mikor szinte minden valamirevaló magyar író Babits Mihály tiszteletére dolgozott. Szinte ijesztő volt ez a lázas készenlét, ez a csendes, elszánt bravúr.”¹⁷ Valóban, a *Babits Emlékkönyv* rövid átfutási idejével és mégis reprezentatív nagyságával, az emlékezések gazdagságával, erkölcsi üzenetével, a szerkesztés gondosságával a magyar irodalomban egyedülálló szellemi és nyomdai teljesítmény.

Ha valaki sokáig él – sok barátját kell eltemetnie. Ez a sors lett osztályrésze a Nyugatnak is. 1941-re már kialakult hagyománya volt az emlékszámoknak. Az első és leggazdagabb búcsúztatás Adyé volt, utána következtek a Nyugat nagyjai, akik közül (milyen tragikus sors) senki sem érte meg a tisztes öregkort: megemlékeztek Tóth Árpádról, Juhász Gyuláról, külön számot kapott Karinthy és Kosztolányi. Az írói jubileumok alkalmából is erősödött a tematikus, egy életműről szóló folyóiratszámok hagyománya; így ünnepelték negyedszázados írói évfordulója alkalmából Móricz Zsigmondot, Osvát Ernőt, Babitsot, Ignost, Gellért Oszkárt, az ötvenéves Kosztolányit. Illyés határozottan és szándékosan a folyóiratban kialakított hagyományokat követte, amikor felépítette az Emlékkönyv szerkezetét, de a különleges körülményeket figyelembe véve, a visszautalás gesztusát megőrizve, egyben túl is lépett e hagyományokon. Szigorú koncepció szerint a következő öt nagy fejezetre tagolta a kötetet: *A mű, A szellem,*

A művész, Az ember és Az utolsó napok. Tudatosan rímel ez a szerkezet a Kosztolányi-emlékszám tanulmányaira, még az utolsó, kézzel írt sorok képe is hasonló. A fejezeteken belül, mintha egy monográfia készülne, Illyés tovább csoportosította a témákat. Egy-egy önálló írás foglalkozik Babitscsal a költővel, a regényíróval, a tanulmányíróval, a filozófussal és a prózaíróval, külön-külön részletesen elemzik az angol, a francia, a német, a görög, az olasz és a latin nyelvű irodalomhoz való kapcsolatát, emlékeznek rá mint tanárra és nevelőre, hagyományőrzőre és poeta doctusra, kurátorra és szerkesztőre, idézik gyermekkorát, pályakezdését, az első találkozásokat, emlékezetes szavakat, lakhelyeinek hangulatát és hosszan tartó betegségét. Mitikussá növelt alakját is szinte mozaikszerűen, tanulmányokra bontva rakják össze, például önálló írás foglalkozik Babits arcával és egy másik a szemével. A záró fejezetet az utolsó napok több szemtanú által megörökített jelentőségteljesen részletes krónikája alkotja. Ezt követi a temetőben elhangzott nekrológok szövege és a temetés szertartásának, valamint a gyászoló közönségnek leírása. A könyv koncepciója világos: a halhatatlan mű elemzésétől a halandó ember legutolsó pillanatának megörökítéséig terjed az ív. Végül a kötetet – ahogy ez minden valamirevaló emlékkönyvben lenni szokott – a gyors megjelenés ellenére meglepően részletes Babits-bibliográfia és negyven fényképből álló gazdag fotógyűjtemény zárja. Illyés minden lehetséges módot megragad, hogy a könyv közösségi jellegét hangsúlyozza: minden írás a nagy egész része, az emlékezések fejezetekbe, a fejezetek közös koncepcióba illeszkednek. A címek egységesek, összecsengnek és puritánul nominatívák. Közösségi gesztus a kolofonoldalon szereplő mondat: „Az Emlékkönyv írói tiszteletdíjukat, a kiadók a tiszta jövedelmet Babits Mihály síremlékére ajánlották fel.” Az írók és olvasók ünnepélyes összetartozásának érzését fokozza, hogy a kétezer megjelent kötet minden példánya külön számozást kap. A folyóirat szellemének továbbélését a központi helyre nyomtatott jól ismert Nyugat-embléma, a folyamatosságot pedig a címlap alján ez a rövid hír jelképezi: „A Magyar Csillag előfizetőinek illetménykötetete.”

A kötet monografikus szerkezete, tematikus szigora paradox kapcsolatban áll a megírás és megjelenés gyorsaságával, tehát az írások nekrológ jellegével. Hiszen az előbbi az objektív értékelés kerete szokott lenni, az utóbbi viszont egy megrendítő pillanatban, az élet és halál mezsgyéjén megszülető, kultikus hagyományokat követő, szubjektív búcsúztató. A nehézségekről Illyés maga vall a gyászbeszéd megírásának érzelmi kálváriája kapcsán: „A harmadik papírt téptem el, nem kezdem újra. [...] A halotti beszéd fogalmazványait tépem.”¹⁸ Ahogy a gyászbeszéd fogalmazása közben vívódott, hogyan is szólaljon meg, és a nekrológ fájdalmas műfaja elől a tanulmány vagy az emlékezés irányába akart kitérni, úgy töprenghetett azon, hogy az Emlékkönyvben milyen hangnemet üssön meg mint szerkesztő. „A gyász két útárka a nagyképűség és a hisztéria. Ő tanított mértékre.” Mint látjuk, a mérték elvét választotta, úgy érezve,

ezzel állít Babitshoz méltó emléket. A kötet szerkezete által diktált mérték és a friss fájdalom nagyságának ellentétéről, az írás nehézségéről a kötet szerzői közül többen vallanak. Érdemes felidézni a szinte szó szerint visszatérő töprengéseket. Cs. Szabó László: „Életében tárgyilagosan tudtam róla írni, de most a halhatatlanság nyomasztó tárgyilagossága megbénít s apró emlékek mögé kerget.”¹⁹ Fenyő Miksa is hasonló módon tépelődik: „És most mit írjak?” – kérdezi, s ő is az emlékek felidézésébe menekül az elemzés gesztusa elől: „Majd később, a gyász órái multán, érdemes lesz a lélekbúvárnak elgondolkozni ezeknek s hasonló változtatásoknak a hieroglifáin.”²⁰ Gyergyai Albert: „Nem tanulmány ez, csak emlékezés beszélgetésekre és olvasmányokra [...] ez a pillanat az, az elmulás és öröklét között, amikor hirtelen villanásként érezzük veszteségünket [...]. Ilyenkor nemcsak kötelességünk, hanem egyetlen vigaszunk is, hogy magunk elé idézzük, bármily ürüggyel, aki elment.”²¹ Azok, akik egy-egy kiosztott jéma részletes feldolgozásán fáradoznak, miközben a rövid határidőt meghazudtoló valóban színvonalas tanulmányok születnek kezük alatt, azok is úgy érzik, mentegetőzniük kell a műfaj kettőssége miatt. Gyakran ismétlődő gondolat, hogy a jövő tudománya felé fordulnak segítségül, úgy érzik, írásuk üzenet az elkövetkező nemzedékeknek. Tolnai Gábor Babits esszéiről munkásságát vizsgálva veti papírra: „Majd eljön az idő, midőn szakszerű tanulmányok fogják felmérni, mit köszönhet esszéinek irodalmi múltunk új értelmezése. De most erről én nem tudok beszélni.”²² Szerb Antal is világosan látja e dilemmát: „Az angol költészethez való viszonyát egyszer részletesen ki kellene dolgoznia valakinek.” „Most sürget az idő és belülről sincs érkezésünk. Emlékkönyv számára írom ezeket a sorokat és úgy érzem, fontosabb, hogy az emléket megragadjam. A tudomány ráér, az emlék elillan.”²³ Gyergyai Albert pedig a francia irodalomhoz való viszonyát elemezve fogalmazza meg: „addig is, míg valaki részletesebben szólhat erről, talán nem lesz fölösleges legalább megvillantani e nagy témát”.²⁴ Sőtér Babits formaművészetével kapcsolatban írja: „Nem is igen lehet egyetlen tanulmány keretében mindezeket a kérdéseket teljesen feltárni, s így most legfeljebb vázlatosan szólhatunk olyan problémákról, melyekkel majdan a tudományos kutatásnak kell lelkiismeretesen foglalkoznia.”²⁵

Az Emlékkönyvnek van egy rejtett, érzelmi háttere is. A Baumgarten-kuratórium létrejötte óta Babitsot dicsérni a haszonlesséssel volt vádolható. Hivatalos keretek között szabályozott bírói és adományozó szerepe, amely menthetetlenül átértelmezte poeta doctusi tudása, költői nagysága alapján természetesen kiérdemelt és korábról megszerzett jogát a művészi ügyekben való ítélkezésre, az ő értékelését is befolyásolta, a hozzá és életművéhez való viszonyt átláthatatlanul szövevényessé, indulatoktól fűtötté tette. Halála után, amikor a közvetlen visszajelzés, a jutalmazás lehetősége megszűnt, mintha a kötet írói, a barátok, tanítványok, erkölcsi megkönnyebbüléssel hajtanák tisztelgésre fejüket. A könyv egyik legkevesebbet emlegetett, de szociológiai, lélektani szempontból jellemző

írása, a szerzőként nem túl jelentős Dallos Sándoré. Fiktív levelet küld Babits „túlvilági címére”, melyben töredelmesen megvallja, hogy sokáig „az ellenfelei és tagadói közé” tartozott. Gyerekfejjel, a tizes évek közepén, Ady-hívővé vált, s a kor felfokozott hangulatából következően Babits ellen fordult. Az Ady-Babits-értékelés diákvilágban lecsapódó, szinte hisztérikus méreteket öltő, a korra jellemző természetrajzát olvassuk itt. Vagy-vagy! Aki Ady-párti, az Babits-ellenes, s fordítva. Az elutasítottat már-már diabolikus tulajdonságokkal ruházzák fel: Babits „nem meri magát egész testtel fotografáltatni; púpos!”²⁶ Dallos felnőttkori, reális Babits-értékelésének történetéből most a mi szempontunkból az a tény fontos csak, hogy szinte ismeretlenül, személyes viszony nélkül megkapott 1938-os Baumgarten-díja amennyire kötelezte őt, „legalább ugyanannyi gátolást is” jelentett számára, hogy felvegye vele a személyes kapcsolatot, hogy bocsánatot kérjen tőle. Csak Babits halála után, a hivatalosan elvárható hála erkölcsi gátja alól felszabadulva tud őszintén szólni hozzá. Illyés Gyula a másik, aki bevallja ezt a paradox érzelmi helyzetet. „Most bontakozik a magányból, az ezerféle elzártságból és bezártságból. Első alkalom, hogy szabadon írhatok róla.”²⁷

Éppen a zavaros, anyagi gyanúsítgatásoktól, politikai vádaskodásoktól terhes irodalmi élet teszi az Emlékkönyv írásainak fő motívumává a jelentől való elfordulást. „Nem volt magyar költő, akit több támadás ért volna, mint őt” – írja Illyés. A *Babits Emlékkönyv* kollektív fellebbezés a jövőhöz, s az érvelés közös alapja művészi értékében való hit, hogy a test esendőségével, megítélésének visszásságaival szemben életműve halhatatlan, mely a legnagyobbak közé sorolja őt. Ezzel fonódik össze annak megfogalmazása, hogy Babits magatartásával is kiemelkedett kortársai közül. „A mű nemcsak betű, hanem magatartás is” – fogalmaz szokásához híven tömören és plasztikusan Márai.²⁸ Szinte ugyanezt a fordulatot alkalmazza Kerecsényi Dezső: Babits arra tanított, hogy az esszé „nem pusztán gondolat és igazság. Az esszé: magatartás.”²⁹ Ezt emeli ki Bálint György is: „Művével és életével egyaránt nevelt.”³⁰ Csécsy Imre, Radnóti, Tamási Áron, Vas István, Szekfű Gyula – egyszóval szinte mindenki Babitsnak életművén túlmutató értékeit állítja középpontba: ő volt az élő mérték, „csúfos és olcsó napjaink során” az ünnep,³¹ akinek a betegséggel való, kitartó küzdelme is a humánus győzelmét hirdette. „Babits haldoklása éveinek idejében írott műveivel bebizonyította – írja Márai –, hogy a világ minden támadása erőtlen az emberi szellemmel szemben. Addig élt, amíg az utolsó betűt le nem írta, amíg pontot nem tett műve végére. Ilyen hatalmas a lélek? Igen, ilyen hatalmas.”³²

Az Emlékkönyv lapjain és a búcsúztatókban jellemzően gyakran visszatérő gondolat, hogy halála, a test legyőzöttetése az általa képviselt értékek egyetemes veszélyeztetettségét szimbolizálja. Egy egész nemzedék számára Babits lett az őrtorony, „jelpép és tiltakozás: őre és jelpépe az emberi műveltségnek, a nagy európai hagyománynak és tiltakozás minden ellen, ami a nagy eszmét veszé-

lyezetteti”.³³ Az a párhuzam, melyet pár évvel korábban József Attila Kosztolányiról mondott: „az emberiségen, mint rajta a rák, nem egy szörny-állam iszonyata rág”, az a párhuzam 1941 nyarának végén még inkább érvényes. „Meghalt, mert keresztre feszítettett a Szellem, mely éltette” – írja Káldor György.³⁴ „Hároméves betegsége egyetlen heroikus lázadás volt a végső formátlanság: a halál ellen – emlékezik Bálint György. – [...] Amikor utoljára láttam, úgy éreztem, hogy az igazi Európa már csak ott van az ő szobájában és még néhány hasonló, távoli szobában.”³⁵

Bóka László a temetés kapcsán fogalmazza meg a legpontosabban a Babits halálát övező magatartást, mely egyben az Emlékkönyv egyik alapvonását világítja meg: „Mindenki *túlbeszél* feladatán, hiszen ürügy minden feladat.”³⁶ Valóban egy nagy halott búcsúztatása évszázados szokások által kialakított lehetőséget teremtett közösségi állásfoglalásra, tiltakozásra. Abban a nyomasztó és vészteljes időszakban, amikor Nyugat-Európát és a Balkánt már lerohanta Hitler, s a német csapatok Moszkva felé nyomultak, amikor már Magyarország is belépett a háborúba, és egymás után jelentek meg a faji megkülönböztetést törvénné emelő rendeletek, akkor Illyés megtalálta a módját, felismerte a pillanatot, hogy tisztán irodalmi eszközökkel, valódi értéket létrehozva, származásra való tekintet nélkül, irodalmon túli progresszív jelentést adjon az Emlékkönyvnek. Kihasználta a veszteségben rejlő egyetlen pozitív lehetőséget: megszervezte a szellemi ellenállás egyik legjelentősebb fórumát, felismerte a gyászban rejlő közösségi szervező erőt. „A magyar haladó szellemiség egy gyászlobogó alatt gyűlt utoljára nagy táborba a hitleri idők előtt”³⁷ – világítja meg ő maga évekkel később, 1961-ben, az Emlékkönyv jelentőségének jellegét. E kötet szerkesztőjeként Illyés valójában már azt a néptribuni szerepet formálja, mely irodalomról vallott nézeteinek megfelelt, s amely a XIX. század óta mindmáig hagyományozódik a magyar irodalomban; e szerep pozitív és ellentmondásos hatásai széles körben vitatottak és jól ismertek. Hogy ekkor az előrevivő hatás érvényesült, hogy ekkor volt mi ellen tiltakozni, semmi sem bizonyítja jobban, mint az az alpári hangnem, mellyel a szélsőjobboldali lapok az Emlékkönyvet fogadták. Hasábjaikon arról folyt az antiszemita polémia, hogy milyen a szerzők származási aránya. „A *teljes magyar* irodalom helyett a *Nyugat teljes gárdája* van csak itt romlott, avas levegőjével” – írja a Magyar Élet című folyóirat, a jobboldalra tolodott népi írók orgánuma. Szíj Gábor, a cikk szerzője, pontos matematikai művelettel kiszámolja: „A hetvenhat névnek több mint a fele zsidót és félzsidót jelent, vagy zsidó érdekeltséget: zsidó feleséget, zsidó lapot, zsidó pénzt. [...] Ki sem nyitottuk igazában a könyvet, s máris megdöbbenve kérdezzük: mi készítette Illyés Gyulát arra, hogy az élükre álljon?”³⁸ Tartalomtól és értékektől független, nyíltan vállalt, agresszív faji előítéletnek kevés ennél szomorúbb dokumentuma van a magyar irodalomban. Az Emlékkönyvet fogadó recenziók közül én Szabó Zoltánéval értek egyet: „Ezt a könyvet, amíg magyar irodalom

él, kétféle ember fogja nélkülözhetetlennek tartani. Az egyik, aki Babits Mihály megértéséhez keres kalauzt. A másik? Az, aki valamely vigasztaló dokumentumot keres ez esztendőök magyar életéből.”³⁹

Babits életművének fogadtatása nemcsak ekkor, hanem a háború utáni évtizedekben is viszontagságos volt. Az Emlékkönyv sem örvendett osztatlan elismerésnek. Utaljunk csak a Babits-monográfiát író Kardos Pál tartózkodó véleményére, aki elismerve a kötet „kimondatlan, de szívós” antifasiszta jellegét, túlzottan hódolóknak, felmagasztalónak érezte az írások hangnemét.⁴⁰ Vagy elevenítsük fel Illyés önironikus emlékezését Babits halálának huszadik évfordulóján, melyben egy „ifjú publicista” álláspontját idézi: „Nem is nagyon lepődtem meg, hogy a fiatal kritikus Babits-ellenes véleményének – inkább hangulatának – első okai közt épp a Babits-émlékkönyvet említette meg, merőben más szempontokat véve alapul, mint a hajdani elutasítók.”⁴¹ Az Emlékkönyv erkölcsi rehabilitációját a Téglás János minikönyv-sorozatában megjelenő szemelvényes válogatás végezte el, mely a Babits-centenárium alkalmából látott napvilágot. Természetesen az ekkortájt elkerülhetetlen szerkesztői engedményeket Téglás is kénytelen volt megtenni. A szövegek közül szokásos módon kimaradtak a politikailag kényesebbek, s az egyik legszebb írás, Máraié is hiányzik, saját letiltása miatt. Az állandó újraértékelés göröngyös útját mindenkinek a maga módján kell járnia. Haszonelvű egyetemista koromban, mikor egy megadott dolgozathoz kerestem adalékot, én is kissé csalódottan tettem le a könyvet, mert a kötet enciklopédikus jellegéhez képest az átnézett tanulmányt nem éreztem elég átfogónak és objektívnek. Akkor még nem értettem, hogy a *Babits Emlékkönyv* nem szabad a tartalomjegyzék által felkínált módon, átfogó tanulmánykötetként forгатni, hiszen nemcsak azt kell keresni benne, ami a művekről szól, hanem azt is, ami *túlbeszél* rajtuk. Így olvasva a kötetnek az a rétege is megelevenedik, amely egyedülálló módon mutatja fel, hogy mit jelentett Babits a közönségnek, amelyben élt.

1 RADNÓTI Miklós, *Napló*, szerk. MELCZER Tibor, Magvető, Bp., 1989, 176–177.

2 Vö. TVERDOTA György, *A nekro-logica = Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, szerk. KALLA Zsuzsa, Bp., 1994, A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei 1, 127–128.

3 SZABÓ Zoltán, *Babits temetésén*, Jelenkor, 1941, 16. sz., aug. 15., 1.

4 CS. SZABÓ László, *A tanítványok = Babits Emlékkönyv*, szerk. ILLYÉS Gyula, Nyugat, Bp., 1941 (a továbbiakban: BE), 135.

5 VAS István, *Azulán*, Szépirodalmi, Bp., 1990, 241.

6 VAS István, *i. m.*, 242.

7 –a, *Eltemették Babits Mihályt*, Magyar Nemzet, 1941. aug. 8., 5.

8 SZEKFŰ Gyula, *Temetés után* = BE, 135.

9 VAS István, *i. m.*, 242.

10 SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 2.

11 HUNYADY Sándor, *A gyászoló közönség* = BE, 284.

12 VAS István, *i. m.*, 242.

13 CSUZY Mihály, *Egy költő s egy folyóirat sírjánál*, Egyedül vagyunk, 1941, 9. sz., 8.

14 Vö. RADNÓTI Miklós, *i. m.*, 188.

15 VAS István, *i. m.*, 244.

- 16 Uo.
 17 SZABÓ Zoltán, *Irodalmi gyászpompá, Magyar Nemzet*, 1941, 245. sz., 9.
 18 ILLYÉS Gyula, *Az ismeretlen* = BE, 1941, 185.
 19 CS. SZABÓ = BE, 85.
 20 FENYŐ Miksa, *Kusza emlékezések Babits Mihályról* = BE, 128, 130.
 21 GYERGYAI Albert, *Babits és a franciák* = BE, 45.
 22 TOLNAI Gábor, *A hagyományörző* = BE, 1941, 100.
 23 SZERB Antal, *Babits és az angol költészet* = BE, 44.
 24 GYERGYAI Albert, *Babits és a franciák* = BE, 46.
 25 SÓTÉR István, *A forma mestere* = BE, 56.
 26 DALLOS Sándor, *Levél Babits Mihálynak* = BE, 170.
 27 ILLYÉS Gyula, *Az ismeretlen* = BE, 193.
 28 MÁRAI Sándor, *Lélek* = BE, 82–83.
 29 KERESZÉNYI Dezső, *A tanulmányíró* = BE, 25.
 30 BÁLINT György, *A nevelő* = BE, 104.
 31 SZERB Antal = BE, 44.
 32 MÁRAI Sándor = BE, 82–83; ugyanerről például BÁLINT György = BE, 104; LACZKÓ Géza, *Izzó lélek az enyészet üllőjén* = BE, 144.
 33 TOLNAI Gábor, *A hagyományörző* = BE, 102.
 34 KÁLDOR György, *„Sodrában a szörnyű malomnak...”* = BE, 87.
 35 BÁLINT György, *A nevelő* = BE, 104.
 36 BÓKA László, *A temetés* = BE, 276.
 37 ILLYÉS Gyula, *Babits szemébe nézni*, *Tiszatáj*, 1961, 11. sz., 1.
 38 SZÍJ Gábor, *A Babits-emlékkönyv és a Magyar Csillag*, *Magyar Élet*, 1941, 12. sz., 7.
 39 SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 9.
 40 KARDOS Pál, *Babits Mihály*, Bp., 1972, 526.
 41 ILLYÉS Gyula, *i. m.*, 1.

A műfajokról

A minket körülvevő világ megismerése, a tapasztalatszerzés, majd pedig a döntések afelől, hogy ebben a világban milyen cselekedeteket hajtsunk végre, mindez az érzékszerveinken keresztül történik.¹ Tudjuk, hogy mi világos és mi sötét, mi halk és mi hangos, puha vagy kemény, jó szagú vagy bűdös, édes vagy keserű – és eszerint cselekszünk. Öt érzékszervünket meg tudjuk ugyan világosan különböztetni, ám az érzékszervek együttműködnek, tapasztalatunk munkájuk összesített eredménye. Szétválasztásuk még az irodalom, a költői fantázia segítségével sem sikerül, amint azt Diane Ackerman bestsellere vagy Italo Calvino külön egy-egy érzékszervnek szentelt novellái is ékesen bizonyítják.²

Ugyanakkor az évezredek során az érzékszervek között hierarchikus összefüggések alakultak ki: a mai világban egyes érzékszervekre gyakrabban van szükségünk, mint másokra, és egyes érzékszervek inkább a megismerést segítik elő, mások pedig inkább a cselekedeteinket határozzák meg.³ A megismerés a látás, a cselekvés a tapintás elsődleges funkciója.

Ezek a kézenfekvő tények nemcsak a mindennapi életünkre vonatkoznak, hanem azon belül természetesen esztétikai aktivitásunkra is. Olvasás, hangversenylátogatás olyan cselekedetek, melyek egyszerre több érzékszervünket veszik különböző módon igénybe. Az európai művészetelmélet főáramlata ennek ellenére kétszáz év óta úgy tesz, mintha a művészetek és ezeken belül a műfajok monomediálisak lennének, azaz mintha minden műfaj csak egy-egy különválasztható érzékszerv esztétikai kielégítését szolgálná: a festészet a látás, a költészet a hallás művészete. A színházi előadás kivételt képez ugyan, de az iskola a színházat is „monomediálizálja”; drámairodalomról beszél, Shakespeare drámáit mint szövegeket kezeli, ugyanolyan retorikai-stilisztikai szövegelemzésnek veti alá, mint a költészetet.⁴

A művészetek monomediális megközelítését a huszadik században különösen elősegíti két, a modern irodalomelméletre jellemző jelenség, mely végül a strukturalizmusban csúcspontot ér: a szövegközpontúság és a műalkotás autonómiájának gondolata. A strukturalisták a szellemtudományok és a művészetek legkülönbözőbb válfajait a nyelvészeti modellből kiindulva tanulmányozták, azaz a szövegre vezették vissza: a szöveg pedig egyetlenegy szinten alakul ki, egy érzékszervre apellál, azaz monomediális. A hanghordozást vagy a tipográfiát, tehát pontosan azt, ami színt, életet visz a szövegpercepcióba, ez a nyelv-

vészet elhanyagolta. Az autonómiafogalom, az autotelikus, a jó értelemben vett „öncélú” művészet dogmája másképpen, de ugyanabba az irányba vezet: kizárólag önmagára csak az a műalkotás utalhat, amely megtagad minden kapcsolatot azzal, ami másra is emlékeztethetne. Az autonóm szöveg, zene, festészet „kioltja a jelentést” (Erdély Miklós), szigorúan önnön sajátosságára szorítkozik, és ez a sajátosság csak anyagi természetű lehet: szó, hang, festék. Az autonómia legfajtisztább példája az önreferenciális művészet: a John Cage fémjelezte zene, az absztrakt és főleg a monokróm festészet – tehát nem annyira Mondrian, mint a Clement Greenberg által meghirdetett absztrakció, vagy a Hlebnyikov-féle hangköltészet, Isidore Isou lettrizmusa; ez a fajta művészet egyben a monomediális legszélsőségesebb válfaja.

A nyolcvanas évek eleje óta, úgy tűnik, a szellemtudományok irányt változtatnak, és ez az új fejlődés egyre vitathatóbbá teszi a művészetek kétszáz éves monomediális bemutatását. Négy jelenségre szeretnék itt rámutatni.

1. A nyelvészetben belül megerősödik a szociolingvisztika, mely az egységes írott szöveg helyett elsősorban a társadalom orális beszédhelyzeteit vizsgálja, azaz olyan nyelvi tárgyakat, melyeket egy síkon megközelíteni lehetetlen.⁵

2. Ezzel párhuzamosan az irodalomtörténet rámutat a szájhagyományozás fontosságára, az oralitás szöveggépző, szövegmeghatározó szerepére azokban a kulturális közösségekben, amelyek nem ismerik az írásos hagyományátadást. (Itt elsősorban Paul Zumthor munkáira gondolok.)

3. A strukturalizmus rehabilitálta a retorikát, de csak a szöveggéközpontú, az *inventióra* és az *elocutióra* épülő, a beszédek és irodalmi alkotások szövegét tanulmányozó retorikát. Ez éppúgy érvényes az érvelésgéközpontú észak-amerikai, mint az alakzatgéközpontú európai (főleg francia) retorikára. Az új fejlődés itt abban áll, hogy a mai retorikai kutatásokban nagyobb hangsúlyt kap, az *inventio* és az *elocutio* mellett, az *actio*, az előadásmód tana. Fumaroli, Volker Kapp⁶ és mások nem a retorikát, hanem az ékesszólást tanulmányozzák, és ez a hangsúlyeltolódás nagyon jellegzetes. Színháztörténészek, mint Dene Barnett,⁷ rámutatnak arra, hogy a színészek kiképzése során milyen fontos szerepet játszott a retorikai *actio*, az arcvonások és testmozdulatok expresszivitásának a szabályrendszere.

4. Az irodalomelméletben belül egyre jelentősebb kutatási terület a szó és kép viszonya: ezt kiadványok, folyóiratok-különszámok és nemzetközi konferenciák tömege bizonyítja. A reneszánsz és barokk idején az *Ut pictura poesis* elve elmosta az elméleti határokat a költészet és a festészet stúdiuma között: a mai kutatás mintha újból megkérdőjelezné a verbális és vizuális műinterpretációk teljes szétválaszthatóságát. A kilencvenes években, úgy tűnik, a hang és kép viszonya is egyre több kutatót érdekel.⁸ Régis Debray szerint elérkeztünk a nyugati kultúra harmadik nagy fázisához: az orális kultúrát a késői középkorban leváltotta az írásbeli kultúra, a több évszázados szöveggéköltés ma visszaszorul, helyét átveszi

a mediális kultúra, mely elsősorban a képen, a képek és hangok gyors változásain és megváltoztathatóságán alapul.⁹

A szellemtudományok mai fejlődése arra késztet, hogy kritikai vizsgálat tárgyává tegyük a monomédialitás és a plurimédialitás viszonyát a történelem során. Néhány példára szorítkozom.

I. Az ókori irodalom talán legjelentősebb alkotása a dráma. Ezek a drámák eredetileg nem mint szövegek jelennek meg a közösség életében, hanem egy több napig tartó vallásos szertartás egyik műsorpontjának voltak a részei. Pickard-Cambridge szerint az öt részből álló ceremónia negyedik része a tragédia. Ezzel a ceremónia-jelleggel magyarázható a kórus fontossága is; a kóruszövegrészeket énekelve adták elő, és a zenét, lélektani hatása miatt, nagy gondal választották ki.¹⁰ Hogy milyen helytelen és anakronisztikus dolog ezeket a szövegeket csak mint szövegeket, mint monomediális irodalmi alkotásokat vizsgálni, arra Florence Dupont hívta fel a figyelmet, amikor kimutatta, hogy Seneca szövegei nem tekinthetők kerek és befejezett műveknek; inkább a nyilvános színelőadást elősegítő verbális vázlatokról kellene beszélnünk.¹¹

II. A kultúrának ezek a látványos, a nyilvánosság felé forduló formái vallásos vagy politikai eredetűek. A késői középkor politikai és kulturális eseményei szintén hatottak az európai műfajrendszer kialakulására. Az operát megelőző, allegorikus és narratív balett, melynek bemutatásában gyakran a királyi család tagjai is részt vettek, kimutathatóan a katonai felvonulásokra és a lovagi tornákra vezethető vissza.¹² A lovagi torna pontos szabályok szerint folyik le, de kimenetele bizonytalan – amint ezt II. Henrik francia király 1559-ben egy lovagi tornán bekövetkezett halála eklatánsan bizonyítja; a balett menete és kimenetele viszont eleve világos, hiszen politikai-ideológiai mondanivalója van: mindig a Rend győz a Káosz, a világosság a sötétség fölött. Száz évvel II. Henrik tragikus halála után a király már balettet táncol: XIV. Lajos, a későbbi Napkirály, Apolló, a napisten szerepét játssza, azaz táncolja.¹³ A társadalmi élet szerves és természetes multimedialitása átalakul esztétikai, már-már a színesztéziába átcsapó multimedialis élvezetbe. 1635-ben a négy keresztény monarchia allegorikus balettjén (*Ballet des quatre monarchies chrétiennes*) a három lengyel és a három svéd lovagot játszó-táncoló színész teljesítménye elragadja a krónikást: *le cliquetis de leurs armes jointes à la cadence de leurs épées est si agréable à cause de la lueur des lames et de la vitesse de leurs pas*.¹⁴

A balett mint allegorikus, ideológiai töltetű táncprogram nem önálló esemény, hanem egy nagyobb kulturális eseménysorozat része, akárcsak az antik dráma. Az abszolút monarchia két ilyen kulturális eseményt ismer: a királyi bevonulást („Joyeuse Entrée”, „Blijde Intocht”, ahogy Huizinga nevezi híres könyvében) és a kastélykertben lejátszódó látványos mulatságot. Az újonnan megkoronázott királyt az ország főbb városai egy nagyobb, hosszasan előkészített ünnepség

keretében fogadják, mely több részből áll, és olykor több napig tart.¹⁵ A kastély parkjában lezajló ünnepséget nem a város rendezi a király számára, itt az uralkodó fogadja és szórakoztatja alattvalóit. A hierarchia tehát megfordul – a hódolás pompáját az elkápráztatás pompája váltja fel –, de a két ünnepségsorozat formái, „grammatikája”, és politikai mondanivalója, „szemantikája”, nagyjából megegyezik.

André Félibien, a francia művészettörténet és műkritika első nagy alakja, aki 1667-től kezdve a „historiographe des bâtimens du roi” címet viseli, kétféle ünnepséget ír le: olyanokat, amelyek egy, és olyanokat, amelyek több napig tartanak. Az ünnepség mindkét esetben több részből áll: egy állófogadást, azaz állva fogyasztott uzsonnát egy színelőadás vagy egy balett követ, ezt egy vacsora, és az egészet tűzijáték zárja le. A vendégek körbejárják a parkot, megcsodálják a süteményekkel és gyümölcscsel dúsan megrakott asztalokat, a szobrokat, épületeket és a kertészet művészetét. Amikor a király és kísérete meguzsonnáztak, a tömeg megrohamozza az asztalokat, és pillanatok alatt elpusztítja a gyümölcs- és süteménygúllakat. *Pillage*, fosztogatás, írja Félibien, „ez is része a látványosságnak”.¹⁶ A színelőadásban a zenének mindig fontos szerep jut, vagy úgy, hogy énekelt szövegrészek váltogatják a beszélt szövegrészeket, vagy úgy, hogy a felvonások végét hangszeres zene jelzi. Mediális különbséget jelez a vers–próza ellentét is. Félibien megjegyzi Molière *Georges Dandin*jével kapcsolatban, melyet 1668. július 18-án játszottak először egy versailles-i multság keretében, hogy a próza különösen alkalmas a cselekmény bemutatására, míg a verset éneklik, és ez pedig az érzelmeket fejezi ki. Mintha egyszerre két színdarabot játszanának, írja: „il semble que ce soit deux comédies qu'on joue en même temps”.¹⁷

Ezeknek a barokk ünnepségeknek – a város hódolását kifejezőknek éppúgy, mint az alattvalók gyönyörködtetését szolgálóknak – van néhány közös vonása. Hármat szeretnék kiemelni:

1. Az ünnepségek előkészítéséhez mindig legalább négy művész-mesteremberre¹⁸ van szükség: egy építészre, egy zeneszerzőre, egy festőművészre és egy költőre. IX. Károly 1571-es párizsi bevonulását Ronsard, a király kedvenc költője, Germain Pilon szobrászművész és Niccolo dell'Abbate, valamint Antoine Caron, a kor nagy manierista festői készítik elő.¹⁹ XIV. Lajos versailles-i ünnepségei Molière és a zeneszerző Lully, a műkertész Le Nôtre, a díszlettervező és rendező Vigarani és Charles Le Brun, az udvari festő közreműködésével épülnek fel.

2. Az ünnepségekre jellemző az, amit ma *interaktivitásnak* szokás nevezni: nemcsak a művész aktív, a ceremóniához a közönség aktivitása, elsősorban térbeli mozgása is hozzátartozik. A király és kísérete gyalog vagy lóháton fedezi fel lassan, egymás után, a városi polgárság hódolatának színes, hangos, gyakran mozgó allegóriáit – zenekarokat, feliratokat, táncokat –; az udvarnak, az alattvalóknak járnia kell a kastély termeiben és parkjában ahhoz, hogy felfedezzék

mindazt, ami gyönyörködtetésükre szolgál. Az „interaktivitás” kifejezés természetesen – a XVII. századdal kapcsolatban éppúgy, mint manapság – pontatlan, vagy legalábbis eltúlzott, hiszen a művészek és a közönség sohasem állnak egy síkon; a közönség a látványosság sikeréhez és kvalitásához nem járul hozzá aktívan: mozgása, tapsa, arckifejezése legfeljebb a tetszés vagy nem-tetszés nyilvánítására alkalmas.

3. A művészetet alkotója, úgy tudjuk, úgy tanultuk, az örökkévalóságnak szánja. A műalkotás már-már szakrális jellege különösen a romantikus zsenikultusz óta elterjedt dogma (és együtt jár a másik, a Nagy Művész dogmájával, akinek halála után „ne varietur”-definitív kiadásban kell tisztelni Összes Műveit). Ezzel szemben a barokk ünnep *efemér*, olyan műalkotás, melyet felépítenek, megfestenek, megírnak, majd pedig lebontanak és megsemmisítenek. A festmények megszűntek, emléküket csak a történészek és krónikások őrzik meg.

Összegezve tehát elmondhatjuk, hogy a barokk ünnep több művész együttműködéséből születő, a közösséget aktívan bevonó, elkápráztató, de csak egy estére, esetleg néhány napra fennálló műalkotás.

III. Külön kell beszélünk, harmadik történelmi mozzanatként, a francia klasszicizmus poétikájáról, mert ennek óriási hatása volt egész Európában, és érthetetlen módon részben éppen ehhez a poétikához apellál a későbbi monomediális esztétika. A klasszikus műfajmérettel kapcsolatban néhány félreértést kell tisztázni:

a) A műfajok szigorú szétválasztása („la séparation des genres”), mely a klasszikus poétika egyik alapköve, nem monomediális kérdés, hiszen éppen a dráma a legrepresentatívabb klasszikus műfaj; nem arról van szó, hogy minden műfaj maradjon meg a saját érzékszervénél, ez a szabály elsősorban ideológiai-szociológiai hierarchiát posztulál: a komoly magasabb rangon áll, mint a könnyű vagy a vidám.²⁰ A legelőkelőbb helyet Arisztotelésznél a két „komoly” műfaj, az eposz és a dráma foglalja el: az eposz a cselekvést előadja, a dráma bemutatja – mindkét műfaj plurimediális. Az eposz XVII. századbeli látványos csődje – Himmelfarb kutatása során közel háromszáz klasszikus francia eposzról szerzett tudomást!²¹ – éppen azzal magyarázható, hogy „monomediálizálódott”: olvasni kellett volna azt, aminek lassú, ismétléseket kedvelő narratív struktúrája a szóbeli előadásra készült. Nem véletlenül definiálják a XVII. században a regényt „prózaeposz”-nak: a regény olyan eposz, amelyet nem adnak elő, hiszen nincsen megverselve, hiányzik az előadó emlékezetét erősítő rím, a regényt olvasni kell, egyedül, otthon, csendben. És leginkább nők olvassák! Az eposz a nyilvános életben részt vevő férfinak való, a regény a nőké.²²

b) A klasszikus irodalom egy nyilvánosságban lezajló, nem egyéni fogyasztásra tervezett irodalmi élet szerves része; ez az élet három, illetve négy helyen játszódik le: a templomban, a színházban, a szalonban, esetleg, azaz egyesek számára, a királyi udvarban. A szentbeszéd éppannyira része ennek a nyilvános

irodalmi életnek, mint a színdarab: csak nyomtatásban, utólag „monomedializálódik”. Minden fontos műfaj bemutatott vagy előadott műfaj: monomedialitásnak csak azok a műfajok tekinthetők, melyeket a klasszicizmus poétikája nem ismer el, vagy csak a műfajhierarchia legalsóbb fokán tűr meg, mint a regény, a portré vagy az aforizmus.

c) A klasszikus műfajelmélethez tartozik a költészet és a festészet közötti kapcsolat hangsúlyozása. A horatiusi *Ut pictura poesis* úgy értelmezik, hogy a verbális és vizuális műfajoknak közelednie kell egymáshoz, hasonlítani kell egymásra. Ez az elv a francia klasszicizmus hőskorában, a XVII. század második felében elsősorban a festészetet érinti, a festészetnek kell a költészet eszményét megközelíteni. A medialitás szempontjából ez annyit jelent, hogy a festészeti műfajhierarchia csúcsa plurimedializálódik: a történetkép, a tableau d’histoire, az ábrázolt történelmi eseményre nem egyenesen utal, hanem kerülő úton, az irodalmi műfajhierarchia csúcsán levő és eleve multimediális műfajon, a drámán keresztül. Poussin – saját bevallása szerint – az arisztotelészi poétika szerint dolgozik; ez többek között azt jelenti, hogy képei nem a római történelem híres pillanatait mutatják fel, hanem a szó szoros értelmében dramatizálják ezeket a pillanatokot: a hősök nemcsak egymásra néznek, hanem a közönségre is. Felénk fordulnak, mintha a történetkép nem a történelmet, hanem egy nemlétező tragédia egyik nagy, sok szereplőt foglalkoztató, patetikus jelenetét ábrázolná.

IV. A művészetek egy szintre való leszűkítésében, monomedializálásában három érdekes és jelentős mozzanatot különböztethetünk meg: Lessing *Laokoon*-ját, a francia forradalom múzeumpolitikáját, és végül a művészetek Théophile Gauthier „l’art pour l’art” elméletével kezdődő emancipatórikus törekvéseit. Lessing világosan meghúzza a vonalat a két tapasztalati kategória, a tér és az idő között, az időben folyó, azaz a hang művészeit elválasztva a térben elhelyezkedő vizuális művészetektől, és ezzel megkérdőjelezi a multimediális barokk látványosságok műfajtisztaságát. Amikor a francia forradalom begyűjti a templomokból kiszedett vagy kimentett oltárképeket, és mint nemzeti, vallásos funkciójuktól független értékeket kezeli, és múzeumokban helyezi el őket, megindul az a művészetek sajátosságát, önértékét hangsúlyozó folyamat, mely a „l’art pour l’art”-hoz vezet. A műalkotás autonóm, de jelentése másodlagos, és a közönség eltávolodik. A kultúra demokratizálódása azt jelenti, hogy a helyhez és időhöz kötött nyilvános, multimediális kultúreseményt felváltja a magánéletbe visszavonuló, individuális és monomedialitás kulturális cselekedet: a könyvolvasás, zenehallgatás, képnézés.

Az itt nagyon vázlatosan felvázolt képet természetesen árnyalni kell; az elmúlt századokban a monomedialitás bajnokai mellett és ellen fel lehetne sorakoztatni a plurimedialitás szószólóit is, kezdve már a XVIII. század egyik legelső nagy esztétikusával, abbé Du Bos-val, aki azért tartja a drámát a legtökéletesebb műfajnak, mert az egyszerre több érzékszervünket elégíti ki. Vagy idézhetnénk,

ötven évvel később, Johann Georg Sulzert, aki, ugyanazon megfontolások alapján, az operát még a dráma fölé helyezi: „Unter den verschiedenen Arten dramatischer Werke ist die Oper allen übrigen weit überlegen, weil sich de alle schönen Künste ohne Ausnahme bei einander finden.”²³ A legismertebb példa itt természetesen Richard Wagner, akinek a nevéhez fűződik maga a „Gesamtkunstwerk” fogalom. „Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die drei urgeborenen Schwestern”, írja Wagner 1850-ben. „Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar.”²⁴ És végül, még egy ilyen globális áttekintésben is, szólni kellene a futuristákról, Pierre Albert-Birot SIC (= Son-Image-Couleur) című rövid életű folyóiratáról, valamint az orosz és olasz futuristák elméleti írásairól. A wagneri romantikus szintézissel itt az avantgarde Gesamtkunstwerk néz szembe, a rajongó művészetépítésnek ellentmond a modernség mindent egybevonó, de múlttagadó és művészetromboló gesztusa.

A történelmi áttekintés arra készlet, hogy dialektikus folyamatról beszéljünk, azaz olyan történelmi vonalról, amely során hol az egyik, hol a másik álláspont kerül előtérbe, kortól, társadalomtól, sőt: foglalkozástól is függően. Színházi rendezőknek a plurimedialitás evidencia, az irodalomtörténészek inkább a monomedialitás felé hajlanak. A tiszta monomedialitás ugyanakkor – a radikális multimedialitástól eltérőleg – végső fokon szélsőséges elméleti konstrukciónak tekintendő, még a festészet és az irodalom esetében is. Nincs olyan absztrakt festészet – itt Barthes és Danto bizonyos megjegyzéseire hivatkoznék²⁵ –, amelynek ne lehetne elképzelni referenciális megfelelőjét, tehát egy olyan valóságbeli elemet, amely megindítja a nézőnek a festészet specifikumától elrugaszkodó fantáziaszövését, és nincs olyan szöveg, amely ne idézne fel mentális képeket, és ne indulna meg így legalábbis a bimedialitás felé. Az írott, tehát olvasandó szöveg – mely, úgy tűnhetett, a monomedialitás alapköve – ebben az összefüggésben eleve problémát képez. Az olvasás egyszerre verbális és vizuális cselekedet,²⁶ a hallás látásítása és a hallott beszéd vizualizálása, mely egyszerre két-fajta észlelésre szólít fel, ahogy ezt már Quintilianus megírta: „dividenda intentio animi ut aliud voce aliud oculis agatur.”²⁷

Mihelyt egy műfaj eltér a konvencionális elvárásoktól, látszólagos monomedialitása megrendül: ha egy vers vagy egy újságcikk tipográfiája szokatlan, azonnal nézni kezdjük azt, amiről addig azt hittük, hogy „csak” olvassuk. Szélsőséges példája ennek az a különös és a huszadik század művészeire jellemző (és egymást kiegészítő) fejlődés, amely egyrészt a költészet megláttatását, másrészt a festészet olvastatását vette célba. A költők egyre gyakrabban írnak ikonikus, azaz referenciálisan mimetikus verseket – Apollinaire-től kezdve egészen a mai brazil, vagy a Magyar Műhely folyóirat köré csoportosuló magyar vizuális költőkig.²⁸ Ugyanakkor a festészetben először – a kubizmus idején – betűsorok és szövegrészek kapnak szemantikailag is érdekesen interpretálható szerepet, kollázs és montázs formájában,²⁹ az utóbbi évtizedekben pedig már azt tapasztaljuk,

hogy a mondatok és aforizmusok teljesen betöltik a képfelületet, és kizárnak mindennemű ikonikus elemet a képből.³⁰

Mihelyt valamilyen formában érzékelhető egy másik műfaj vagy művészet jelenléte egy műalkotásban, *implicit plurimedialitás*ról beszélhetünk. Különösen gyakran találkozunk ezzel a jelenséggel az irodalmi műfajokban, mert a konvencionális elvárások megghiúsítása itt a befogadót automatikusan új és váratlan mentális képek alkotására készíti. A romantika óta elterjedt műfajtriászból indulok ki.

Elméletileg a lírában találkozunk a legritkábban az implicit plurimedialitás jelenségével, legalábbis ha abból indulunk ki, hogy a líra nem egy időben lejátszódó cselekedet művészi rögzítése, mint a drámai és az epikus műfaj, hanem éppen az idő kicselezése, a megjelenítés. A lírában gyakori színesztézia viszont, azaz a több érzékszervre egyszerre ható képi megjelenítés az implicit plurimedialitás alapformájának tekinthető:³¹ a fentebb említett vizuális költészet kerülő úton, azaz lelassítva láttat, ugyanakkor azt is mondhatnánk, hogy a megjelenítés maga egy vizuális fogalom, az időmentes látás képzete. A lírai szó akkor is láttat, ha egybeesik a vakulással, mint Saulus esetében.³²

A két narratív műfaj az implicit plurimedialításra jóval több konkrét példát szolgáltat az évszázadok során. A drámairodalomban a beszéd általában dialógus, és ez a dialógus a cselekvés szolgálatában áll, melyet felgyorsít és leszűkít.³³ Az elvárások áthágása itt különböző formákat ölthet. A legfeltűnőbb szabályszegés talán a századunk első felében elterjedt hol barokknak, hol epikusnak nevezett dráma, amely Claudel és Brecht nevéhez fűződik: hosszú időtartamú, különböző helyen lejátszódó darabokról van szó, melyek a klasszikus hármasegységet teljesen felborítják. De a klasszikus drámán belül is van egy elvárt, majdnem megkövetelt szabályszegés: a dráma felgyorsított ideje lehetetlenné teszi azt, hogy a cselekmény megértéséhez szükséges összes, sokszor más helyen lejátszódó cselekvés a színpadon bemutattassék. A drámai egység megköveteli a dialogizált előremenetel megszakítását, az egyik szereplő felgyorsítja a cselekményt azáltal, hogy beszámol másutt lepergett eseményekről. A medialitás szempontjából rendkívül érdekes helyzet áll ilyenkor elő: a nézőtől nemcsak azt várják el, hogy nézze azt, amit lát, hanem azt is, hogy a látottakon – a jelen levő színészek arckifejezésén, örömein-bánatán – túl, képzelje el azt is, mentális képekben, amit nem lát.³⁴

Az elbeszélő irodalmon belül a novella nagyon sokszor még magán hordozza az oralitás, azaz a plurimedialitás nyomát. Boccaccio a novellákat egy narratív keret orális kellékeként mutatja be, Maupassant-nál meg gyakran előfordul, hogy egy vacsora végén, szivarozás közben mesél el egy asztali vendég egy érdekes történetet hallgatóinak: mintha az olvasó nem olvasná, hanem hallaná azt, amit olvas, hiszen nem Boccaccio vagy Maupassant novelláját olvassa, hanem a két szerző egy-egy szereplőjének az elbeszélését: „hallja” a hanglejtését, „látja” a

jelenetet, elmosódik a határ az élőszóban előadott anekdota, a drámai jelenet és a leírt, olvasásra szánt (monomediális) irodalom között.

A regény – ezt legalábbis Bahtyin óta jól tudjuk – a legtágabb műfajfogalom, eleve több szinten halad előre, és úgy tűnik, hogy minden szövegtípus belefér.³⁵ A konvencionális elvárásoknak mégis leginkább az felel meg, ha egy regényben három szövegtípus, a narratív, a dialogizált és a deskriptív nagyjából egyensúlyban van: a narrátor emberi cselekvésekről számol be, leír helyeket, tárgyakat, helyzeteket, és szóhoz juttatja szereplőit. Ez a hármas egyensúly felborulhat a narratív szövegrészek javára, például bizonyos detektívregények és bestsellerek esetében, ez még megfelel az elvárásoknak. De ha a beszélgetések vagy a leírások dominálnak, akkor a regény már erősen emlékeztet más műfajokra, és tulajdonképpen bimediális határsértésekkel állunk szemben. Az ifjabb Crébillon tizennyolcadik századi erotikus regényeiben az erotikum nem tettekben, hanem a szereplők végeláthatatlan párbeszédeiben nyilvánul meg: a szerző, aki királyi cenzor volt, beszélgetésekbe rejtette azt, amit sem leíró, sem narratív szövegrészekben nem tudott volna botránykeltés nélkül kifejezni. Nem annyira a dráma, mint inkább a film felé nyílik meg Manuel Puig mai argentin regényíró *El beso de la mujer arana* című regénye, melyben egy politikai fogoly cellatársának részletesen elmeséli létező és nemlétező filmek tartalmát, és ezeket a különös rezüméket csak a cellatárs hol kíváncsi, hol kételkedő közbeszólásai szakítják meg.³⁶ Az olvasó „egyszerre” olvas és néz: a verbális leírások alapján mentális képsorozatokat alkot.

A deskriptív szövegtípust előtérbe helyező regények általában azonban nem a filmre, hanem festészeti műfajokra, csendéletre, tájképre emlékeztetnek. Rendkívül vizuális például Adalbert Stifter híres regénye, a *Nyárutó*, és nemcsak a táj- és tárgy-leírások miatt: ebben a történetben még a cselekvések is eltárgyiasodnak, hiszen ritkán történnek meg, nagyobbára csak a szereplők írják le részletes mechanizmusukat. Nagyon érdekes helyet foglalnak el itt Krúdy Gyula narrációi: Stifternél a domináló deskriptív szövegtípus olykor használati utasításokra, Krúdynál pedig egy-két extrém esetben – gondoljunk például a *Boldogult úrfikoromban* című regényre – már-már konyhareceptekre emlékeztet: az intertextualitás kilép az irodalom műfajai, keretei közül.

A deskriptív szövegtípus eltárgyiasítja az emberi cselekvést, ugyanakkor a tárgyak világa, amely konvencionális elvárások szerint csak deskriptív szövegtípust posztulálhat, egyes irodalmi alkotásokban narrációk forrása lesz, történeteket generál. Raymond Roussel, a francia szürrealisták előfutára *Locus Solus* című regénye tulajdonképpen novellafüzér, olyan novellaké, amelyek egy parki séta közben, különös tárgyak megmagyarázásaként születnek. Műfajilag még érdekesebbek színdarabjai: a szereplők kizárólag azzal vannak elfoglalva, hogy tárgyak hosszú és bonyolult eredettörténetét mesélik el egymásnak.³⁷ A színészek nem cselekszenek és nem társalognak: történeteket mesélnek, melyek kö-

zépöntjét tárgyak, és nem emberek képezik. Mario Praz művészettörténész *La casa della vita* című könyvében nem kitalált tárgyak, hanem a saját lakásában egy életen át összegyűjtött műtárgyak, szobrok, festmények mellett vezeti végig az olvasót. A narrációból mindkettőjükénél kiszorult az ember, a tárgyak dominálnak, mint egy csendéleten vagy egy szürrealista installációban, az ember csak szócső, a tárgyak tolmácsa, a másik ember csak a tárgyakon keresztül villan itt-ott fel mint a tárgy „eredete”.

A multimediális műfajelmélet abból indul ki, hogy nemcsak a zene és a dráma jut el a közönséghez az előadóművészek tolmácsolásán keresztül: minden műalkotásnak van tolmácsolója, minden műfajhoz ki kell dolgoznunk a maga „tolmácsi kontextus”-át: a könyv mediális kontextusa a magányos olvasó, a hangversenyé a hallgató és néző zenebarát-közönség, az építészeté a mozgó (gyalogjáró vagy utazó) magánember stb. Ennek a kontextusnak a felmérésére módszertanilag a szemiotika tűnik a legalkalmasabbnak.³⁸ A szemiotika osztályozza az érzékszervekre, főleg hallásra, nézésre ható ingereket: zajokat, hangokat, zenét, beszédet, színeket, formákat, majd – szintaktikai nívón – leírja az ezek között fennálló összefüggések szabályait: a szöveg leegyszerűsödik a zene hatására, a zene követi a szöveg bonyolultságát stb. Ezután szemantikai szinten bemutatja a különböző érzelmi jelenségek közötti potenciális jelentéskapcsolásokat:³⁹ a zene aláhúzhatja a beszéd mondanivalóját, de el is távolodhat tőle, sőt ellent is mondhat neki; a könyv tipográfiája megfelel vagy ellentmond a konvencionális jelentésbeli elvárásoknak. Az így felépített műfajleírásnak azután a pragmatika megadja az említett „tolmácsolási kontextust”, kikerekíti minden műalkotás magán- vagy nyilvános életbeli multimedialitását.

Ezen túlmenőleg érdemes lenne a szemiotikai kutatást bizonyos recepcióelméleti és pszichológiai kutatásokkal kiegészíteni. Amint a mindennapi életben természetesen működik az érzékszervek hierarchiája, az a tény, hogy a helyzettől függően hol az egyik, hol a másik érzékszervünket vesszük erősebben igénybe, az esztétikai élvezetnél is kérdéses, hogy a műélvező szereti-e, elbírja-e azt, ha egyszerre több szinten egyforma erővel hat rá egy műalkotás. Már a bimedialitás olyan egyszerű esetében is, mint a könyvillusztráció, hallatszott olyan tiltakozás, hogy a kép korlátozza az olvasó fantáziáját, leszűkíti a mentális képalkotás lehetőségeit, és ilyenfajta ellenvetésekkel gyakran találkozunk az opera körül évszázadok óta folyó elméleti vitában is.⁴⁰

A művészetek és műfajok multimedialitásának elméleti kutatása napjainkban azért tűnik különösen fontosnak, mert a modern kommunikációs eszközök „művészi” térhódítása – televízió, video-clip, sőt akár nagyon sok nyomtatott vagy megfilmesített reklám – a multimedialitás jegyében folyik.⁴¹ A multimedialitás – a múltban éppúgy, mint a jelenben – csoportmunka eredménye, komoly anyagi befektetést feltételez, tehát általában hatalmi érdeket szolgál. A reneszánsz és barokk ünnepek az uralkodót, az abszolút monarchiát dicsőítették, a közelmúlt

multimedialis ünnepe – gondoljunk Leni Riefensthal nürnbergi nemzetiszocialista rendezvényeire vagy a május elsejei kommunista felvonulásokra – a Pártot, azaz Hitlert vagy Sztálint éltették. A mai multimedialitás egy ponton erősen eltér ezektől a történelmi példaktól: nem követeli meg a nyilvános életben való részvételt, nem kell felvonulni és tapsolni, minden a magánéletben játszódik le, a multimedialitás gombnyomásra előhívható és megszüntethető. Az egyént manipuláló Hatalom ma már nem egyértelműen politikai, azért válhatott láthatatlanná.

Ez a hatalom követi a demokratikus játékszabályokat, és úgy tesz, mintha a tömeg, a fogyasztó igényét és kedvtelését szolgálná, míg a nyíltan ideologikus régebbi hatalom multimedialis műalkotásai a hatalom ízlését tükrözték. Még abban az esetben is, amikor utólag az az érzésünk, hogy nem fér kétség a Hatalom (például XIV. Lajos) jó ízléséhez, felmerült a kérdés: meg lehet-e húzni a határt művészet és nem-művészet között,⁴² művészet-e egy bikaviadal vagy egy temetési szertartás?⁴³ Fel lehet-e bontani egy multimedialis eseményt részekre, és, egy királyi bevonulásnál például, egyes részleteket (festett díszlet, zene) művészetnek, más részleteket (a király lovaglása, a polgárság hajlongása, tetszésnyilvánítása) a társadalmi élet kellékeinek tekinteni?

Ez a kérdés ma különösen időszerű: a hétköznapjainkat elárasztó multimedialitás a tömegízlésnek próbál megfelelni, ugyanakkor azonban felhasználja századunk általánosan elfogadott művészi újításait és stílusát (absztrakt festészet, dzsessz stb.). Ha viszont következetesen egy multimedialis műfajelméletből indulunk ki, akkor úgy tűnhet, hogy az itt felvázolt „művészet/nem-művészet” problematika végső fokon egy *hamis* alternatíva. A művészetet csak akkor választhatjuk le az életről, ha a műfajokat külön-külön akarjuk élvezni, egymástól világosan megkülönböztethető helyeken, pillanatokban és szituációkban. Azaz ha a monomedialitás álláspontjára helyezkedünk; különben művészet és nem-művészet mindig találkoznak, mindig áthatják egymást.

1 Ez az írás az 1996. március 25-én a Magyar Tudományos Akadémián tartott székfoglaló előadás megszerkesztett szövege.

2 Diane ACKERMAN, *A Natural History of the Senses*, Random House, New York, 1990; Italo CALVINO, *Sotto il sole giaguaro*, Garzanti, Milano, 1986.

3 Lásd például Yvette HATWELL, *Toucher l'espace – La main et la perception tactile de l'espace*, Presses Universitaires de Lille, 1986.

4 A műfajelméletnek óriási irodalma van, de a multimedialis perspektívát alig említi. Az egyszisztencialista és strukturalista előzmények után

(Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis, Zürich, 1946; Klaus W. HEMPFER, *Gattungstheorie*, Fink, München, 1973; A. KIBÉDI VARGA, *Les genres littéraires = de BEAUMARCHAIS-D. COUTY-A. REY, Dictionnaire des Littératures de langue française*, Bordas, Paris, 1984, 897–900) hadd említsem még az újabb idevágó magyar írásokból: ARADI Nóra, *Műfaj a képzőművészetekben*, Gondolat, Bp., 1989; HEGEDÜS Géza, *A szépirodalom műfajai*, Trezor, Bp., 1993; SZERDAHELYI István, *Irodalomelméleti Enciklopédia*, Eötvös József Kiadó, Bp., 1995, 195–226; *Literatura*, 1995, 4. sz.

5 Itt például a Roy O. Freedle körül kialakult amerikai kutatócsoportra gondolok, amely a *Discourse Processes* című folyóiratot adja ki, valamint a lyoni egyetemen működő kutatócsoportra, amelyet Catherine Kerbrat-Orecchioni vezet.

6 Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, Droz, Genève, 1980; *Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique*, XVIIe Siècle, 132, 1981; *Die Sprache der Zeichen und Bilder*, szerk. Volker KAPP, Hitzeroth, Marburg, 1990; *La voix au XVIIe siècle*, Littératures classiques, 12, 1990; *A Cultural History of Gesture*, szerk. Jan BREMER–Herman ROODENBURG, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

7 Dene BARNETT, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*, Carl Winter, Heidelberg, 1987; Alexander KOSENI-NA, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen, 1995.

8 Vö. Artpress, 211. szám, 1996. március.

9 Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992; lásd szintén a Debray által kiadott új folyóiratot: *Les Cahiers de Médiologie*, melynek első száma (1996) a *La Querelle du Spectacle* címet viseli. Az európai kultúra fázisainak effajta beosztásával már jóval Debray, MacLuhan és Walter Ong előtt, a középkor végén is találkozunk: vö. D. H. GREEN, *Medieval Listening and Reading*, Cambridge University Press, 1994, 3.

10 Sir Arthur PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals in Athens*, Clarendon Press, Oxford, 1953.

11 Florence DUPONT, *Les monstres de Sé-nèque*, Belin, Paris, 1995.

12 Vö. Elena POVEREDO, *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance = Le lieu théâtral de la Renaissance*, szerk. Jean JACQUOT, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964, 95–104. Korabeli magyar ünnepekről a Mátyás király udvarával foglalkozó irodalomban, például Bonfininál olvashatunk. A későbbi korról adalékok nyújt ZOLTÁN József, *A barokk Pest-Buda élete*, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Bp., 1963.

13 Vö. Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643–1672*, Picard, Paris, 1967. A nyugat-európai barokk ünnepegekről színes áttekintést nyújt R. ALEWYN-K. SÄLZ-

LE, *Das große Welttheater – Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg, Rowohlt, 1959.

14 „Fegyverek csörgése a kardok üteméhez kapcsolódik és ezt a pengékről visszaverődő fény és a gyors lépések különösen megszépítik.” Margaret M. MCGOWAN, *Concordia Triumphans: l'ordre rétabli au moyen de la fête* című tanulmánya alapján idézem (*Chloe, Beihefte zum Daphnis*, Band 15, Rodopi, Amsterdam, 1993, 8).

15 A francia királyi bevonulások korabeli anyaga ma már modern „reprint”-ekben nagyjából hozzáférhető. Jó példa: *L'Entrée de Henri II à Rouen 1550*, a Facsimile with an Introduction by Margaret MCGOWAN, Amsterdam Orbis Terrarum Ltd.–Johnson Reprint Corporation, New York, é. n.

16 André FÉLIBIEN, *Les Fêtes de Versailles*, Dédale, Maisonneuve et Larose, Paris, 1994, 39: „Après que Leurs Majestés eurent été quelque temps dans cet endroit si charmant et que les dames eurent fait collation [Saint-Simon jegyezze fel, hogy a király maga sokszor nem evett, de nagyon szerette nézni, hogyan esznek együtt felesége és szeretői], le roi abandonna les tables au pillage des gens qui suivaient. Et la destruction d'un arrangement si beau servit encore d'un divertissement agréable à toute la cour par l'empressement et la confusion de ceux qui démolissaient ces châteaux de massepain et ces montages de confitures.”

17 Uo., 46. A lírával kapcsolatban már gyakran rámutattak a vers és zene között fennálló összefüggésre. Lásd például Mme L. MAURICE-AMOUR, *Les Poésies de Malherbe et les Musiciens de son temps = XVIIe Siècle*, No. 31, avril 1956, 296–327; *Musique naturelle – Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, szerk. Wolf-Dieter STEMPEL, Wilhelm Fink, München, 1995.

18 Egyik hallgatóm szerint öt művészetről kellett volna beszélnem, hiszen idetartozik a főszakács is. – A különböző művészetek társadalmi rangja a XVIII. századig erősen eltér egymástól. Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, Paris, 1993.

19 *La ioyeuse Entree de Charles IX Roy de France en Paris, 1572*, A Facsimile with an Introduction by Frances A. YATES, Theatrum Orbis Terrarum Ltd., Amsterdam–Johnson Reprint

Corp., New York, é. n.; Jean EHRMANN, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Flammarion, Paris, 1986.

20 A romantika nem annyira „mélange des genres”-t, hanem „mélange des styles”-t követel!

21 Siegbert HIMMELSFARB, *L'épopée ou la «case vide» – La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Niemeyer, Tübingen, 1988.

22 Egyes korabeli kritikusok szerint az eposznak igazából csak egyetlen egy olvasója lehet: maga az uralkodó.

23 Idézem a „Der Hang zum Gesamtkunstwerk” (Verlag Sauerländer, Aarau, 1983) zürich-düsseldorf-bécsi kiállításkatalógus alapján. (Ott a 114. oldal.)

24 Uo., 170.

25 Arthur C. DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, 64.

26 És bizonyos fokig még tapintási és szaglási is, hiszen könyv olvasás közben lapozunk, ujjaink megérintik a könyv lapjait, és szagoljuk a papírt. Az olvasásnak ez a testisége erősen visszaszorol, ha képernyőn olvasunk.

27 QUINTILIANUST Gregor VOGT-SPIRA *Vox und Littera – Der Buchstabe zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der grammatischen Tradition* alapján idézem (Poetica, Band 23, 1991, 3–4, 295). E kérdés középkori vetületéhez alapvető D. H. GREEN munkája (lásd a 9. lábjegyzetet). Az olvasás plurimedialitásával kapcsolatos mai – szociolingvisztikai és kognitív pszichológiai – kutatásokról jó áttekintést nyújt Sabine GROSS, *Lese-Zeichen; Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994.

28 A vizuális költészet gyökerei az ókorig mennek vissza: vö. Giovanni POZZI, *La Parola dipinta*, Adelphi, Milano, 1981.

29 Picasso vizuális szöveghasználatával kapcsolatban lásd Robert ROSENBLUM cikkét (*Picasso and the Typography of Cubism*, Art Bulletin, 33–47).

30 Itt elsősorban Laurent WIENER és Jenny HOLZER munkáira gondolok. Vö. W. M. FAUST, *Wenn Wörter sich zu Bildern fügen* (Art, 1990. november, 80–95). A szó/szövegrész és a festészet közötti viszony huszadik századi történetével az elmúlt években több nagy kiállítás foglalkozott (*Words-Images – Text and Image in*

the Art of the Twentieth Century, Utrecht, 1991; *Poésure et Peintrie – D'un art l'autre*, Marseille, 1993; *Die Sprache der Kunst – Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bécs–Frankfurt, 1993–1994).

31 Vö. Ludwig SCHRADER, *Sinne und Sinnesverknüpfungen – Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie*, Heidelberg, Carl Winter, 1969.

32 Vö. Jacques DERRIDA, *Mémoires d'aveugle*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990.

33 Vö. MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, Akadémiai, Bp., 1995.

34 A francia klasszicizmus ebben az esetben *récit*ről beszél. Különösen nevezetes Racine *Phaedrájában* a „*récit de Thémène*”, mely Spitzer Racine-interpretációjának fontos eleme. Kivételesen szélsőséges eset az az 1690-ben bemutatott Edme Boursault tollából származó vígjáték, amelyben Ezópusz maga szakítja meg az ő legendás személye köré írt cselekményt azaz, hogy időnként elmondja egy-egy állatmesét; a konkrétan látható helyről és helyzetből az állatmese, melyet nem látunk, csak hallunk, átvezet egy másik világba, az általánosítások, erkölcsi tanítások világába (*Les fables d'Esoppe*, új kiadás: Exeter French Texts LXVII, University of Exeter, 1988).

35 A nem irodalmi műfajok közül a játékfilm különösen közel áll a regényhez, vizuált narrációnak tekinthető; a műfaj eleve adott multimedialitásához (vö. például: Franz-Josef ALBERSMEIER, *Theater, Film und Literatur in Frankreich – Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992; *Le cinéma au rendez-vous des arts, France années 20 et 30*, szerk. Emmanuelle TOULET, Paris, Bibliothèque Nationale, 1995) tehát hozzájárul az implicit plurimedialitás is: egy jelenet hirtelen lelassul, és egy híres festményre emlékeztet (Pier Marco de SAN TI, *Cinema e Pittura*, Giunti, Art Dossier 16, Firenze, é. n.), a zene ellentmond a képsor által keltett elvárásoknak (Beethoven-zene egy rendkívül brutális jelenetnél Stanley Kubrick *Clockwork Orange* című filmjében). A fix vizuális műfajoknál, azaz a festészetben belül, az implicit plurimedialitás ritkább és problematikusabb: kérdés, hogy így nevezhetjük-e a tájkép és a történetkép közötti átfedéseket (vö. Humphrey WINE, *Claude – The Poetic Landscape*, London, National Gallery,

1994) vagy az olyan eseteket, amikor egy meg-hökkentő cím mást jelez, mint amit a képen láthatunk: Jacques Prévert egyik szurrealista kollázsának a *Tableau d'Histoire* címet adta (*Collages*, Paris, Maeght, 1995, 109), Georges Rouget francia festő (1783–1869) portréi alá történetképekre emlékeztető címekeket ír: *Titus en Judée, assisté de l'Empereur son père, donne des récompenses aux soldats*, 1845 (de a katonákat nem látni), *Vitellius assiste au martyr des Chrétiens*, 1847 (de a keresztény vértanúkat nem ábrázolja) stb.

36 Vö. KULIN Katalin, *Manuel Puig külön útja*, Akadémiai, Bp., 1995, 43–55.

37 A fenti jellemzés kevésbé illik a *Seine* című, ifjúkori rimes színdarabra, melynek kéziratát csak 1989-ben fedezték fel, és 1994-ben adták ki.

38 Alaposan kidolgozott multimediális szemiotika tudomásom szerint nem létezik: verbális (azaz könyv formában kiadható) megvalósítása óriási gyakorlati nehézségekbe ütközne. Részleges kísérletek már történtek, főleg a filmelmélet (Siegfried KRACAUER, *Theorie des Films*, Suhrkamp, Frankfurt, 1964; Jury LOTMAN, *Semiotics of Cinema*, Ann Arbor, 1981) és a színház-tudomány felől (Patrice PAVIS, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, 1976; Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, Tübingen, Gunter Narr, 3. kiad., 1994). Lásd még *Literatur intermedial – Musik, Malerei, Photographie, Film*, szerk. Peter V. ZIMA, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1995.

39 Megvizsgálendő például a szinonímia és az antonímia mellett a kauzalitás mint jelen-

téskapcsolás: helyes-e feltételezni kauzális összefüggés jelzését két médium között?

40 Dieter GRIESBACH ebben az összefüggésben „Phantasieeinengung”-ról beszél (*Illustrationen zur deutschsprachigen Lyrik von der Romantik bis zum Expressionismus*, Werner, Worms, 1986, 1). Az operával kapcsolatban lásd *Les écrivains français et l'opéra*, szerk. Jean-Paul CAPDEVILLE–Peter-Eckhard KNABE, DME, Köln, 1986; Belinda CANNONE, *Philosophies de la musique (1752–1780)*, Klincksieck, Paris, 1990.

41 Vö. George P. LANDOW, *Hypertext, the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992; Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte – Eine Revision nach zehn Jahren*, C. H. Beck, München, 1995; NAGY Pál, *Az irodalom új műfajai*, ELTE–Magyar Műhely, Bp., 1995; *The Multimedial Text*, Art and Design, Profile No. 45, 1996.

42 „Zum Gesamtkunstwerk”, írja Odo MARQUARD, „gehört die Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität” (*Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, a 23. lábjegyzetben idézett katalógus 40. oldalán).

43 A temetési szertartásokkal kapcsolatban lásd ZOLTÁN József fentebb idézett művét (12. lábjegyzet), továbbá: Ralph E. GIESEY, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Droz, Genève, 1960; SZABÓ Péter, *A végtisztség*, Magvető, Bp., 1989.

A recepció öröksége

– *A falu jegyzője a magyar kritikai hagyományban* –

A közelmúlt politikai közgondolkodásának alakulástörténetében az elmúlt másfél évtizedet gyakorta aposztrofálják – és teljes joggal – Eötvös reneszánszaként: elméleti munkái; a liberális eszmetörténetben általában és a XIX. század magyar liberális hagyományában játszott szerepe valóban a figyelem fókuszába került.¹ Ezzel szemben az irodalomkritika már egy negyedszázada is tényként kellett, hogy konstatalja az Eötvös-regények – így *A falu jegyzője* – kiszorulását az irodalom élő hagyományából, s jó, ha egy mai maturandus a regény létezéséről – vagy a mai közvélekedésnek nagyjából megfelelően, valójában pedig a historizmusban *A falu jegyzőjéről* kialakult kép kései visszfényeként mint a jelentős politológus-politikus eszméinek „illusztrációjáról” – egyáltalában tud valamit. Ez az arányeltolódás teoretikus kontra szépíró; e mindig is, már csak a magyar irodalomértés történeti horizontjának helyzeti specifikái okán kényes egyensúly megbillenése, szimptomatikus módon exponálódott a centenáriumi tanulmánykötetben, amennyiben az olvasó előtt abból sokkal inkább egy politikus portréja bontakozhatott ki.²

Az elfelejtődésre, a ténylegesen eleven irodalmi tradícióból való kihullásra, a „lehangyásra” mondhatnánk, a jelen által folyamatosan újraíródó hagyomány természete (az önmagukkal szemben minden kételytől mentes válaszok látszólagos evidenciájával, szükségszerűségével) akár elégséges magyarázatot is kínálhatna egy olyan regény esetében, amely megjelenése pillanatától heves viták keresztüzében állt, és amelynek „helyi értékét” a tradícióban a népszerűség nem elhanyagolható konszenzusképző ereje sem fixálhatta soha igazán. Nem minden haszon nélkül való azonban szembesülnünk azzal a belátással, hogy *ugyanezen premisszából* – a múltat, az irodalmi hagyományt folyamatosan és kikerülhetetlenül átíró, átstrukturáló mindenkori jelen premisszájából – kiindulva egy ezzel éppenséggel *ellentétes irányú* folyamat: vagyis a regény megemelkedése is legalább ennyire *szükségszerű* következtetésként *volna* levezethető. Egrésről azért, mert mint azt már Császár Elemértől Horváth Jánoson át Wéber Antalig a regény legkitűnőbb kritikusai is hangsúlyozták, Eötvös *A falu jegyzőjében* kétségkívül egy olyan epikai beszédmód megteremtője, amely – kissé leegyszerűsítve ugyan – a Jósika–Jókai–Mikszáth nevével fémjelzett prózahagyománnyal szemben fogalmazta meg önmagát, vagyis azzal a prózaepikai beszédmóddal szemben, amely hosszú időre mint a magyar prózaepika nyelve

kanonizálódott; domináns módon, s a modernség horizontjából szemlélve némiképp retardáló jelleggel, határozva meg a befogadói elváráshorizontokat. Az a regénytípus, amelyet Eötvös *A falu jegyzőjében* valósított meg, intellektualizmusával, az értekező, esszéisztikus, illetve reflexív szövegelemek határozott kompozicionális funkciójával az európai regénytradíció olyan jelenségeit ötvözte, amelyek még valóban sokáig nem váltak integráns részévé a kánonságra igényt tartó magyar elbeszélőtradíciónak. Az utó- vagy másodmodernség tapasztalati horizontja felől közelítve viszont; a Musil, Broch vagy Thomas Mann felől érkező befogadó számára a XX. századi esszéizmus, az *esszeregény* korai előképeként, előfutaraként válik (korántsem ismeretlenként vagy rokontalanként) olvashatóvá a regény. Friedrich Schlegel regénypoétikájának domináns vonásait számba véve Victor Žmegač³ a regény szókratészi dialógusokkal való összevetésének mozzanatát nem csupán azért látja lényeginek, döntőnek, mert ebben mindenekelőtt a kora romantika intellektualizmus iránti vonzódása fogalmazódik meg, hanem azért is, mert a regényműfajnak az esszé irányába való kitágításában egyúttal századunk esszéizmusának programatikusan elődje ismerhető fel. A Žmegač által a jénai körből felhozott példa, Friedrich Schlegel *Lucindája* számunkra itt annyiban nyerhet jelentőséget, amennyiben Žmegač annak megkésett, jóformán az utóbbi évtizedben megindult recepcióját, és bizonyos értelemben a regény megemelkedését nem kizárólag a mű a maga korában botrányosnak számító tematikus elemeire vezeti vissza; sokkal inkább arra a megváltozott tapasztalati és elváráshorizontra, amely csak egy a korszakküszöb átlépése utániság állapotában rendelkezésre állóként tett „láthatóvá”: megláthatóvá (hovatovább: létezővé) bizonyos jelenségeket a befogadók, egy adott értelmező közösség számára. Másrészt, mert az európaival való összevetésben korábban oly sokszor „elmarasztalt”, „korszerűtlennek” ítélt XIX. századi magyar regénytradícióhoz való viszonyulás a posztmodern olvasatában több ponton is eredendően átíródni látszik.⁴

Ha azonban kiindulásunk, hogy mindenfajta kánonnak, így akár egy metaforikus értelemben vett modern kánonnak is szerves részét képezi a recepció, az érvényesként számon tartott értelmezésekből konstituálódó értelmező tradíció, úgy egy olyan regény recepciótörténetének horizontjában, amely egy korábbi nemzeti kánonnak vitathatatlanul részét képezte, nem egyszerűen az a normarendszerek változásában a jelenig vezető folyamat körvonalazódik, amelynek végeredményeképpen a regény gyakorlatilag kihullott az elevenként jelen lévő hagyományból. A regény pragmatikus⁵ befogadásának, a *nem esztétikai olvasásmódoknak*, politikai célú értelmezésének és felhasználásának a problémája ugyanis végigkíséri az Eötvös-recepció történetét. „Az értelmezés pragmatikus formája mindenekelőtt a művészi struktúrát töri össze. Ez a törekvés mindig kettős jellegű. A számára fontos elemeket úgy kell kiemelnie a műalkotásból, hogy mindezt mégis esztétikai értelmezésként tüntethesse fel. Elvileg fenn kell tehát

tartania azt a látszatot, mintha a művet esztétikai tárgyként kezelné. Az ilyen eljárás nemcsak a jelrendszerből szerveződött egyedi struktúráját sérti meg, hanem az esztétikai kommunikáció alaptörvényeit is. Ilyenkor a nyelv- és jelszerűség ama megítélésével van dolgunk, amely általánosan megengedhetőnek tartja jel és jelentés elkülönítését. Azaz, kimondatlanul megformálatlanság nélküli létet tulajdonít a jelentésnek.”⁶ Mert bár a hetvenes években Wéber Antal, majd a következő évtizedben Kulin Ferenc is felveti a regény gyökeres, és éppen a fentiekből, kifolyólag tovább már halaszthatatlan, átértelmezésének szükségességét,⁷ a máig etalonnak számító Sőtér-monográfia, és a gyakorlatilag egyetemi tankönyvként funkcionáló hatkötetes akadémiai irodalomtörténet – amelynek Eötvös-fejezete szintén Sőtér István tollából származik – ellenében nem igazán sikerülhetett a regényről az értelmező tradícióban kialakult képet lényegileg módosítani. Sőtér István Ferenczi Zoltán első változatban 1884-ben megjelent, majd ennek 1903-ban nagymonográfiává bővített, forrásértékűnek számító munkája után elsőként, s mindmáig egyetlenként vállalkozott a teljes szépirodalmi életmű feldolgozására. Bár a monográfia kétségtelen előrelépés az *Eötvös-filológiában*, amely újabb adalékokkal, az életmű, az addigi recepció legteljesebb áttekintésével gazdagította az Eötvös-irodalmat; mindezek mellett a regény(ek) Sőtér-féle olvasata mára koncepcionális meghatározottságánál fogva nem egyszerűen értelmezhetetlenné vált; de tekintve, hogy a szemléletében és következtetéseiben ezzel nagyjából egybecsengő Spenót generációk, s egy szélesebb közönség tájékozódását volt (/van?) hivatva szolgálni, hosszú távú hatása a regény megítélésére nézve mindenesetre kétesnek minősíthető.

Sőtérnek az a törekvése, hogy Révai ellenében a „hivatalos”, „akadémikus” kánonban benntartsa az Eötvös-életművet, szükségszerűen követelte annak bizonyítását: a regények „ideologikumai” integrálható a marxista irodalom-koncepció, irodalomszemlélet értékrendszerében.⁸ Erre legalkalmasabbnak pedig *A falu jegyzője* bizonyult. Révai retorikus kérdése: „Megértjük-e Eötvös Józsefet csak abból, hogy báró volt és a megalkuvó Batthyány-kormányának a szabadságot cserben hagyó minisztere?”⁹ – világosan jelzi azt a kétértelmű helyzetet, amelybe a regény, még pontosabban a szerző – biográfiai – személye 1945 után került. A mértékadónak kikiáltott „forradalmi hagyomány” és ezzel a század-közép irodalma úgy válik ugyanis az irodalomtörténeti kutatások kitérített, súlypontozott periódusává, hogy ezenközben az importideológia kiszolgálói igyekeznek retrospektíve bizonyítani a magyar kultúrtradícióban ennek – egyébiránt nem létező – szerveségét.¹⁰ A „nagy kritikai realisták” sorát, akik „megrázó erővel leplezték le a régi világ züllöttségét és rothadtságát”¹¹ – így a XIX. század talán legmarkánsabb szatírájának a szerzője, vagyis az az Eötvös József „nyitja meg” tehát, akit ugyanakkor Révai, mint a forradalom „árulóját”, Széchenyivel együtt diszkreditál. Mindezt tekintetbe véve, az a funkcionális irodalomfogalom, amely a kollektívizmus retorikájának jegyében implikálja a narratívának a szerző

mint biográfiai személy „közéleti állásfoglalásaként” („helytállásaként”)¹² való értelmezését, és ugyanakkor a mimetikus valóságleképezés tételezett (ahistorikus vagy inkább dehistorizált?) referencialitásához való viszonyában jelöli ki az értékeség mércéjét, egyértelműen rögzítette azokat a kereteket, amelyek között Sőtér olvasata egyáltalában mozoghatott. Az Eötvös-monográfia így amellet, hogy nem tér el a századelőnek attól a monografikus gyakorlatától, amely az írók egy-egy közéleti álláspont megtestesítőjeként, míg az irodalmi műalkotást az írói magatartás megnyilvánulásaként közelíti meg,¹³ annak a lukácsi irodalomkoncepciónak válik az iskolapéldájává, amely az irodalomtörténet revízióját az „apologetizmussal” szemben a legszorosabban vett „forradalmi hagyomány” nevében kívánta végrehajtani. Nem véletlen, hogy amikor a Jancsó *Szegénylegényekje* kapcsán kirobbant vitában Fehér Ferenc a Lukács-kör nevében Sőtér romantikafelfogását „apologetikus beállítottságának” bizonyítékaként bírálja,¹⁴ Sőtér korábbi munkái közül éppen az Eötvös-monográfia szolgál hivatkozási pontul, mint annak a kutatási iránynak, szemléletmódnak a maradéktalan demonstrációja, amelyet a Lukács-kör igenel. A mű értelemegezéséből kiragadott, befogadást irányító jelentésréteg tehát a *politikai*; a műértelmezés így szükség-szerűen (bizonyos) tartalmi elemekre koncentrálni. Így lesz *A falu jegyzője* mint a magyar „kritikai realista” regény első időtálló példája annak bizonyítéka, hogy „Eötvös felismerte a nép osztályharcának igazságát, s ennek műveiben helyet is adott”¹⁵; a panoptikumszerű regény pedig így válik a kézikönyv hasábjain végül is bipoláris: ahol az egyik oldalon a „jobbágyi osztályharc igazságát, jogosságát” képviselő Viola figurájával szemben a másik oldalon Rétyné „alakjában ölt testet az egész vármegye jelleme”.¹⁶ Hogy a regény miért tartozik – a szerző állítása szerint – a magyar irodalom legerősebben szerkesztett művei közé, arra valójában nem kap választ az olvasó. A romantikus cselekményszálak (szerelem–detektív–kaland); Eötvös humora, néhol már a szarkazmusig menő („inkluzív”) ironiája; de az autoreflexív szövegelemek vagy a narratíva bármely más kérdése sem mutatkozik „érdemesnek” arra, hogy a kézikönyv a regénynek szentelt fejezetében legalább megemlítsessék. Egyébiránt – illusztrációul – a monográfiának csupán egy, a regény értekező részleteivel kapcsolatos megjegyzésére szeretnék külön is kitérni. Sőtér a következőket írja: „*A falu jegyzőjében* is bőséggel akadnak értekező részletek – csaknem valamennyi fejezet ilyenekkel kezdődik –, de ezek a regény irányzatos, polemikus jellegével kapcsolatosak, vagyis a regénynek azzal a funkciójával, melyet a centralisták harcában szánt neki az író.”¹⁷ Sőtér itt többszörösen is téved. A regény 39 fejezete közül ugyanis értekező, esszéisztikus részlettel mindössze 7 kezdődik: a 18., 22., 30., 34., 35., 36., 38. fejezet. Ezek közül csupán három „hozható összefüggésbe” egy – igen tágran értelmezett – „centralista programmal”. Eötvös ellenben kedveli az olyan fejezetindítást, amely rövid, egy-két, maximum hárommondatos, általános, *aförisztikus* felütéssel reflektál arra a konkrét eseménymozzanatára az adott cselek-

ményszálnak, ahol felveszi, újraindítja vagy folytatja az elbeszélést. Erre idéznék egy jellegzetes példát, a hetedik fejezet felütését: „Nálunk magyaroknál minden teremtés, nagyban vagy kicsiben, legyen az barátságos ebéd vagy sarkalatos törvény –, fájdalom, nem a világossággal, hanem lármával kezdődik, s így olvasóim képzelhetik a zajt, mely most Réty házát eltölté.”¹⁸

Amellett, hogy az „értekező részleteket” Sőtér funkcionálisan közvetlenül a regény „irányzatosságához”, a szerző politikai szándékához köti, mintegy a műfaji kategóriaként értett „*irányregény*” (nem) poétikai ismertetőjegyeként; a műértelmezésben adott és hozzáférhető *tényként* itt kitüntetett szerzői intenció nem csupán a marxista irodalomtudomány azon implikációjára világít rá, amely múlt és jelen szubsztanciális egységét tételezi fel;¹⁹ de egyben arra is: ha „a szépirodalom fogalmát végül is azzal definiáljuk, hogy nem olyan irodalom, amelynek célja a használat”,²⁰ akkor – ad absurdum – Sőtér olvasatában *nem* szépirodalmi műalkotásként, *nem* regényként kezeli a szöveget. Ilyeténképpen Sőtér a XX. század második felében azt az értelmezési hagyományt „konzerválja” újabb évtizedekre, amely Eötvös művét politikai pamfletként, a feudális vármegyerendszer elleni vitairatként – kvázi „non-fiction”-ként – ér(z)/tékel; és amelynek primátusát ugyan az egymást követő kontextualista iskolák a szerző (politikai) intenciójából kiinduló értelmezési stratégiái tartották életben, de amelynek ősforrása az *irányköltészeti vita* első, hangsúlyosan politikai kérdéseket is a felszínre hozó hullámában keresendő. A megjelenésekor politikai fegyverténynek számító mű, *A falu jegyzője*, amely az irányköltészeti vitát kirobbantotta, az esztétikai és politikai intencionáltság, az „irány” összeegyeztethetőségének kérdése mentén osztotta meg a korabeli kritikát. Lényeges, hogy a vitában tulajdonképpen mindkét oldal „irányzatosságon”, „irányköltészeten” *politikai* eszmék és törekvések *közvetlen* kifejeződését érti, ami még a „Tendenzdichtung” kategóriáját talán legtágabban értelmező Henszlmann Imrénél sem esik egybe a *litterature engagee* mai jelentéskörével.²¹ Az ellentáborba tartozó, az esztétikai és politikai intencionáltságot egymással kizáró viszonyba állító Pulszky gondolatmenete és következtetései mellett, hogy tükrözik a kortársak és egyes későbbi értelmezők dilemmáit, azért is érdemelnek figyelmet, mert írásai a továbbiakban alapvető forrásul szolgáltak az Eötvös-irodalomban. Pulszky Ferenc 1847-es, eredetileg a Szépirodalmi Szemlében megjelent tanulmányában²² ugyanis úgy bizonyítja a regény esztétikai „érvényességét”, hogy ezenközben mégse kényszerüljön elméleti álláspontjának feladására. Vagyis argumentációját a szerzői szándék *következtelen* megvalósítására építi: „Báró Eötvös József korszót kezdett készíteni, melyből keze alatt gyönyörű díszedény lett.”²³ A regény zárata Pulszky szerint nincs összhangban a szerző bevallott politikai céljaival, mivel a regény végén Eötvös feloldja a disszonanciát: hőseinek igazságot szolgált. Pulszky ezzel a „köztes megoldással”, tehát a szerzői szándék tökéletlen megvalósulásának az állításával azonban csak részben oldotta meg az előtte álló feladatot; az „irányregény”

kategóriája helyett felvetődő egyetlen olyan kategóriát, a „szatíra” kategóriáját, amelynek önmagán túlmutató célját a kor erkölcsseire gyakorolt hatásában az irodalmi műalkotás esetében is megengedhetőnek tartja, éppen emiatt kénytelen végül is elvetni. Azok a kifogások, amelyeket Pulszky a regénnyel szemben emel – s ezekkel csaknem minden kortársi értelmező is egyetért –, arra engednek következtetni, hogy azt a „szemfényvesztő” érvelést, amelyet a különböző, de rendre alkalmatlannak bizonyuló műfaji kategóriák között Pulszky végigvezet, nem kizárólag az irányköltészeti vita indukálta.

Talán megkockáztatható, hogy a regény poétikai megalkotottságában a szerzői intenciót kitüntető értelmezést olyan megoldások és szemléletformák koincideneciájával szembesítette, amely a reformkornak nevezett periódus befogadója számára a legjobb esetben is csak a „következetlenség” segítségével volt magyarázható. Mert míg Viola történetét, annak újszerűsége okán is a regény legkitűnőbb részének ítéli, addig az egyhős-központú modellel szemben elutasítja a regény „panoptikumszerűségét”; bár elismeréssel szól arról a gondolati gazdagságról, amely a korábbi magyar prózát kevésbé jellemezte, a romantikus cselekvés-filozófia alapján bírál minden olyan elemet, amely ez ellen hat: „mivel a szerző, német s angol írók példájára, mint regényíró, sokszor megszólítja az olvasót, s beszélgetésbe bocsátkozik vele, ahelyett, hogy a tetteket és az eseményeket hagyóna beszélni s közvetlenül hatni az olvasóra, hol [...] költői képeivel s metsző elmésségével nem gazdálkodik elég takarékosan, s királyi bőkezűséggel hinti jobbra balra gazdag képzelődésének kincseit úgy, hogy azok halomra gyűlve egymásnak ártanak”.²⁴ Talán mert az Eötvös-regény „besorolását”, műfaji minéműségét Pulszky minden erőfeszítése ellenére sem tudta megnyugtatóan megoldani, változhatott meg gyökeresen a regénnyel kapcsolatos álláspontja 1871-re, a *Jellemrajzok* megírásának idejére. Abban, hogy mint politikai regényt tárgyalja, melynek jelentőségét éppen „politikai tény” volta adja – hiszen azt az „intitúciót támadta meg, ami akkor a szabadság utolsó bástyájának látszott”²⁵ –, kétségkívül szerepe volt a forradalom előttihez képest eredendően más történelmi szituációnak. Hasonlóképpen e két ok interferenciájának eredményeképpen olyan nagy hatású összefoglaló munkák, mint a XIX. századi magyar irodalomtörténet-írást meghatározó Toldy Ferenc *A magyar nemzeti irodalom története*; vagy Beöthy Zsolt népszerű kötete, *A magyar irodalom kistükre*, amely generációk irodalomszemléletét határozta meg, szintén a „politikai tényből” kiindulva alkottak pro és kontra értékítéletet. Toldy lesújtó bírálata, mely szerint Eötvös regénye „torzképe a valónak”,²⁶ évtizedekre negatívan befolyásolta annak megítélését,²⁷ vele szemben viszont Beöthy a politikai szatírában elismerve annak esztétikai értékességét „a magyar Tamás bátya gunyhóját, az igazságérzet e hatalmas jai-kiáltását” értékeli fel,²⁸ a regény – implicit – politikai vitairatként való aposztrofációja együttes hatásuként a századelőre gyakorlatilag változatlanul örököldik át.²⁹

Bár Ferenczi Zoltán, Eötvös első monográfiusa határozottan fellép az ilyen egyoldalú értelmezések ellen, mivel a *regénnyel* kapcsolatos egyetlen igazi kérdést abban látja, hogy a szerző „...miként áldozott benne a művészetnek”,³⁰ az „irányregény” kategóriájával kapcsolatban bizonyos értelemben igen hasonló utat jár végig, mint amelyet négy évtizeddel korábban Pulszky. Ferenczi amellett, hogy elismeri a szatirikus elemek jelenlétét, mindazonáltal nem tartja a regényt szatírának; irodalom és „irányok” viszonyát taglalva pedig egyértelműen tagadja azok létjogosultságát a művészetben. *A falu jegyzője* Ferenczi olvasatában tehát nem szatíra és nem egészen irányregény: „mindkettőnél több, költői mű, mely humánus cél érdekében egy tudós mélységével, egy mélyen kutató tapasztalatával, egy igazi hazafi fájó melegségével s egy nagy költő bájos phantasiájával van írva.”³¹ Az értekező, esszéisztikus részek kérdését Ferenczi a *regénykompozíció* oldaláról közelíti meg, és ezeket élesen elválasztja a cselekményegységektől; ugyanakkor lényegesnek tartja a különbségételt az író; az elbeszélő és az egyes regényalakok „bölcselemi ítéletei”, eszméi között; arra hívja fel a figyelmet, az egyes regényalakok különbözősége gyakran sokkal inkább „nézetbeli”, semmint a jellemeik síkján megragadható, ennek pedig a következménye az, hogy a dialógusok sokszor polémiának tűnnek. Vagyis ami Pulszky okfejtésében inkább csak nyomokban van jelen, az Ferenczinél explicitté válik; Pulszkyhoz hasonlóan kifogásolja a közvetlen reflexiókra és az értekező részletek közbeiktatására lehetőséget adó elbeszélő nézőpont érvényesítését, az önstilizált regényíró-elbeszélő „Manager of the Performance” státusát, s az ebből következő szövegszerkezeti sajátosságokban látja azt a megkülönböztető jegyet, ami *A falu jegyzőjét* mégiscsak „irányregénnyé” teszi: „Nem tagadható, hogy Eötvös e regényében gyakran beszél ő maga. Megakasztja a cselekmény menetét, az olvasó és műve közé áll, s tolmáccsá válik az és műve közt. [...] leginkább éppen az ilyen helyekből olvasható ki, hogy irányregényt ír. E szokásával rontott műve szerkezetén; de használt is, amennyiben egyénei aztán szabadon működhetnek ez irányokat, tanulságokat nyújtó értekezések között.”³² Vagyis Ferenczi az „irányregény” kategóriáját – jobb híján – egy olyan *regénytípus* megnevezésére alkalmazza, amelyben az értekező részletek meghatározott kompozicionális funkciót töltenek be. Ferenczi regényszerkezettel kapcsolatos megjegyzései a későbbiekben gyakorlatilag reflektálatlanok maradtak, monográfiái inkább csak a filológiai kutatás számára szolgáltak alapul; a műfaji megjelölésként értett „irányregény” kategóriája pedig továbbra is a pragmatikus, politikai intenciót előtérbe állító értelmezések elősegítője maradt. A Beöthy-féle közelítésmód és értékelés kanonizálódásában és a századforduló utáni továbbélésében azonban minden kétséget kizáróan meghatározó mozzanatként van jelen az is, hogy miközben *A falu jegyzőjének* felértékelésében és a szépírói életmű csúcására helyezésében a Péterfy-kritika állandó hivatkozási pontul szolgált, addig annak analitikus-antipozitívista módszere és argumentációja helyébe a kései pozitívista

értelmezőknél az az először Gyulai 1872-es emlékbeszédében³³ felbukkanó érvelés „csúszott be”, amely a regényben kizárólag a vármegye árnyoldalainak rajzát látó olvasatokkal szemben annak esztétikai értékét és irodalomtörténeti rangját irodalmunk *nemzetibbé* válásának folyamatában, az ezeket a törekvéseket támogató funkciójában jelöli ki.³⁴ Péterfy tanulmánya bevezetőjében módszertani alapállását azzal a biográfiát, illetve az író személyiségét kiindulópontnak tekintő eljárással szemben határozza meg, amelyet korábban például Gyulai is képviselt. A részletek elemzését tűzi ki célul az esztétika és a pszichológia segítségével. Azt a kitüntetett jelentőséget, amelyet a regénynek az Eötvös-életműben tulajdonít, a következőképpen indokolja: „A Magyarország 1514-ben szabályosabb regény; de meg lehet írni többször. A *falu jegyzője* azonban »páratlan« marad. Ez a regény Eötvös egyik legnagyobb írói dicsősége. Késő idők belőle s a *Reformból* fogják alkotmányunk régi »bástyáit« ösmerni tanulni. A *Reformból* megértik a »municipális rendszer« mechanizmusát, hibáit; A *falu jegyzője* meg az a mágikai tükör lesz, melyben annak képét láthatják.”³⁵ A regény jelentőségét tehát Péterfy abban a kimerítő *korrajzban* jelöli meg, amelyet a szatíra nyújt, olyan értelemben, hogy „nagy költők mindig tükröt tartanak koruk elé, s e tükör azért oly fényes, oly tiszta, mert az illetők esztétikai ereje nagy”.³⁶ Ebben az összefüggésben Eötvös regényírói ars poeticájával kapcsolatban is azt hangsúlyozza, „szép mű” és „szép emberi tett” nem zárják ki egymást, tehát az „irányregény” kategóriáját megengedve a regényre, a fogalmat körülbelül a mai engagee irodalom értelmében használja. Péterfy a kultúra evolúciós szemléletének jegyében, mint minden „történeti haldoklás” velejáróját, szükségszerűnek látja az adott pillanatban a *szatíra* megjelenését a magyar irodalomban; a Swifttel való párhuzam mellett, Eötvös stiláris újszerűségét éppen ebben látja megvalósulni: Eötvös hasonlatai „*tényeket*” tartalmaznak, vagyis a hasonlítás eszköze nem más, mint a rövid anekdota, amely „füzérré” kapcsolódva körmondattá épül. Tehát a szatirikus ábrázolás mikéntjét a *nyelvi megalkotottság* szintjén vizsgálja.

A Heinrich-iskola két prominens képviselője, Császár Elemér és később Pintér Jenő is, bár Péterfyre való hivatkozással a regény jelentőségét a *korrajzban*; a *milieu* rajzát szolgáló epizodikus jelenetekben jelölik meg, több ponton mégis a Gyulai–Beöthy-féle kánonnal való kontinuitást képviselik. A századvég-századelő kritikájában Péterfy értékítéletét, azt egyenesen a regény „túlbecsülésének” minősítve – kizárólag az a Péterfyt egyébiránt igen nagyra tartó Bodnár Zsigmond vonja kétségbe, aki a kortársak közül talán az egyedüliként reflektált érdemben Péterfy argumentációjára; ugyanakkor pedig a Gyulai-féle kánonnal való nyílt és éles szembehelyezkedést képviselte. Bírálatának kiindulópontjaként Péterfynek azt az eredeti kontextusából kiragadva valóban ugyancsak félreérthető és nem kevés vitára okot adó megjegyzését, mely szerint „A *falu jegyzője*-t egyéni ízlésünknel magasabb szempontból kell tekintenünk”,³⁷ egyenesen az

„ízléstelenség szempontjának” érvényesítéseként interpretálja. A maga Fouillee elméletébe oltott akció–reakció- (ekkorra már átalakított terminológiájának megfelelően realizmus–idealizmus-) teóriájára alapozva a műalkotást, így a regényt, a mindenkor „egymással küzdő reális és ideális gondolkodás” adott korban folytatott harcának mimetikus leképezéseként, természetéből eredően *korrajznak* tekinti,³⁸ melyből „irányművek akkor lesznek, ha a művész torzítva, nagyítva, szertelenségbe csapva rajzolja a haldokló idealizmus vagy realizmus hibáit”.³⁹ Következésképpen azt a lapidáris megállapítását, hogy „Eötvösnek nem volt meg a kellő esztétikai ereje”,⁴⁰ végül is Toldy olvasatát és a korszak politikai mikroklímájában annak a „vitairatként”, vagyis „non-fiction”-ként értelmezett regény tényvonatkozásait elutasító érvrendszerét pontról pontra megismételve kísérli meg alátámasztani, ami okfejtését összegzendő abba a konklúzióba toroklik: „Volt szívök az embereknek és nem választottak amolyan Nyúzó-féle alakokat előkelő közigazgatási állásokba.”⁴¹

Amikor 1922-ben Császár Elemér arra keresi a választ,⁴² mi az oka, hogy ez Eötvös az idő tájt legnépszerűbb regénye, sőt: hogy ez az egyetlen regénye „él”, népszerűsége és jelentősége közös okát a „környezetrajzban”, az „1848 előtti magyar élet klasszikus képének”, a *speciálisan* magyar körkép megteremtésében, illetve a regény „irányában” véli megragadhatónak. Az eötvösi gondolat egyetemességéből kiindulva azonban a *politikai* „cél” helyébe az *etikait* állítja,⁴³ miáltal a regény „nevelő” hatása válik hangsúlyossá, amely pedig a pozitívizmus gondolatrendszerében az esztétikaitól egyáltalában nem áll olyan távol. Pintér Jenő pedig közvetlenül viszi tovább azt a hagyományt, amely Henszlmann Imrétől kezdődően a regényben *politikai* és *művészi* intencionáltság mellérendelő, de még inkább megengedő viszonyából indul ki: „A regény politikai célokat szolgál, de megvan az irodalomtörténeti jelentősége és esztétikai értéke is.”⁴⁴ Annak a korábbi nemzeti kánonnak, amelynek *A falu jegyzője* integráns részét képezte, hátterében a nemzetjellem kibontakozása állt célelvként.⁴⁵ És bár a nemzetkarakter más-más inkarnációjában van jelen mind a historizmus, mind a pozitívizmus, mind pedig a szellemtörténet teóriájának erőterében; a regény felértékelődésében Gyulaitól Beöthyen keresztül a kései pozitívizmusig, mégis jelenlétének folytonossága az, ami inkább érzékelhető. Szabó Dezső, amikor a „valódi forradalmi gondolat képviselőjeként” Eötvöst – akárcsak Horváth János – Petőfi mellé állítja, a következőket írja: „E két név egymás mellé állítása nem akar azok közé a filológiai időtöltések közé tartozni, melyekkel egyetemeink ártatlan tanerői megjátsszák létjogosultságukat. Ez a párosítás először is igazságszolgáltatás Eötvösnek a kisajátítók ferdítése ellen. Mert tényleg: ha az *irodalom jövőt nevelő szociális értékét* tekintjük, csak Eötvös fogható Petőfihez.”⁴⁶ Szabó Dezső, amikor 1913-ban felteszi a kérdést, mi vonhatta el a kellő figyelmet attól a regénytől, „melynél nagyobb esemény nincs a magyar regényirodalomban”, ennek többféle okát is kimutatja. Az egyik ilyen ok, hogy a magyar regénykritikában egyeduralkodó-

nak látja a „lélektani” szempontot, amely a regényalakok jó–rossz dualizmusát eleve elutasítja. Ebben Taine hatása mellett azt az ízlésváltozást tartja motiválónak, amelyet a XIX. században a *roman personel* jelentett a XVII–XVIII. századi regény eredendő meseszerűségéhez képest. A másik ilyen ok maga az „irányregény” kategóriája, amelyet egy szűkebb értelmében eleve kiutasítottak az irodalomból; ezzel a felfogással szemben Szabó Dezső egy igen tágan értelmezett, enganee irodalomban való gondolkodást javasol. Olvasatában a magyar realizmust kezdeményező regény kapcsán egy igen figyelemreméltó – s a magyar regény alakulástörténetével lényegileg összefüggő – problémára is felfigyel: Eötvös regénye egyes vonásaiban a világirodalom áramlatai, jelenségei közül a XVIII. század második felének érzelmes moralista irodalmával, Fielding, Richardson, Goldsmith műveivel rokonítható, míg más regényrétegekben világos a Schiller–Scott–Hugo-párhuzam. Ezzel a kettős kötődéssel is magyarázza, hogy a honi recepció egyes regényrétegeket mostohán kezelt. Hasonlóképpen ez a felismerés húzódik meg amögött, hogy Horváth János – bár Császár Elemérhez hasonlóan Eötvös reflektáló líraiságát, „irányzatosságát” alapvetően Jósika mesét-fikciót előtérbe állító regénytechnikájával szemben határozza meg, azokra a pontokra is rámutat azonban, ahol Eötvös határozottan folytatója lehet egy korábbi regénytradíciónak.

Akárcsak Szabó Dezső, Horváth János is Petőfi mellett jelöli ki a helyét a magyar irodalomban: mert míg a magyar irodalom mindig is lényeges szerepet vállalt a nemzeti érzés ébrentartásában, *A falu jegyzője* az első olyan regény, amely konkrét, gyakorlati, *politikai* célzatot vállalt fel: „Egy új hazafiság, a Széchenyi-féle kritikai hazafiság vonul itt be a költészetbe egész érzelmi fegyverzetével, s támadja, töri a tétlen elavultat.”⁴⁷ A regény értekező részleteit, a korábbi értelmezőkhöz hasonlóan, ennek „formai” megnyilatkozásaként fogja fel. A regény realizmusát tehát „tendenciájából” vezeti le: „Belátásra akarván bírni az olvasót, meg kell mutatnia a fennálló rendszer életbeli következményeit, a valóságot; s ez realizmusa indoka; de úgy kell megmutatnia, hogy észrevegye, *miért* mutatja; s ez célzatos realizmusa forrása a satíra.”⁴⁸ Az a marxista ideológia tehát, amely „úgyszintén egy múlt századi nagy elbeszélést támasztott fel, amennyiben az osztályharc üdvtörténeti teleológiájára cserélte fel a nemzeti kollektivitás elvét”, miközben „a realizmus, a pártosság és a népiség értékfogalmi alakilag ugyanolyan művészetidegen normarendszerbe kényszerítették az irodalmi jelenséget, mint a historizmus vagy a pozitivismus ideológiája”;⁴⁹ gyakorlatilag intaktként, de mindenesetre dominánsként „örökölte meg” a regény „politikai vitairatként”, „non-fiction”-ként való értelmezésének a hagyományát. Németh G. Béla, amikor az 1840-es évektől a századfordulóig terjedő periódus irodalmi mozgásainak összegző áttekintésére vállalkozott, az akkor már – a szerző életművén belül is – az érdeklődés perifériájára szorult regényt nem egyszerűen mint Eötvös legsikerültebb regényét említi meg, szemben azzal az

egyre általánosabbá váló felfogással, amely a *Magyarország 1514-bent* értékelte többre;⁵⁰ a regénnyel kapcsolatosan éppen azt jegyzi meg, annak „hatása a magyar próza fejlődésére kemény társadalombíráló célzata miatt volt művészi teljesítményéhez, erkölcsi érdeméhez képest a XIX. század második felében kicsi”.⁵¹

Az irodalmi közgondolkodás primer alakítója kétségkívül a mindenkori – akár hallgatólagos – nemzeti kánon legitímálta oktatás. Az 1867 után hivatalosan is gimnáziumi tankönyvként funkcionáló Toldy-kötet, *A nemzeti irodalom története* mellett megjelenő, bár vele népszerűségben vetekedni aligha tudó két gimnáziumi tankönyv⁵² *A falu jegyzőjét* hasonlóképpen mint „irányregényt” határozza meg, mely „1848 előtti megyei rendszerünk fogyatékoságait tárja fel”.⁵³ Bár Toldy „elítélő” bírálatával szemben tárgyyszerű „tartalmi” és „műfaji” körülírásra törekedtek, a későbbiekben tankönyvi tételmondattá váló, és mindenképpen szűkítő „meghatározás”, részben az „irányregény” fogalmának pejoratív melléköngéje miatt is, sugallta a regény „politikai vitairatként” való olvasatát. A mindenkori nemzeti kánon folyamatos alakulásával, átiródásával az érvényesként számon tartott műértelmezések egymást követő sora ugyan a későbbiekben mindig hozzátesz; de végeredményben mindig *csak* kiegészíti, módosítja a historizmus „tételmondatát”. Míg a század első felének tankönyvei az időközben „kötelező olvasmánnyá” lett regényt továbbra is egyöntetűen e múlt századi, erősen megszorító „irányregény”-értelmezés erőterében közelítik meg, a Prónai Antal-féle (majd Alszegehy Zsolt és Sík Sándor által átdolgozott⁵⁴), illetve az Alszegehy Zsolt–Brisits Frigyes–Sík Sándor⁵⁵ szerzői triász jegyezte tankönyv között lényegi különbségként tűnik fel, hogy míg Eötvös „konjunktúrája” már Prónainál megmutatkozik (mára szinte elképzelhetetlen, de nagyobb terjedelmet és figyelmet szentel Eötvösnek, mint Kemény Zsigmondnak, Jókai Mórnak és Madách Imrének *együttessen*); a korábbiakhoz képest a „tankönyvi igazságok” fogalmi köre hangsúlyosan azonban csak az utóbbiban bővül: „magyarsága”, „realizmusa”, „szociális hasznossága” itt kap hangot először. Eötvös, illetőleg *A falu jegyzőjének* kitüntetett „tankönyvi” státusa csupán egy rövid időre „függesztődik fel”: az 1949-es tankönyv,⁵⁶ az (irodalmpolitikai) kánon-interregnum időszakában, a mindössze hét szerzőt felvonultató, tovább már aligha szűkíthető korpuszból természetesen kihagyja a tisztázatlan helyzetű Eötvöst. A „sikeres” integráció után, az ötvenes évektől kezdődően Eötvös és regénye ismét a két világháború közötti terjedelemben szerepel,⁵⁷ „csupán” míg korábban „A romantizmus kora” vagy „A nemzeti klasszicizmus kora” fejezetekbe tagozta a nemzetjellem kibontakozását célelvként maga mögött tudó nemzeti kánon, addig később a marxista irodalomkoncepció a „Harc a feudalizmus ellen” vagy „A magyar kritikai realizmus első nagy alakja” címkéi alatt tárgyalta körülbelül „a feudális vármegyrendszer nagyszabású kritikájaként”. A „politikai tény” preferáló, használati elvű olvasatokkal szemben a nyolcvanas évek „tan-

könyvháború"-t kirobbantó vállalkozása⁵⁸ – egy korszerűbb irodalomszemlélet nevében akkor igyekszik egy, az addigi értelmezőtradícióval szakító olvasatot közvetíteni, amikor a regény gyakorlatilag már nem képezi szerves részét az irodalom élő hagyományának, ami azáltal is kifejeződére jut, hogy a regény töröltetik az úgynevezett „kötelezők” sorából. A tankönyv a magyar *realista regény* úttörőjeként megjelölt mű kapcsán, ugyan kifejezetten a szerzői intencióhoz kötve, de bevezeti az „irányregény” fogalmát, ami tekintve a fogadtatás – a tankönyv befogadásának – körülményeit, és azokat a szűkös, sőt: az ilyen vállalkozások jellegéből adódóan eleve nem létező kereteket, amelyeket ugyanakkor egy közel évszázados (félre)értés megkívánna, kevésbé valószínű, hogy nem implikálja továbbra is a kategória az értelmezés pragmatizmusát.

Az (át)értelmezési kísérletek sikertelensége vagy még inkább hiánya következtében az ezredvég *A falu jegyzőjéről* az értelmező tradícióban tükröződő képben nem egyszerűen az irányköltészeti vita dilemmáival kénytelen szembesülni: az a (véletlen?) egybeesés ugyanis, hogy a regénynek az irodalom elevenként jelen lévő hagyományából való kiszorulása végső soron a teleologikus struktúráltságú nemzeti kánonok feloldódásának folyamatával nagyjából egy időben ment végbe, akár egy, a korábbi pragmatikus olvasatokat utólag szentesítő gesztus státusára is igényt tarthat.

1 A nyolcvanas évek derekán napvilágot látott közel félszáz publikáció szerzői között a magyar szellemi élet olyan meghatározó személyiségei is ott szerepeltek, mint Antall József vagy Csegey Dénes.

2 *Ábránd és valóság. Tanulmányok Eötvös Józsefről*, Bp., Szépirodalmi, 1973; a kötetről bővebben: KULIN Ferenc, *Ábránd és valóság* = *Uő*, *Közelítések a reformkorhoz*, Bp., Magvető, 1986, 231.

3 Lásd: V. ŽMEGAČ, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen, Niemeyer, 1991, 83–85.

4 Átütően mindenképpen ESTERHÁZY Termelési-regénye „értékelté” át és hozta egy csapásra újra divatba Mikszáthot; FRIED István legutóbbi megjegyzése a *Literatura* 1995/1. számában ennek az „átíródási” folyamatnak a gyökereit korábbra teszi: „Tanulságos példát emlegetett a minap egy nyilatkozatában Karátsón Gábor, aki az anekdotizmus avíttóságával többször elmarasztalt, és mintegy kissé sajnálkozóan 19. századi realistaként számon tartott Mikszáth Kálmánt jelölte meg a maga (poszt)modern regényírása és regényelmélete vi-

szonyítási pontjaként. Itt jegyzem meg, hogy Márai Sándor is a 19. századi regényt hirdette meg a maga regényfelfogása és regényírói módszere mestereként, föltárva a klasszikusnak minősített regényalakzatban az egymástól eltérő írói és narrátori nézőpontok lehetőségét.” *Literatura*, 1995, 83; hatását tekintve hasonlóképpen meg kell itt említenünk SZEGEDY-MASZÁK Mihály Kemény Zsigmondról írott nagymonográfiáját.

5 Értsd: használati elvű.

6 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Irodalomértés és magyar epikai hagyomány* = *Uő*, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., Magvető, 1987, 17–18.

7 Lásd: WÉBER Antal, *A 19. századi realista regénytípus magyar változata. A falu jegyzője* = *Ábránd és valóság. Tanulmányok Eötvös Józsefről*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 107–130. WÉBER Antal, *Regényhősök „a magyar ugaron”* = *EÖTVÖS József, A falu jegyzője*, Bp., Helikon, 1974, Előszó, 5–23. WÉBER Antal, *Eötvös mai arca*, It, 1975, 143–149; KULIN Ferenc, *A falu jegyzője* = *Uő*, *i. m.*, 159–183.

8 Ez nemcsak az első, 1953-as, de a második, átdolgozott kiadásban is explicite hangot kap: „A reformkor Eötvöse azonban, aki egy emberi, igazságos és boldog társadalom »ígéret földjére« függését tekintetű, aki a művész mély együttérzésével, szeretetével fordul az elnyomott jobbágyhoz, aki gazdag, realista művészettel ábrázolja a maga korát, társadalmát: ez az Eötvös a mi írónk is, a szocializmust építő Magyarországé.” SÓTÉR István, *Eötvös József*, Bp., Akadémiai, 1967, 333.

9 RÉVAI József, *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez* = *Uő, Irodalmi tanulmányok*, Bp., Szikra, 1950, 313.

10 „...a marxista irodalomszemlélet nem a levegőből pottyant irodalmunkba, hanem a mi nemzeti kultúránkban is évszázadok szívós kereső munkája előzte meg jelentkezését, s éppen az irodalom legjobbjai azok, akik egyik vagy másik ponton meg tudták közelíteni igazságait.” LUKÁCSY Sándor, *„Haladó kritikánk Bessenyeitől Adyig”* Bp., Művelt Nép, 1952, XI.

11 RÉVAI József, *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez* = *Uő, i. m.*, Bp., Szikra, 1950, 312.

12 „Az igazán nagy író a közéleti szereplésben és a magánéletben is helytáll az eszméikért, melyeket hirdet.” LUKÁCSY Sándor, *Kortársak nagy írókról*, I., Bp., Művelt Nép, 1954, 5.

13 Erről bővebben lásd: NÉMETH G. Béla, *A XIX. századi irodalomtörténeti kutatások helyzetéről*, ItK, 1977, 290–294.

14 FEHÉR Ferenc, *Irodalomtörténeti belügy vagy a nemzeti önművelés kérdése? Közbeszólás egy közbeszóláshoz*, Kritika, 1968, 11, 50–54.

15 *A magyar irodalom története 1772–1849-ig*, szerk. SÓTÉR István, Bp., Akadémiai, 1965, 622.

16 Uo., 623.

17 SÓTÉR István, *Eötvös József*, Bp., Akadémiai, 1967, 159.

18 EÖTVÖS József, *A falu jegyzője*, Bp., Helikon, 1974, 128.

19 Lásd: Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 792.

20 Hans-Georg GADAMER, *Hang és nyelv* = *Uő, A szép aktualitása*, Bp., T-Twins, 1994, 176.

21 Ma általában ide szokás sorolni minden olyan irodalmat, amely nem a l'art pour l'art eszményének hódol, hanem kérdéseire valamely eszmét megtestesítve keres választ; a tolerancia-eszményre Lessing *Bölcs Nathanja*; a humanitás-

eszményre Goethe *Iphigeniája* a leggyakrabban emlegetett példa; vagy még általánosabban, amit Swift *Gulliverjével* szokás demonstrálni, az ilyen művek esztétikai érvényessége végső soron független attól, hogy bizonyos recepciós körülmények között egyidejűleg más vonatkoztatási rendszerekben is érvényességre tarthattak igényt.

22 PULSZKY Ferenc, *A falu jegyzője* = *Pulszky Ferenc kisebb dolgozatai*, szerk. LÁBÁN Antal, Bp., Akadémiai, 1914, 201–217.

23 Uo., 209.

24 Uo., 208–209.

25 PULSZKY Ferenc, *Báró Eötvös József* = *Jellemrajzok*, Bp., Aigner Lajos kiadása, 16.

26 TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története (1864–65)*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 403.

27 A Toldy-kritika hatásáról Ferenczi Zoltán a következőt jegyzi meg: „Nincs nagyobb baj, mintha elméletek elfogadott tekintélyek által hirdettetnek, mert e világban, hol természetünk jobbra az öröklés és tekintély két sarka körül forog, lehetetlen, hogy ítéletünk meg ne zavarassék, s mily erő kell néha egy tévedés kijavítására.”

28 BEÖTHY Zsolt, *A magyar irodalom kistükré*, Bp., 1896, 138.

29 Lásd: VOINOVICH Géza, *Báró Eötvös József*, Bp., Révai, 1904; KISS Gyula, *Br. Eötvös József és „A nővérek”*, Bp., Kultur, 1912, 7; de hasonlóképpen ez a megközelítésmód tér vissza Bodnár Zsigmond olvasatában is.

30 FERENCZI Zoltán, *Báró Eötvös József*, Bp., Aigner Lajos kiadása, 1884, 72.

31 Uo., 77.

32 Uo., 73.

33 Gyulai értelmezésében annak a – „népköltészeti forrásból” megtermékenyült – formanyelvi és tematikai váltásnak, amelyet a líra és az eposz területén Vörösmarty–Petőfi–Arany személyéhez köt, a regény tekintetében *A falu jegyzője* révén Eötvös lett volna a megvalósítója. Lásd: GYULAI Pál, *Báró Eötvös József* = *Uő, Emlekbeszéd*, I, Bp., Franklin, 1902, 73.

34 Ennek legszélsőségesebb példáját lásd: LÁZÁR Piroska, *Eötvös József báró nőalakjai*, Bp., 1905.

35 PÉTERFY Jenő, *Báró Eötvös József mint regényíró* = *Péterfy Jenő válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 537.

36 Uo., 536.

37 PÉTERFY Jenő, *Báró Eötvös József mint regényíró*, i. h., 546. Péterfy tanulmányában ez a kijelentés a *szatíra* természetével összefüggésben, egy adott kultúrában annak törvényszerű megjelenése kapcsán hangzik el, és így elsődlegesen – Ingarden kifejezésével élve – az „ábrázolt tárgyiasságok” problematikáját érinti.

38 Lásd: BODNÁR Zsigmond, *Eötvös és Kelemen*, Bp., Eggenberger, 1905, 27–28.

39 Uo., 27.

40 Uo.

41 BODNÁR Zsigmond, *Báró Eötvös József*, Bp., Eggenberger, 1905, 23.

42 Lásd: CSÁSZÁR Elemér, *A magyar regény története*, Bp., Pantheon, 1922, 143–147.

43 Lásd: CSÁSZÁR Elemér, *Eötvös József mint regényíró*, Magyar Figyelő, 1913, IV, 417–429.

44 *Pintér Jenő magyar irodalomtörténete*, I–VIII, Bp., Franklin, 1930–1941. *Eötvös József regényei*, VI, 245.

45 Lásd: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*, Literatura, 1992, 119–133.

46 SZABÓ Dezső, *Eötvös írói egyénisége = Az egész látóhatár*, III, Bp., Magyar Élet Kiadása, 1939, 275.

47 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete (1922–23)*, Bp., Akadémiai, 1976, 317.

48 Uo., 316–317.

49 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az univerzális tündérmesék után = Uő, Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Bp., Balassi, 1994, 36.

50 Az 1974-es, székesfehérvári vándorgyűlésen Pándi Pál korreferátumában ugyan üdvözlő, és egyetértésének ad hangot a

tekintetben, hogy Sőtér Eötvös regényírói életművének csúcspontja a *Magyarország 1514-bent* helyezte, de őva int ugyanakkor attól is, hogy ezt *A falu jegyzője* visszaminősítéseként értelmezzék. Lásd: PÁNDI Pál, *Eötvös, a továbbgondolkodó*, It, 1975, 135–143.

51 NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad – A romantika után*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 113.

52 SZVORÉNYI József, *A magyar irodalmi tanulmányok kézikönyve*, Bp., 1868; KAPOSSY Lucian, *Költészettan és olvasókönyv*, Sárospatak, 1887.

53 SZVORÉNYI József, i. m., 432.

54 PRÓNAI Antal, *A magyar irodalom története. A gimnáziumok... VII–VIII. oszt. számára*, Bp., 1927.

55 ALSZEGHY Zsolt-BRISITS Frigyes-SÍK Sándor, *A magyar irodalom története II. A gimnázium... VIII. oszt. számára*, Bp., 1942.

56 BALASSA László-VAJDA György Mihály: *Magyarkönyv a középiskolák II. osztálya számára*, Bp., 1949.

57 BARTA János-DALLOS György-HORVÁTH Károly-KOCZKÁS Sándor-PÁNDI Pál-SOLT Andor, *Magyar irodalomtörténet II. Az általános gimnáziumok III. osztálya számára*, Bp., 1953, K. NAGY Antal-SOLT Andor-SZAUDEK József, *Irodalmi olvasókönyv a középiskolák számára*, Bp., 1951, MAKAI Gusztáv, *Irodalomtörténet I. a gimnáziumok II. osztálya számára*, Bp., 1965.

58 SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András – BOJTÁR Endre – HORVÁTH Iván – SZÖRÉNYI László – ZEMPLÉNYI Ferenc, *Irodalom II.*, Bp., 1980.

Narratíva a lírában és líraiság a prózában

(Poétikai szempontok az „Ady-revízió” értelmezéséhez)

Az 1929-ben *A Toll* című folyóirat által kezdeményezett Ady-vita, illetve: Ady-revízió nemcsak a magyar irodalmi élet – nehezen megfejthető és értékelhető – eseménye volt, hanem, más szempontból nézve, feltételezhetően fordulópontnak tekinthető Kosztolányi pályáján is.

A vita eredeti célkitűzése – az Ady-életmű helyének, irodalom- és gondolkodástörténeti jelentőségének tisztább megfogalmazása, Komlós Aladár szavaival: *„szerelmi elfogultság nélkül”, „tárgyilagossában, a feltétel nélküli rajongás hangjait mellőzve”*¹ – csak nagyon kis részben valósult meg. Erre legjobb bizonyíték persze nem Kosztolányi inkriminált cikke,² mely nyíltan támadja mind Adyt, mind a személyét – elsősorban a személyét – övező kultuszt, hanem József Attila megszólalása,³ mely annál is súlyosabban esik itt latba, mert egyrészt nem a vita kirobantása, hanem mintegy összegzése, másrészt: ezt az összegzést a vita nagy ellenpólusait jelentő két alkotóhoz mérhető művész végzi el. E tanulmány – tartalmát tekintve tanulmány, s csak következtetéseiben vitacikk – lényegében a lezajlott polémia egész menetén végigtekintve jelöli ki annak fő irányait, de minden irány jellegzetességeként ugyanazt a vonást éri tetten: nevezetesen, hogy a megszólalások tárgya lényegében nem maga az Ady-mű, hanem Ady ürügyén való önkifejezés: a véleménymondók saját eszmei, politikai, esztétikai elveinek, ideáljainak belefogalmazása a költő életművébe. Ami, természetesen, megnöveli maguknak az elveknek a jelentőségét, s törvényszerűen redukálja az Ady-líra esztétikai értékét, amennyiben bizonyos – irányzattól, beállítottságtól függő – elemeket választ ki költészetéből, s azt teszi az egész helyére. Csupán egyetlen példa ennek érzékeltetésére: József Attila Zilahy Lajos véleményéről⁴ szólnán figyelmeztet: kockázatos dolog a zsenialitás forrását egy olyan költő esetében a „műveletlenségben” keresni (vagyis: Ady magyarságát a nyugati műveltségtől való érintetlenségben látni), aki a *„francia versek csengésére”* kezdte verseit írni... Ami azonban az előbb említetteknél fontosabb József Attila véleményalkotását tekintve, az gondolkodásmódja. Ő az első s az egyetlen is, aki nyíltan kimondja, hogy a revízió azért vált „vízióvá” (igazolhatatlan, szubjektív értékelések terévé), mert hiányzik belőle az, aminek alapján – akár Adyról, akár Kosztolányiról – ítélni lehetne: műveik elemzése. Sokatmondó József Attila személye még egy szempontból. Ő nemcsak véleményformálásában pártatlan, hanem alkotóként is az: nem védi Kosztolányit ott, ahol nem ért vele egyet, ugyanakkor ellenfe-

leinek sem ad igazat, s ez valószínűsíthetően annak is következménye, hogy költészete számos vonásában közel áll Kosztolányiéhoz⁵ – számára Kosztolányi mint alkotó azonosítható, míg a vita többi résztvevője ideológiai szempontok szerint ítél róla (illetve: ítéli el).

Kosztolányi „különvéleményét” valóban több mint problematikus értékelni. Ezt viszont elvégezte a rendelkezésre álló szakirodalom, felsorakoztatva a lehetséges érveket mind mellette, mind ellene.⁶

E tanulmány célja sem Kosztolányi „mentetése” – erre szüksége sincs. Nem is annak a végigkövetése, miként vezetődtek le a vita folyamán eszmei-politikai értékpreferenciákból esztétikai állásfoglalások, bár Kosztolányi fellépését e kontextus jelenléte is nyilván befolyásolta egy lényeges kérdésben: Adyval egy időben indult, pályája kezdetétől vele összehasonlított, hozzá mért nagyságrendű alkotó, aki megszólalásával nem egyszerűen ellenvéleményeket hívott ki, hanem egy másik, sokkal súlyosabb problémát is felszínre hozott: tudniillik a „Kosztolányi-problémát” (Fenyő Miksa kifejezésével).⁷ Ebben szintén „döntött” a közvélemény, olyan jelzőket aggatva Kosztolányira, mint például „papirosszagú”, „tisztaillatú” (irodalmat művel), a „kispolgár óvatosságával” alkot,⁸ olyan meghatározásokat adva számára, mint „parnasszien művészeti nihilizmus”;⁹ „precizitás”, „rekonstrukció”, előre kész törvények által irányított alkotás (szemben az Adyt jellemző „egyetemességgel”, alkotói, „konstruktív” magatartással, a költészet által létrehozott törvényekkel).¹⁰ Itt – az ítékezés szándéka nélkül – újra érdemes József Attila látásmódját felidézni: „Ha jó versről van szó, úgy Ady épp úgy törvényekre építi fel költészetét, mint ahogy Kosztolányi művészetéből is törvényt lehet kikövetkeztetni. Továbbá minden vers versélményeket produkál, akár külső történeti élmény, akár a legbensőbb lelki mozzanat, a vers lelkének apropója. Ha konstruál a költő, úgy valószínűleg verset ír, de ha rekonstruál, úgy zavarban vagyok, mert nem tudom, mit csinál. Nem sorokat vagy szakaszokat rekonstruál, ez csak pontatlan idézés volna. S minthogy a költemény sorokból, szakaszokból áll, úgy azt mégis csak meg kell konstruálnia.” E véleménycsatában sem Ady, sem Kosztolányi értékelése nem poétikai síkon dőlt el. Azaz: Kosztolányi számára a „vita” azt az értékelést is meghozta, mely „kijelölte” az ő irodalombeli helyét is, úgy, hogy ugyanazon kritériumok alapján vállalta Adyt, melyek alapján őt elutasította, s melyek mindkettejükre nézve ugyanolyan felszíneseek, önkényesek voltak, műveik tematikus szintű olvasatának alkotóikkal való azonosításán alapultak. S Kosztolányit ez még egy fontos ponton, alkotóként minősítette le: írói alkatának és gyakorlatának egyik legfontosabb összetevőjét, széles műveltségét, latinus kultúráját tette a gúnyolódások célpontjává, az ezen az alapon létrejövő alkotói magatartás jogosultságát vonván kétségbe. S természetesen: redukálván megint csak a kulturális hagyomány művészi anyaggá válását az üres pedantériára.

Kosztolányi saját állásfoglalásának azonban – a személyes támadáson és megtámadtatáson túl – lehetett számára egy – nem az irodalmi közéletet, még csak

nem is az abban elfoglalt helyét érintő –, az eddig tárgyaltaknál nagyobb jelentősége is. Illyés Gyula rögzíti visszaemlékezésében azt a helyzetet, melyben Kosztolányi első ízben felolvasta Ady-cikkét. Gellért Oszkár lakásán, Ady gipszszobrával szembeülve, „folyton a szoborra emelve pillantását” tette ezt, s a felolvasás előtt: „Még most megmondom, hogy kitűnő költőnek tartom – mondta a szoborra tekintve.”¹¹ Mindez nemcsak a polémia, a harag kitörése, hanem egy költői-művészi „szembenézés”, sajátos, egy költőnek egy másik költő műveivel folytatott „dialogizálásnak” helyzetét rögzíti,¹² egy alkotó meghatározását egy másikról, mely meghatározás szükségszerűen önmeghatározás is – amennyiben Kosztolányi megszólalásának tárgya ugyan Ady, de maga a megnyilvánulás rögzíti azt a pozíciót is, amelyből létrejött, szerzőjének nézőpontját és értékkritériumait. Minden Adyra irányuló kijelentés problémafelvetése Kosztolányit jellemzi, s – mint ezen „egyoldalú” dialógus egyik résztvevőjéről – róla ad információt; közvetett (de mint ilyen, annál önkéntelenebb, nem kimondott, hanem rekonstruálható) önreflexió is ez. Ugyanakkor nem kerülheti el a figyelmet a fent idézett Kosztolányi-kijelentés és a cikk híres-hírhedt Ady-értékelése közti összeférhetetlenség: „Nem tűndököl a lángész kápráztató fényével. Helye nincs is se Petőfi, se Vörösmarty, se Berzsenyi mellett, csak az érdekes, csonka nagy tehetségek között.” A két – egymással szögesen ellentétes – kijelentés nem egyszerűen két (összeegyeztethetetlen) állítás, hanem két, egyszerre létező és működő nézőpont ugyanazon személyen belül: az értékelő és az értelmező, melyek itt különválnak. Az első: lakonikus vélemény, a második: a másik alkotóhoz képest önmaga álláspontját kialakító, s a másikat önmagával (kimondatlanul is) összehasonlítva, pontosabban: az önmagával való szembeállítás útján, a kétféle alkotói modell *különbségei* által meghatározó szubjektumé. Természetesen: mindkét megállapítás „komolyan veendő”, különben csupán részleges képünk lesz erről a „monologikus vitáról”. Értelmezésük azonban csak úgy lehetséges, ha státuszukat, azaz vonatkoztatási tartományukat is meghatározzuk.

Az irodalomtörténetnek nem ez az első olyan esete, hogy egyik zseni szabályosan „kiutasítja” a másikat a művészeti pantheonból. Bár távolinak tűnhet, mégis sokatmondó, mert jellegében, stílusában ideillő analógia Tolsztoj Shakespeare-ről írt tanulmánya,¹³ melynek végkövetkeztetése egybecseng Kosztolányi előbb idézett szavaival: „...igyekeztem tőlem telhetően megmutatni, miért nem lehet szerintem Shakespeare-t nemcsak nagy és lángeszű, hanem még igen közepes írónak sem tartani.”¹⁴ (Hasonlít a két megnyilvánulás érvelési stratégiája is: mind Tolsztoj, mind Kosztolányi hivatkoznak rá, hogy alapos meggondolás után, megfontoltan nyilatkoznak, s ezután ugyanolyan tételes felsorolását adják kifogásaiknak, melyek egyként az „ellenfél” műveinek legkülsődlegesebb, ámde – az általánosan elterjedt értelmezési gyakorlatban – leginkább jellegzetesnek tartott vonásait illetik. Hasonlóan kihívó a hangnem is: Tolsztoj éppúgy egy rögzült kritikai Shakespeare-képpel szállt szembe, mint ahogyan „utódja” egy megin-

gathatatlan kultusszal, egy „ideállal” – Füst Milán szavával, s maga Kosztolányi helyzetérzékelése is ez: „Rájöttem, hogy egy vallással állok szemközt. A vallásos érzést tilos sérteni.”¹⁵) Tolsztoj vehemens ellenzékiése a Shakespeare-kritika egyértelmű pozitív hangoltságával szemben ma már nem rejtély. Ahhoz azonban, hogy e szélsőséges – és végkövetkeztetésében nyilvánvalóan elfogadhatatlan – támadás mozgatórugói, kérdésfeltevésének háttere tisztázódjanak, olyan elemzőre volt szükség, mint Vigotszkij, aki a pszichológus és az irodalmár szemével egyszerre tekintett Shakespeare-re is, Tolsztojra is, az ítéletben foglalt végletes elkülönülés helyére az ítélő alany gondolkodásának és a megítélt tárgy (illetve: alkotói magatartás) szemléletének közös kategóriáját állítva. S ebből a szempontból nem Tolsztoj ítélkező attitűdje, hanem értelmezői *figyelmének iránya* kapott domináns szerepet. S emez – paradox, mégis logikus módon – Shakespeare alkotásmódjának arra a tulajdonságára összpontosult, mely a korabeli kritika számára elleplezendő fogyatékoságnak tűnt: a (leginkább a – korabeli – regény műfajára jellemző értelemben vett) jellemrajz, az explicit pszichológiai motiváció hiányára. E szintén „kényes” tolsztoji megnyilvánulás értékelését – a fentiek értelmében – Vigotszkij úgy állítja helyre, hogy kimutatja: Tolsztoj sem nem Shakespeare-t, sem nem önmaga értetlenségét leplezte le, hanem azt a tárgyával szemben inadekvát kritikusi beállítottságot, mely nem a drámaíró saját, csak rá jellemző módszereiből indul ki, hanem önmaga normáiba kényszeríti bele az alkotásokat, nem különböztet meg a regényszerű és a drámai jellemalkotás, alakkonstrukció és cselekménymotiváció elveit. E – vigotszkiji – nézőpontból nézve: Tolsztoj lényegében nem tesz mást, mint önmaga (regényírói) művészi alkatának normáit keresi Shakespeare – és minden más alkotó – szövegeiben is,¹⁶ vagyis: az ellentétes vagy eltérő paradigmát a magáé felől ítéli meg, s ez az ítélet ott válik a legelfogadhatatlanabbá, de egyszersmind a leginkább megvilágító erejűvé is, ahol, mint Tolsztoj maga elementárisan érzi, a tárgy leginkább ellenáll a rá alkalmazott kategóriának. Az ítélkezés negatívuma, a tárgy fogyatékoságának tekintett hiány (a mű „feláldozása” a kategóriának) így az értelmezés pozitívumához (a kategória érvénytelenségének felismerhetővé tételéhez) vezet: élesebb fényben láttat egy bizonyos sajátosságot, s éppen azt, amely a „jó szándékú” kritika előtt rejtve maradt.

Ha Kosztolányi Ady-bírálatát az alkotói személyiség egyik típusának a vele ellentétes művészi világot teremtő írásmódra való reakciójaként (is) értelmezzük, hasonló megkülönböztetést kell tennünk, mint fentebb. Nem erkölcsi magatartása, hanem írói mivolta felől közelíthetjük meg polémiájának tartalmát, argumentálását.

Az, ami 1929-ben, a kortársak számára kibékíthetetlen, még hozzá pozitív és negatív pólusokhoz utalható, s elsősorban eszmei-politikai szempontból értékelhető szembenállásként mutatkozott meg, az ma két poétikai rendszer különbségeként fogható fel. Ady – részben szembekerülvén ezáltal a modern európai

líra például Mallarmé, Rilke által képviselt vonulatával – mind tematikus, mind stílári szinten, mind a lírai megszólalás modalitását tekintve egy „egész”-elvű¹⁷ költészetet képvisel: a tematikában az individuumnak önmaga világához való aktív viszonyulását, értékhangsúlyosan kitüntetett szerepét fogadja el alapul, stílusában a pátosz és a tragikum uralkodnak, hangnemét pedig a vallomásosság, a közvetlennek ható önkifejezés formái jellemzik. (Ezt Ady maga is nyíltan vállalta: „Valló lelkű ember vagyok, izgat a magam lelkének boncolása, örülök, ha a kés valami rejtegetettet vághat ki belőlem” – írja a *Vallomás a protestantizmusról* című cikkében. Az idézet második része viszont mutatja azt is, hogy e vallomásosság jelentősége nemcsak a „kimondás”, hanem az önmegfejtés is, vagyis: nem a kinyilatkoztatás, hanem az énkeresés, énkonstitúció). Mivel Kosztolányi szövegvilága mindennek az ellenkezőjére épül, Ady-bírálatának célpontjai is az említett kvalitások – negatívumokká lefokozva s abszolút érvényűvé felfokozva. Amit Ady írásmódjában kifogásol, az (tematikusan) a „messianizmus”, (stílárián) a „modorosság”, melynek Kosztolányi által konkretizált jelentése az „egyszerűségtől való félelem”,¹⁸ (hangnemben pedig) az „avult romantika”,¹⁹ s ezzel párhuzamosan a didaktikus, illetve direkt politikai irányultság. Az tehát, ami a bírálatban saját korában polemikus, kihívó gesztus, egy adott helyzet, egy irodalmi vita kimenetelének s egyáltalán: problémafelvetésének irányát érinti, vagyis: személyes-biográfiai érdekű (tulajdonképp: presztízskérdés), az az alkotói karakterjegyek különbségének s e különbség mibenlétének, a viszonyítás pontjainak megnyilvánulása. Ha Kosztolányi írói habitusa felől nézzük Adyra szórt vádjait, itt sem elsősorban értékítélete döntő. (Talán épp ennek következtében kerültek voltaképp a kortársak is, s elsődlegesen a Kosztolányi mellé állók, lehetetlen helyzetbe: ítéletet kellett alkotniuk és pártállást, sőt: szinte hadállást választaniuk abban, amiben nem lehetett. Ítéletük – ahogy ezt például Babits²⁰ vagy Márai²¹ cikke példázza – csak Kosztolányi ellen szólhatott. Írói-költői érzékelésük azonban ennél jóval többet rögzített: a hadakozás helyett Kosztolányi alkotásmódjának másságát keresték és körvonalazták is sok ponton. E tekintetben érdemes talán kitérni a Márai felvetette szempontokra. Az a részigazság, melyben – globális ítélete ellenére – egyetért Kosztolányival, s aminek alapján védi őt az esztétista művészet címkéje alatt támadókkal szemben, az az írásművészet mibenlétére vonatkozik: magasra értékeli az „egyszerűséget”, a „formaerőt”, „precizitást”, „technikai fegyelmet” – vagyis mindazt, amit a Kassák nyomdokain haladó kritika²² elítélt vagy elhagyhatónak vélt. Sokatmondó az is, hogy – bár fontos, hogy értékhangsúly nélkül, de – éppen e minőségeket hiányolja Ady költészetéből. Ady Márai szerint sem nem „fegyelmezett”, sem nem „szemérmes”. E tulajdonságok megléte avatja viszont – e felfogás kereteiben – Kosztolányit az „író modelljévé”. Szintén Kosztolányi mellett, de nem Ady, hanem a Kosztolányi-féle írói modellt a nem-irodalom kategóriájába soroló vélemények, vagyis a leegyszerűsítő látásmódok ellen érvel esztétikai általánosításában, miszerint a művé-

szet nem „*spiritisza szeánsz*”, hanem „*józan és világos valami, egyszerű és kegyetlen művelet*”. S mivel Márai utóbb idézett figyelmeztetése – bár közvetlenül kétségtelenül Kosztolányi védelmét célozza –, a művészetéről alkotott fogalmakra általában vonatkozik, így lényegében a vita szellemiségének egy fontos vetületét támadja, tudniillik hogy nem a *művészetéről*, helyesebben: nem annak poétikumáról szól.)

Amennyiben a *Különvélemény* egyszerre vonatkozik az Ady-költészet uralkodó (legalábbis: külső) jegyeire és a Kosztolányi-féle írásmód jellegére is – mint a negatív ítélet háttérében álló írói előfeltevésekre –, figyelmet érdemel ennek poétikai alapja is: a tematikus, stiláris, modális különbségek által jellemzett két szövegalkotói rendszer mibenléte. Ha ugyanis ennek néhány vonása megragadhatóvá válnék, Kosztolányi kritikája nem elsősorban mint a pálya „szégyenfoltja” kapna jelentőséget, hanem mint a kétféle jelentésalkotó modell jellegzetes külső szignáljainak, azaz: az írásmű „világszerűségét” „szövegszerűségbe” átfordító részletek, szövegstruktúrák, műfaji, műnemi kódok megjelenési módjának meghatározása.

Ady esetében ennek bemutatására egy korai versének néhány poétikai, szövegépítéssel jellegzetességét kiemelő elemzés szolgáljon: a *Szent Margit legendája* című költeményé. Ez a szerkezetileg talán „szigorúbban” (tulajdonképpen: formailag kiemeltebben) zárt szöveg sok oldalról mutatja, képviseli a költő későbbi alkotásainak jellegzetes vonásait. S – lévén korai vers – szerkezeti felépítettsége is több külső jegy révén árulkodik magáról, tematikailag pedig a jövő Ady-versek szinte minden tárgyát magába sűríti, mintegy kezdeti formában.

A vallomáosság itt kivetített megnyilatkozásként jelenik meg: „*Vallott nekem a Nyulak szigete*”, ami azonban nyilvánvalóan azonosítódik a legenda-történet elmondásának aktusával, s ezen keresztül voltaképp a vallomástevő is a versszubjektummal. A „vallomás”: egy versnyelvileg formált történet. Mivel e minőségében a versszöveg egyszerre viseli a narratív és lírai szervezethez tartozó jellegét, illetve egyszerre valósít meg egy történetbeszélést és egy szubjektív (s a szubjektumra vonatkoztatott), önreflexív közlést, ugyanaz a szövegtest más-más szinteken és elemekben képviseli a kétféle elvet. A szakrális értékszférát, a szerelmi tematikát és a nyugatiaságot, kultúrát összekötő – így Ady költészetének legmarkánsabb motívumait is egy komplexumba foglaló – történet akár ugyanannak az invariáns történetmagnak három variánsaként is nézhető, mint háromféleképp megfogalmazott találkozás: az emberé Istennel; Margité az „*álmolovaggal*”; a Keleté Nyugattal. Pontosabban: három – a történet síkján, a külsőleg érzékelhető világban – létre nem jött találkozásé. (Ebben a történetépítés specifikuma szinte „megelőlegezi” a későbbi versekben ambivalenciaként, hol harmonikus, hol disszonáns viszonyokként megjelenő istenes, szerelmi, magyarság-témákat, azaz: ami itt történetyszerűen elmondottként jelenik meg, az megjelenik a későbbi versekben tisztán lírai változatban.) A történet maga azonban

sokkal inkább az *elmondásé*, mint a *cselekvésé*: a legfontosabb cselekményalkotó elem passzív cselekvés: várás. Az elmondás viszont már a versszubjektum tevékenysége, s mint ilyen, a lírai cselekvést, az előadást, prezentációt („vallo-mást”) – a történést szavá alakulását, a tárgyhoz a jelölő kapcsolását – ruházza fel értelemalkotó erővel.

Ez pedig a vers hangzós – par excellence költői – síkjára tereli a figyelmet. A vers jól érzékelhető melodikussága, ritmikus szabályozottsága első hallásra is kiemeli az elmondás tárgya, a tragikus-elégikus végű legendás történet és az elmondás hogyanja, az esztétikum má formált, s e minőségében „szép”, könnyedé, felszabadulttá tett verselés ellentétét. Mivel e formálás nem is más, mint nyelvvé alakított történet, az értelem a nyelvi forma és az általa jelölt tárgy egymásra vonatkoztatásából jön létre. A szó, illetve annak kisebb egységei így a versben nemcsak a történetmondás eszközei, hanem önálló jelentőséggel bírnak – nemcsak tárgyra vonatkoztatott, hanem önnön hangformájukra orientált jelekként is működnek. A legenda s a versbeli történet alapját is egy átnevezés adja: a Nyulak szigetének átkeresztelése Margit-szigetté. Maga a versszöveg rendezettsége is leírható ezen névcserre megnyilvánulásaként, mivel hangzós szerkezetének ismétlődő alapmotívumai e két szó elemeinek anagrammatikus reprodukcióiból állnak. A M-ar-git név kiemelt eleme jellemzi a versszöveg azon hangzós elemeit, melyek a magyar, a keleti világot, s annak cselekvésformáit írják le: ez egyfelől Margit világa, másfelől a durva, elvadult keletiség: „*Királyi atyja klastromba veté / [...] Margitot.*”; „*Ájulva hullt egy durva szó miatt.*” (Margit jellemzése elsősorban a „szó”-hoz való viszonya alapján történik, ami a szó különleges státuszára irányítja a figyelmet, s egyben aktánsként is kiemeli a hangformát, annak tulajdonságát, összefüggésbe hozván a cselekvés, a „durva szó” kimondása és hatásának alanya, „Margit” jelölőt. Aktivizálódik tehát a szó értelme és alakja közti motivált kapcsolat: a „szó” mint jelölő elem funkcióját jelzőjének hangalakja adja meg.) A magyar világ jellemzőjeként bukkan fel az említett hangkapcsolat a későbbiekben is: „*S robogtak a királyi udvaron / Hajrázó, vad, bozontos férfiak.*” Margit ittlétét és elvagyódását, lényének és helyzetének kettős lényegét jellemzik a következő sorok: „*Már rége várt s megbénult a szive. / Zúgott a vár, prűszkölő, kun lovak / Hátán érkeztek hetven magyarok.*” E kettősség azonban megnyilvánul a vers két szereplőjéhez kötődő kétféle hangzós világ különbségében is. A Margit vad, magyar világot jellemző hangzás a nyugatiságot jelképező, várt „*álom-lovagéval*” találkozik: „*Nyugatról várt sokáig valakit*”, akit éppen az -ar- hangkapcsolatot a tagadószóval kísért szöveg jellemez: „*Nem vad bajszú, lármás, mokány nagyúr, / Dalos, törékeny, halk fiú legyen*”; (ugyanaz a „lovag” cselekvését is jelöli: „*Ő nem járt a Duna táján soha*”); „*Egy halk dalu és halk csóku legény*”. Ugyanakkor mind a Margitot jelölő szöveg aktivizálja az ellentétes világot jelölő hangformát: Margit megnevezése: „*Álom-leány volt*” (a lovagot jel-

lemző „álom”-metafora is átkerül Margithoz), mind a lovag új nevet kap: „*trubadúr*” – rímeltetve a hangzás által jelölt világ képviselőjének nevére: „*nagyúr*”.

A vers narratív síkján, a történetben Margit sorsát a beteljesülés nélküli vég zárja, ennek pátoaszát is, tragikumát is az adja, hogy ez az élet úgy múlik el, hogy igazi lényege, rendeltetése nem válik valóra. A személye által szimbolizált létállapot: a kitartó, de hiábavaló szerelmes vágyódás, melynek inkább a „vágyódás” alanyát, mint tárgyát jellemző szerepe van, hisz a várt személy meghatározatlan: „*valaki*”, „*álom-lovag*”, s Margitnak, mondhatni, saját lényege is az, amire „*vár*”: ő maga az „*álom-leány*”.

E sors leírása, szöveges megjelenése azonban ennek ellenkezőjéhez vezet: Margit életének utolsó szakasza:

És Jézusnak *áldozák* Margitot,
Ki ott *halt* meg a *Nyulak* szigetén.

A „halál” nem elsősorban mint elmúlás kap értelmet, hanem mint az ennek ellenére, pontosabban: még ezen keresztül is létrejövő beteljesülés: a szöveg minden kulcsszava ugyanazon hangzással jellemzi e sorsot: azzal, amely célját, értelmét jelölte, s így létrehoz egy, a szöveg történetyszerű síkjával ellentétesen ható jelentéssíkot. Margit nem elpusztul, hanem sorsa a – közvetlen – biográfiai létezésétől elszakadva – a szakrális szférába kerül át, s itt, ebben a – valószínűbb, a versnyelvet tekintve: költőibb – létformában, a Jézus sorsával való szimbolikus közösségvállalás által, az apáca saját, személyes léte is eléri célját. Az „áldozat” és a „halál” poétikai jelentése ellentétbe kerül a mindennapival, ami nem veszi el e létezés tragikumát, sőt, felerősíti és (Margit szimbolikus szerepe révén) általánosítja azt, de eközben a lét közvetlen, külső megvalósulása helyére a lét *értelmének megvalósulását* állítja. E jelentésváltás értelmezi a Margithoz kapcsolódó legfontosabb szövegelemet, amely lokális megjelölés is (Margit életének tere), ugyanakkor az általa felszentelt, s róla elnevezett hely (eredeti) neve is: a „Nyulak szigete”. Ennek az átnevezésnek a funkcióját Ady verse újraértelmezi, tulajdonképp megváltoztatja irányát, amennyiben a legenda nyomán a Nyulak szigetéből lett Margit-sziget, a vers befejezése viszont – bár a szöveg mindkét nevet aktivizálja – elhagyja az átnevezés momentumát: Margit sorsát a „Nyulak szigetéhez” köti. E poétikai viszonylagosság természetesen a fent elemzett jelentéskör nyomatékosításaként kap fontosságot: a fenti idézetben kiemelt hangkapcsolat a szigetet a Margit sorsában betöltött szerepe szerint jelöli meg, s ez: a szakrális szférával való azonosítás.

Ugyane – fonetikus – megvalósulás ad egy másodlagos, poétikai jelentést és interpretatív jelentőséget a vers alaphelyzetét megadó soroknak is:

Vallott nekem a Nyulak szigete
 Regék halk éjén. Ime a titok:

A kiemelt első versmondattal, mely nemcsak alanya szerint különíti el az első két sort a továbbiaktól, hanem a vers lírai alaphelyzetét is a tulajdonképpeni narratív történetstől, olyan keretbe foglalja ez utóbbit, mely a történet lírai értelmét hordozza. S ennek elsődleges formai mutatója, hogy a „vallomás”, mely – mint már esett szó róla – egyaránt tartozik a „szigethez” és a versmondó „énhez”, a „Nyulak szigetét” az „én” metaforájává is teszi. Az „én” tevékenysége, a versszöveg megalkotása, a vallomás így voltaképp a névben („Nyulak”) foglalt szemantika kifejtése, narrativizációja. A jelentéshordozó elemek transzformálódásának iránya: a helyet jelölő névből hangkapcsolat lesz, a hangkapcsolatból pedig értelemmel bíró szöveg: „vallomás” és „rege” („regék halk éjén”), amint e nyelvi kifejezést alkotó szavak, önállóan vagy a kapcsolt jelző hangalakja által következetesen ekvivalenciába kerülnek a sziget megnevezésével. A rímelés ugyane jelentéskapcsolatot erősíti meg: az első versszak „titok” eleme a „Margitot” szóra rímel – Margit tehát, a történet szubjektuma nem más, mint a lírai vers szubjektum „titka”.

Megjegyzésként talán hasznos kitekintés lehet, hogy a „sziget”-motívum Ady más költeményeiben is az „én” megjelenéseként, metaforájaként funkcionál. *A Duna vallomása* című vers tematikusan is visszautal a *Szent Margit legendájára*, úgy azonban, hogy – bár megtartja a kivetített vallomás helyzetét – a korábbi versben Margit sorsa által hordozott értelmet itt már csak a sziget neve képviseli, ugyanakkor ezt a magyarságra egészében vonatkozó vallomássá tágítja a vers, gyengítvén (verses párbeszéddé, voltaképp projektált belső beszéddé alakítván) a történetelvet, erősítvén a lírai „én” szubjektív jelenlétét:

Megloptam a vén Iszter titkait

Vallott nekem, nem is tudom, mikor:

Talán Szent Margit híres szigetén
Állott velem részegen szóba.

Olyan volt, mint egy iszákos zseni.
Alig mert nézni a szemembe
S én vallattam keményen, egyre.

A másik későbbi vers, melyben a sziget-motívum – már tisztán lírai megformálásban – az „én” metaforáját alkotja, az *Őszben a sziget* című. A „szivem” és a „sziget” (hangalakilag sem távol álló) motívumok azonosítása megy itt végbe

egyrészt az első versszak (tag)mondat-párhuzama révén, ezt nyomatékosítja a – viszonylag – hosszú versszak két alapegységét és kulcsszavának mondattani-lag egyetlen állítmánnyal („Láttam”) való összekötése:

*Fakó gyepét, kínlódó lombját,
Őszi virágát
Láttam ma a szigetnek
S fakó gyepét, kínlódó lombját
Őszi virágát
Legény-volt őszi szívemnek.*

A versszakban – a sorok feszessége folytán szintaktikailag – kiemelt helyzetű két szót a versnyelv egysége a rímelés által is összecsengeti („szigetnek” – „szívemnek”), másrészt a vers makrostruktúrájában, a kezdő és záró versszakban jelölt létsituáció – részben megszakított, átalakult – ismétlődése révén: az „én” állapota válik nyílttá azáltal, hogy a szigettel való azonosulás értelmet kap:

*Fakó gyepét, kínlódó lombját
Őszi virágát
Szégyenlem a szívemnek.*

Mindezek tükrében Ady magyarságtudatának kérdése is némiképp más megvilágításba kerül. Ennek ellentmondásai – nagyon szűk metszetben, *A Duna vallomása* című versnek a többi idézettel való szöveggközi párhuzamait tekintve elsősorban – e költői paradigmában erősen összefonódni látszanak mind az istenes, mind a szerelmi tematika megvalósulásaival. (Utóbbi kettő szoros összetartozásának explicit megnyilvánulásai tetten érhetők motivikus kapcsolatokban is, mint például a *Biztató a szerelemhez* című vers soraiban: „*De csók-kérő daganata / A sírban sem fog lelohadni*”, s egy istenes vers, az *Imádság háború után* címűben ugyanaz a motívum jelöli a kétféle kapcsolat azonos lényegét: „*Nézd: tüzes daganat a szívem / S nincs, ami nyugtot adjon. / Csókolj egy csókot a szívemre, / Hogy egy kicsit lohadjon.*”) Ez az ellentmondásosság – s a három jelzett tematika összefonódása – jelent meg már a *Szent Margit legendájában* is – mint az egy személyben, egy nemzetben összezsapó, egyszerre az egyesülés és a széthúzás irányába ható tendenciák, értékvilágok, a Kelet és Nyugat kultúrájának találkozása és annak lehetetlensége is, s ennek az individualitás, pontosabban: annak megszerzése, kialakításaként átélt helyzete. Ez tragikus pátozzsal párosul, mert az egyetlen közösséghez, kultúrához való tartozás (az egylényegű, tökéletesen egységesként átélt identitás) reménytelenségét éppúgy mutatja, mint a másikba való átlépés megvalósíthatatlanságát; s ugyanakkor személyes emelkedettségű, mert e helyzet felismerését és vállalását jelenti. Ady költészetének egyik biztosan

központi motívuma, a „kereszt”-motívum ebben az értelemben is átfogó – és eredeti értelmére, a felfeszítettetés, a feszítő, belülről széthúzó erők működésére, s ugyanakkor a krisztusi sors vállalására is utaló szemantikát hordoz. A *Kereszttel hagylak itt* című vers a szerelmi tematikában képviseli az istenes versek eme állandó elemének jelenlétét, a magyarság kérdése azonban szintén összekapcsolódik e „kereszt”-helyzettel, az istenes tematikával (*A magyar Messiások*); úgyszintén a protestáns magyarságé (*Krisztus-kereszt az erdőn; Egy régi Kálvin-templomban*); de Ady nyíltan beszél erről egy 1913-as levelében is: „Bizonny, ez a furcsa Magyarország egy kicsit mindig Európával élte az életét, a kereszties hadjáratokon, protestantizmuson, franciás forradalmon keresztül egészen a szocializmus testes, izmos, való valóságáig. Szerencsénk vagy átkunk: nemcsak keresztül-kasul hatott, de át- és áthasogatott bennünket a legnagyobb civilizációk minden külüktetése.”²³ (Kiem. Sz. K.)

A fentebbi elemzések talán megmutathatták annak a lírai versépítő modellnek néhány sajátosságát, mely Ady költészetét jellemzi. E – jobb szó híján – (s némiképp Tandori Dezső „félhosszú vers”²⁴ terminusának poétikai vetületét kihasználva) talán narratív lírának is nevezhető verstípusnak, illetve: a tisztán lírai modellekké átalakuló változatainak jellegadó tulajdonsága, hogy a vers külső történése egy – vallomásként, azaz, Kosztolányi szóhasználatával: negatív tartalmú „érthetőségként”, közvetlen, nem „egyszerű”, hanem szimbolikus telített-ségű megszólalásként értelmeződik. Kosztolányi ezt a maga alkotói modellje felől „modorosságnak” értékeli, kiemelve egyetlen jellemzőt: a megszólalás közvetlenségét, s ezt értelme, gondolati attételei nélkül, abszolútizálva. E közvetlenség poétikai vetülete: az a szimbolikus nyelvhasználat, melyben a versbeli történés redukált, kondenzált formában van jelen, s minden „külső”, (nyelven kívüli) valósághoz viszonyítható referencialitást (valamilyen, akár kvázi-denotáció értelmében) kizár.²⁵ Ady versstruktúrájában e vallomásosság tulajdonképp ugyanolyan áttételes, de másként megvalósuló közlésmód, mint költőtársánál. A vers értelmi intenciója nem pusztán a direkt (némely Ady-versben akár szinte túlzott öntudatúnak, harsánynak ható) önkifejezés, hanem nyelvi közvetítéseken keresztül megvalósuló, a szöveg jelentésszerkezetében azonosítható mentális valóság. Kosztolányi támadásának célpontja, Ady „messiási elhívottsága”, „krisztuskodása” lényegében az a költői magatartás, amely egy új egész-építés nevében az individuum világ- és önformáló erejébe vetett hitet teszi – tematikusan, kimondott formákban is – megnyilvánulásainak alapjává. Ez valószínűleg az a transzparens jellegzetesség, amely – számunkra is – megkülönbözteti Ady alkotói modelljét Kosztolányiétól. Ha Ady „messianisztikus”, akkor Kosztolányinál éppen az aszkrális szféra hangsúlyozódik (a mindennapiság, annak „jelentéktelen” témáival és hőseivel); ha Ady kifejezésmódja a közvetlen őszinteség, szinte a spontán megszólalás erejével hat, akkor Kosztolányi jól érzékelhető eszközökkel távolítja, viszonylagossá teszi mind alkotásainak világát, mind az ahhoz való ábrázolt elbeszélői viszonyt. Jelentőséggel bír e tekintetben Koszto-

lányi kései verseinek egyike, melynek központi témája éppen egy olyan költői „önarckép”, melyet elsőrendűen a beszéd megtagadása minősít, vagyis a szó hitelének megkérdőjelezése, ami az alkotói létet a szó „mögé”, a – nemhogy direkt, őszinte, de – bármiféle kifejezés nélküliség szférájába utalja: „*Már megtanultam nem beszélni*”.²⁶ Ez a kezdő sor annak a – vers egész folyamán kifejtett – invariáns „tételnek” a megfogalmazása, mely a szó és (külső-belső; szociális-lelki) valóság ellentmondásos viszonyát emeli ki:

*Tudok köszönni ostobáknak,
bókolni is, őrjöngve, dúltan,
hajrázni, ha fejemre hágnak.
Az életet én megtanultam. (Kiem. Sz. K.)*

A – címet is adó – „megtanultam” szó, mely a világkép kialakítását is jelenti ez esetben, a rímalkotó szavak olyan sorozatának része, mely az idézett versszakban (értelmi kapcsolatot létrehozva a hangzás exponált síkján, a rím-ben), a belső állapot és a külső megnyilvánulás ellentétezését állítja központba. Míg a „*dúltan*” – „*megtanultam*” pár a belső állapot kifejtése, a strófa többi rímshava a külső történésre, a külvilág jellemzőire („*ostobáknak*” – „*hágnak*”) utal, amelyekkel szemben állnak a beszéd különböző változatai (lásd a „*köszönni*” – „*hajrázni*” szintaktikai bővítménye a két idézett rímshó, s ehhez járul a második sorból a „*bókolni*” alak, melynek „*felelő*” sora az általánosító értelmű negyedik sor. (Ugyanerre utalnak a sokat idézett létösszegző vers, az *Ének a semmiről* című sorai is: „*Ha félsz, a másvilágba írd át, / verd a halottak néma sírját*”; „*de nem felelnek, úgy felelnek*” Kiem. Sz. K.)

A leginkább ars poeticusnak tekintett *Esti Kornél éneke* e vonatkozásban nemcsak mint a viszonylag osító, az értékek játékára, a nézőpontok relativálására – a „romantikus” azonosulás helyett a minden iránti odaadó figyelemre, de egyszerűen ironikus távolságtartásra – épülő világkép verse kaphat jelentőséget. *Esti Kornél* annak az – Ady-revízió idejét közvetlenül követő – alkotói periódusnak a meghatározó hóstípusa, mely által Kosztolányi kidolgozza önmaga írói modelljét. Úgy is lehetne mondani: már nem egyszerűen novellákat (vagy rendhagyó regényt) ír, hanem magáról az írásról is ír, tárgygyá téve az alkotói folyamatot. Az *Esti Kornél*-novellák zöme 1929-től kezdődően jön létre, s a ciklus élére tudatosan szánt első novella ugyanabban az évben születik, mint az *Esti Kornél éneke*, a másik, lírai összegzés.

Az *Esti*-novellaciklus úgy is felfogható, mint szakítás szinte minden – elbeszélésbeli, műfaji – konvencióval: nem eldöntött kérdés, „széttördelt” regényként vagy regényesített novellafüzérként kell-e olvasnunk, az elbeszélő személye, nézőpontja sohasem az egész ciklusra érvényesen rögzített,²⁷ s maga a fiktív világot létrehozó alapszituáció: a személyiség megkettőződése és kettős egysége több-

síkú, ellentmondásos szövegvilágot teremtenek meg. Maga a személyiségmegoszlás, a hasonmás-téma magával hozza az eltávolításra, közvetett megnyilvánulásokra alapozódó szituációkat: mind a magatartásformák, mind a világkép, értékrend, a személyiség egységét látványosan megszüntető, s e megszüntetést témává is alakító elbeszélésmódot. Esti – ilyen szempontból – világosan a személyiség egységének, másfelől: a szó, a nyelvi jel egységes, szilárd jelentésének visszavételéből született hős. E tulajdonsága folytán azonban egyben annak a szövegteremtő írói magatartásnak is megnyilvánulásai e novellák, melynek legelsőbb érzékelhető sajátossága: a közvetlen személyes megszólalás hiánya. Esti – az író „másik énje”, a nem vállalt, mindig a józan logika, az illem, a megfontolás ellenére cselekvő és gondolkodó hős, az „infantilis”, a gyermek a felnőttben – nem is más, mint a gondolkodás kételvűségének alaki megjelenése. Jellegetes, hogy a ciklus élére került novella két minőségében jelöli meg Estit: mint az író személyiségének részét – potenciális író –, de úgy is, mint azt, aki – a foglalkozása szerint „csak írni tudóval” szemben – „már nem tud írni”. Esti szerepe tehát elkülönül a polgári foglalkozásként, mesterségként értett íróétól, ugyanakkor azonosítódik az írói gondolkodás lényegével: „Emlékezz arra, amit elfelejtettem, s felejtsd el azt, amire emlékszem”²⁸ – mondja az „író” (ezúttal: szereplőként) Estinek, megjelölve a funkciót, melyet neki szán: a hétköznappal ellentétes gondolkodás aktivizációját, a „fordított” gondolkodás elvének megtestesítését, amely nélkül azonban ő maga, az „író” sem egész: a „csak írni tudok” kifejezés önreflexív értékelése: „Én se dicsekszem, csak panaszkodom.” Van azonban Estinek egy másféleképp „egésszé tevő” szerepe is: ő az „ember” a „költőben”: „Mit ér az ember költő nélkül? És mit ér a költő ember nélkül? Legyünk társszerzők. Egy ember gyöngé ahhoz, hogy egyszerre írjon is, éljen is.” Esti tehát itt az előbbivel jóformán ellentétes szerepbe kerül: ő lesz az élet átélője, míg a másik: a megírója, értelmezője. Ez is két, szétválasztott funkció. Esti szerepe tehát már önmagában kettős, ellentmondásos mivoltában alkotja e novellavilágok mozgó elvét: „költő” (alkotó) az emberben és ember a költőben. Azaz: „a Kosztolányi-hős” prototípusa: aki létében éli meg azt, amit az író megír. Szereplőként kettős státusszal rendelkezik: „megéli” e történeteket, azonban a többi szereplővel nem egyenrangú, hanem fölérendelt helyzete van: kvázi-író, az, aki esztétikailag viszonyul saját világának valóságához, s esztétikumává, művé is formálhatná azt. Az *Esti Kornél* harmadik fejezete ezt a – majdnem megvalósuló – íróvá válást emeli ki Esti „kalandjának” értelmeként, ugyanakkor el is különíti az esztétikai elven gondolkodó embert és a mesterségét művelni képes író: „Ezt akarta mondani, de nem mondta el. Egy tizennyolc éves fiú csak érezni tud még. Nem tud ilyen mondatokat összehozni és előadni” – a hős csak megéli a történetet, szeretné elmondani, s az adott kaland befejezése ezen íróvá válás kezdete is: Esti már *nem mondja el*, amit a „tizennyolc éves fiú” mondhatna, hallgatása azonban éppen nem a gondolkodás vagy a beszéd készségének megszűnése, ellenkezőleg: felfokozott

aktivitása: az írói-művészi kimondás formájának keresése. Esti „íróvá válása” itt tehát az elhallgatásban megnyilvánuló nyelvváltáshoz kötődik, de ugyanez a novella más módokon is „nyelvet váltó” hősként mutatja be Estit: az őt magyarul megszólító olasz pincérnek olaszul válaszol, s „*Esti boldog volt, hogy másnak nézték, mint ami, talán olasznak is, de mindenesetre másnak, egy idegennek, egy embernek, s tovább játszhatta szerepét, kiszabadulva abból a börtönből, melybe születésétől fogva bezárták*”. A képeslapot – a rövid, sablonszerű, lakonikus közleményt – édesanyjának nem írja meg, mert „*Nem is fért volna rá egy levelezőlapra az a sok kaland, mely megtörtént vele*”.

Esti író-szerepe tehát – szó szerint – a „szerephez”, „játékhoz” kötődik, ami azonban nem a komolytalansággal egyenlő, vagy az alakoskodással, még kevésbé a felelőtlenséggel.²⁹ Sokkal inkább a nyelvek különbözőségére való érzékenységgel, ami mások világába – s elsősorban nyelvi világába, beszédmódjába – való állandó „átlépését” teszi lehetővé, s ami a mindennapi és a művészi szövegalkotás különbségére is érzékennyé teszi. Ennek csak explicit kifejeződése a tényleges idegen nyelven (például olaszul) való beszédre való nagy hajlandóság, illetőleg: ugyanennek fordítottja is: némely novellákban a mások által használt nyelv „nyelvjáték”-szerűsége, kitalálhatósága a téma: szélsőséges példái ennek akár a kilencedik fejezetbeli „beszélgetés” a bolgár kalauzzal, akár a *Kézirat* című novellabeli bravúros játék a nyelvi klisékkel. Ez utóbbiban Esti még meg is nehezíti a maga számára a helyzetet azzal, hogy nem egyszerűen a dicsőítő formulákat mondja el egy olyan regény írójának, melyet nem ismer, hanem „kifogásait” sorolja el. A közlés tárgyának (kifogások) rendkívülisége („*Látja, ez már érdekel*” – mondja az író, utalván rá, hogy tudja: most nem sablonszerű közlést fog hallani) kompenzálódik azzal, hogy a beszédsablonok ez esetben éppolyan jól működnek, mint az ellenkező szituációban. (Sőt: jobban, mert az írónt regényének kijavítására, átdolgozására ösztönzik.) Esti szerepjátszó magatartása tehát a nyelvi szerepeké elsősorban. Sohasem „hazudik”, de soha nem is mondja ki, amit gondol, képes belépni bármilyen nyelvjátékba, de lényének lényege, hogy számára ez a „hazugság-igazság” viszonylagosság, a két fogalom távolsága egyben a valóság és a róla való beszéd „távolságának”, elkülönítettségének a tudata is. Az *Esti*-novellák világában voltaképp senki sem „hazudik” – a kifejezés nem is mérhető semmilyen verifikálhatósági kritériummal. A beszéd és a (fiktív) „valóság” közti „elcúsztatott”, természete szerint meg nem feleltethető viszony maga e novellák tárgya. Esti (ravasz, rejtegetett) távolságtartása az emberektől: a beszéd viszonylagos (igazság)értékének tudata.

E hős személyében tehát Kosztolányi elbeszéléstechnikai módszere jut – részben – tematizált megjelenéshez; az a módszer, amely a legélesebben szemben áll Ady megszólalásmódjával. Míg Adynál patetikus a megnyilvánulás, addig Kosztolányinál ironikus, a megszólaló viszonya saját szavához Ady esetében a közvetlen azonosulás, Kosztolányinál a távolságtartás.

A két alkotó közötti különbségek visszavezethetők poétikai rendszereik más-
ságára, s az ebből következő világgépi, létszemléleti eltérésre is. Ez – legátfogóbb
vetületében – valószínűleg nyelvhasználatuk sajátágaiban mutatkozik meg.
Ady alkotásainak minden nyelvi elemét és versépítő technikájának összetevőit
– a megnevezéseket, versbeli történetet, tér-, időkategóriákat – szimbolikusan
működteti, azaz: a versalkotó elemek rendezettsége révén közvetlenül a másod-
lagos, nem valóságvonatkoztatott olvasatokra orientál, s ezt a szövegelemek
nyelvi formájának aktivizálása által éri el. Ez – versbeli történés vagy kvázi-reális
világ és szövegjelentés összefüggését tekintve – azt is maga után vonja, hogy
a történésiek, a verses narráció közvetlenül alárendelődik a szemantikai szerve-
zettségnek. E narráció ennek folytán is válik különlegesen „sűrítetté”, ugyan-
akkor – mint tényleges (külsődlegesen is megnyilvánuló, valószerű) történés –
jelentéstelenné. A vers sem nélküli tehát általában a prózára érvényesnek
tartott poétikai szerkezeti elemeket, ugyanakkor megkülönböztetett státuszt ad
ezeknek: elveszi belőlük a valóságreferencia látszatát is, s egy másik referenciá-
hoz, a hangzsvilág, a nyelvi megvalósulás által képviselthez utal. S – minthogy
hiányzik a tulajdonképpeni „történet” – hiányzik a történetyszerű motiváció elve
is. A versépítés ezen sajátóságára koncentrálna azt is lehetne mondani: a versben
– még valamiféle cselekményes elem jelenléte esetén – sincs lineáris előrehaladás
(vö. az elemzett *Szent Margit legendájában* a „történet” zárószakasza a kezdő-
sorok jelentését realizálja, szinte „újra-írja”, formailag is visszaállítván azok
jellemzőit; az *Őszben a sziget* ugyanezt a formai makrostruktúrában, az első
versszak értelmező megismétlésével is kiemeli, de az elemzett vers hangformá-
jának vizsgálata is azt mutatta, hogy a történet előrehaladását alkotó elemek a
jelölők fonetikus szintjén ismétlődést teremtenek, ugyanannak a jelentésnek a
realizációit alkotják).³⁰ A prózai szervezettség ugyane szövegalkotó elemeknek
egészen más státuszt ad. Itt a poétikai jelentésalkotás – akár szimbolizáció, ami
az *Esti Kornél*-novellák világában is megvalósul,³¹ a narratív linearitás, a törté-
netyszerű motiváció mellett, azt ki nem zárva, sőt: megerősítve, de lényegében
szintén fölérendelt értelmet alkotva jön létre. A prózai narratíva, legalábbis a
tárgyalt korszakban, meghagyja elemeinek kvázi-valóságvonatkozottságát,
szövegvilágának szociális, eszmei, pszichológiai, „világszerű” utalhatóságát s –
ennek megfelelően – a valószerű motivációt. Még akkor is, ha Kosztolányi a
próza e jellegét éppen a motiválatlan cselekményelemek használata által emeli
ki, s e helyeken adja át helyét a történetyszerű motiváció a poétikainak,³² vagyis:
e helyeken válik dominánssá az egyébként a verses formálásra inkább jellem-
zőnek tartott szemantikus poétikai motivációs elv. Ez egyben azt is jelenti, hogy
Ady – nézetem szerint – elsősorban a verses formában megvalósuló líraiságot
képvisei. Novellái ma sem örvendenek nagy olvasottságnak, s bár természetesen
nem kizárt e befogadói viszony majdani megváltozása, valószínűsíthető talán,
hogy e prózát épp a verses formában megvalósítható líraiság teszi annyira köz-

vetlenül szimbolikussá, de egyszermind – kevés kivétellel – „prózaiatlanná” is. Vele szemben Kosztolányi – az *Esti*-novellákban összegző és autoreferenciális igénnyel is – a prózai építkezés modelljét valósította meg: a „közvetett beszéd”, a *történet* szervezettsége által irányított szövegalkotást. Esti alakja ezért kap különös fontosságot elbeszélőként is: az elbeszélő-hős az elbeszélői magatartás távolításának, tárgyá tételének eszköze is.

Az utolsó – de mind Kosztolányi Ady-kritikáját, mind a két alkotói habitus különbségét tekintve legfontosabb – szempont: a két poétikai modell mögött álló világképi perspektívák. Ady költészetének az a vonása, mely Kosztolányit leginkább elidegeníti ettől a lírától – amit ő messianizmusnak, direkt-politikai irányzatosságnak tekint (s igazat is kell adnunk abbeli véleményének, hogy sem egyik, sem másik *önmagában* nem teremt költészetet) –, leginkább megnehezíti a magyar lírai hagyományértelmezés számára ezen költői látásmód poétikailag artikulált elhelyezését. Az elhivatottság érzése, az „én” értékének hangsúlyozott jelenléte valóban szemben áll a korabeli – európai és hazai – lírai áramlatokkal, melyek az érvessztésről és a kifejezésben, kifejezhetőségben való hit elvesztéséről látszanak tanúskodni. Az Ady-féle modell ezen külső megnyilvánulásának jegei azonban mindeme vonásokat úgy tartalmazzák, hogy e gondolkodásmód nem egy eleve értett és kinyilatkoztatott egység nevében utasítja el az említett problémákat, hanem éppen ezek tudatosítása által épít ki egy új személyiség- és világmodellt. Sorra idézhetnénk azokat az Ady-verseket, melyek az „én” hasadását, az egységtudat bomlását állítják tematikájuk középpontjába: *A föl-támadás szomorúsága* talán az egyik leginkább árulkodó példája ennek:

*Cirógatnak kandi szemekkel,
S úgy érzem, hogy hátam mögött
Áll egy idegen, másik ember,
Hozzá beszélnek.*

Ám ugyanilyen sokatmondó az én kettősségének tudata a *Kain megölte Ábelt* vagy az *Egy kevésnyi jószágért* című versekben. De nemcsak az individuum kettősségéről, a jószág-vétkesség, a hit és hitetlenség, énazonosság és elidegenült önlátás dualizmusáról van szó. E költészet pátosza a mindennek ellenében helyreállított egységből táplálkozik, pontosabban: abból a felismerésből, mely az én-vesztést *nem* a személyiség ontológiai státuszaként veszi tudomásul, sokkal inkább egy ezzel ellentétes világ- és értéklátás keretei közé illeszti ezt. A *Ki látott engem?* című vers retorikus kérdéssorozata végig az előbbieken kifejtett problematikára vonatkozik, a versbeli megszólalás alaphangja a kételyek megfogalmazódása, de a zárószakasz egyszerre megváltoztatja a kérdés perspektíváját: a kérdések – a világé, „másoké”, a „vak szívú, hideg szemű barátok”-é. Emez utolsó sor halmozott jelzős szerkezetei a „másoknak” az „én” érzékelésére

való képtelenségét állítják szembe az én-vesztés gyötrő kételkedésével, elvonván a „barátok” szó eredeti jelentését is: érzékelés és érzés nélküli idegenekként jellemezve a külvilágot. Nem az „én” bomlott fel tehát, hanem a külvilág vetíti bele saját szétszakadtságát, központtalanságát. Ez még egy síkon, az egyes versszakokat belülről, tartalmilag feszítő ellentmondásként is megfogható: mind-egyik kétsoros versszak a megnyilvánulás két alanyára is utal: az önmagát „belülről” érzékelő énré („*Szivem vajon nem szent harang verője?*”) és a „külső”, mások általi értelmezésre („*Vagyok csakugyan dühök keverője?*”). E külső és belső nézőpontból egyszerre szemlélt „én”: mindig kérdés, mindig ellentétes erők és impulzusok által feszített lényegű létező, s ezt a versnyelv nyíltá teszi az ellentétes jelentésű sorok végszavainak rímeltetése és az ellentétezően kétsorosra tördelt szerkezet által. Az Ady-versekben megjelenő individuumpép így ellentmondásos egység, de egység, mert a személyiség kettősségének örökös érzékelése összekapcsolódik a gondolattal, hogy egység csak ellentétekből építhető. Hasonló módon látom értelmezhetőnek Ady magyarságtudatának kérdését is. Elítélő megnyilvánulásai saját korának szólnak, ugyanakkor szinte minden korábbi magyarsághagyományt felelevenít: a honfoglaló magyarságát, a parasztháborúk magyarságát, a kuruc-magyarságát. Örökös újraértelmezésnek veti alá ezt a fogalmat is; saját formulázása szerint: „*Mi, valahányan, akik mások vagy csak magunk hite szerint kinőttünk a fajunkból, akaratlanul is fajunk ellenségei vagyunk, mihelyst az erőnk több, mint vis inertiae.*”³³

Kosztolányi világgépe ezzel – lényegét tekintve – ellentétes. Az ő írói világát jellemző, témaként is számos művében megjelenő relativitás, az én egységének (legfőképp az *Esti Kornél*-ban tetten érhető) felbomlása látványosan közelíti e művészi paradigmát a posztmodern befogadói tudathoz is. E világgép azonban éppen annyira tartalmazza az abszolútumra való törekvést, mint Adyé, de más státuszt ad az individuumnak, másféle én-érezélesen alapul. S ez nemcsak a(z *Esti Kornél énekével* azonos esztendőben született) *Halotti beszéd* híres, sokat idézett soraira érvényes: „*a homlokán feltüindökölt a jegy, / hogy milliók közt az egyetlenegy*”. Kosztolányi költői alkotásaiban lényegében prózájának költői rétegét teszi nyíltá (ez jól látható az *Esti*-novellák és az *Esti Kornél éneke* közti nyilvánvaló értelmezői, epikai-lírai „metanyelvi” viszonyban). Ezen alkotói magatartás sarkpontja a világ nyelvbe zártságának érzékelése, a fordított – mert új nyelvet teremtő – gondolkodás jogosultságának elismertetése. A személyiséget érintő vetületében ez ironiát, sőt: önironiát jelent, s *Esti* különleges alkalmazkodási képessége a nyelvjátékokhoz sem más, mint ennek az ironikus viszonynak a külvilág, mások és ugyanakkor önmaga felé fordítása is. Ezzel együtt azonban *Estinek* – úgy is, mint írója alakmásának – még egy funkciója van, mely az előbbivel ellentétes: alakjában nemcsak a nyelvet, személyiséget, világot relativáló attitűd van jelen (a szereplőé, aki átéli a történéseket), hanem egy új nyelv

teremtésének lehetősége is, az íróvá válás (az átélés értelemezett létvé változtatásának) – kivetített – folyamata is.

Befejezésképp: egy megjegyzés, mely – a kifejtettek alapján – térne vissza a Kosztolányi–Ady-„vita”, az Ady-pör Kosztolányit érintő jelentőségére. A *Különvélemény* megjelenése az irodalmi közélet eseménye lett, szerzőjét azonban az is érinthette, s az is kényszeríthette megnyilatkozásra, ami már önnön alkotói mivoltának modellértékű megfogalmazását és írói kinyilvánítását sürgető erő lehetett. Ady volt az, akitől „el lehetett rugaszkodni”, akinek a – Kosztolányi szempontjából tekintett – negatívumait fel lehetett használni a saját alkotómódszer „fordított” tükréként (erre az irodalmi közvélemény már említett, erősen egyszerűsítő, s Ady költészetét valóban *nem* annak tisztán irodalmi értékei felől megközelítő, feltétel nélküli, de ugyanakkor kissé „tárgy nélküli”, legalábbis: tárgyát tévesztett hódolata is okot adott). Ezzel együtt pedig sarkallhatta mindez Kosztolányit arra is, hogy *saját* írói abszolútumát, a nyelvet tárgyként, témaként is kezelve létrehozza a kritizált alkotói modell pozitív ellenképét, a huszadik századi prózaírás, elbeszélésmód alapjának tekintett modellt. S ebben nem kevesebb költőiség van – talán ezért is volt szüksége Kosztolányinak arra, hogy egy elsődlegesen költői, lírai modellel szemben fogalmazza meg a maga „egyszerű”, de művészileg nem kevésbé bonyolult líraiságát.

1 KOMLÓS Aladár, *Bocsánat, Ady-revizió*, Korunk, 1929. okt., 706–711.

2 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről*, A Toll, 1929. júl. 14., K. D., *Egy ég alatt*, Bp., 1977, 220–239.

3 JÓZSEF Attila, *Ady-vizió*, A Toll, 1929. aug. 18., és: *J. A. összes művei*, III, 15–26.

4 ZILAHY Lajos, *Ady*, A Toll, 1929. júl. 21., 12–14.

5 A kettőjük költői-emberi kapcsolatáról, poétikai elveik közti átfedésekről lásd: TVERDOTA György, *A születő szó és a használt szó*, Literatura, 1986, 174–198.

6 Csak néhány kiragadott példa a legfontosabbak közül: KISS Ferenc, *Az Ady-pör konzekvenciái* = K. F., *Az érett Kosztolányi*, Bp., 1979, 490–494; RÓNAY László, *Az Ady-revizió és következménye* = R. L., *Kosztolányi Dezső*, Bp., 1977, 212–243; KIRÁLY István, *Az emberi autonómia költeménye: Marcus Aurelius*. *Az Ady-revizió vita mint előzmény* = K. I., *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Bp., 1986, 381–388.

7 FENYŐ Miksa egyenesen Kosztolányi, az Ady mellett kevésbé méltányolt alkotó duzzogásából, húsz év óta tartogatót bosszúvágyából

vezeti le a *Különvélemény* tartalmát, s ebből adódik következtetése: „nem is Ady-problémáról van szó, hanem Kosztolányi-problémáról”. F. M., *Kosztolányi Ady-cikke*, Nyugat, 1929. augusztus 1., 127–132.

8 Lásd CSABA, *Ady és Kosztolányi*. Előörs, 1929. júl. 27., 9–10. E cikk az egyik legtamadóbb és leginkább leegyszerűsítő vélemény, ám e minőségében sok hozzá hasonlónak szinte „eszszenciális” összegzése, tartalmilag nyíltabb kimondása. Szintén ez az írás támadja Kosztolányit mint „effeminált egyéniséget”, akinek „örökké riadózó lelkecskéje a kis gyermek panaszaiban kulminál”.

9 Lásd DUTKA Ákos, *A „Meztelen király” apró szentjei. Hozzászólás az Ady-revizióhoz*, A Toll, 1929. aug. 4., 17–19. Dutka álláspontja – bár el nem fogadható, de – érthető: ő, lévén erdélyi költő, Kosztolányi költészetében a „nyugatiság” előnyben részesítését kárhoztatja, szemben az Adyban megtestesülni látott „magyarsággal” szemben.

10 Lásd KASSÁK Lajos, *Az írástudatlanok vagy az írástudók árulása*. A Toll, 1929. júl. 28., 16–21.

11 Lásd KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy ég alatt*, Bp., 1977, 626–627.

12 Az előbbi Illyés-idézet folytatása: „Szinte annak olvasta fel a tanulmányt, hozzászólását a körkéréshez.” Uo., 627.

13 L. Ny. TOLSZTOJ, *Shakespeare és a dráma* (Kritikai vázlat) = L. T. művei, IX, Bp., 1967, 682–738.

14 Uo., 683.

15 KOSZTOLÁNYI, *Egy ég alatt*, 222.

16 Példa lehet erre Tolsztoj Maupassant-ról írt tanulmánya, melynek legfőbb tartalmi kifogása a Maupassant novelláiból hiányzó etikai kérdésfeltevésre vonatkozik – éppen emiatt értékeli többre Tolsztoj Maupassant regényeit, melyekben inkább megtalálja az említett problematikát. A másik íróra vonatkozó kritikai véleményalkotás – az előbbieken idézethez hasonlóan – önflektív irányultságát emeli ki az is, hogy Tolsztoj e tanulmány befejező részében, már inkább Maupassant „ürügyén”, a *Kreutzer szonáta* elvi-filozófiai problematikáját kezdi (bevallatlanul is) fejtegetni. Lásd L. T., *Előszó Maupassant műveire*. = L. T. művei, IX, Bp., 1967, 391–411.

17 KULCSÁR SZABÓ Ernőnek az Ady-líra történeti elhelyezését illető kategóriáját alkalmazom, melynek kifejtését lásd: K. Sz. E., *Intés az őrzőkhoz. Király István Ady-monográfiájáról*, Jelenkor, 1983, 7–8. sz., 711–718.

18 KOSZTOLÁNYI, *Egy ég alatt*, 233.

19 Uo., 235.

20 D. KOCIS László, *Babits Mihály nyilatkozik az Ady-probléma új és szenvedélyes felvetéséről*, Magyarország, 1929. júl. 18., 5.

21 MÁRAI Sándor, *Az olvasó nevében*, A Toll, 1929. júl. 28., 7–14.

22 Kassák (az „egyetemese” és a „precíz” költő közötti) különbségételének parafrázisai voltaképp Németh Andornak a „zseni” (pozitív) és a „művész” (negatív értelmű) szembeállítása – I. N. A., *Ady-revizió*, Erdélyi Helikon, 1929. aug.–szept., 504–508; Kodolányi János két kulcsfogalma: az „élmény”, másfelől az „ész” által irányított (az „észművészek” által művelt) irodalomról.

23 Az idézet lelőhelye: *Ady Endre összes prózai művei*. Újságcikkek, tanulmányok, XI, sajtó alá rend. LÁNG József, Bp., 1982, 18.

24 E terminus – Tandori verselemzéseiben – az „időbeli történés”, a helyszín(váltások), a folyamatjelleg, „alaphelyzetváltozás” vonásait

mutató formát, megint csak Tandori szóhasználatával: a „történesverseket”, a „jelenetezett költeményeket” jelöli.

Érdekes lehet még, hogy Tandori – bár tanulmánya elején nem e szerkesztésformát tartja az Adyra valóban jellemzőnek (sőt: egyenesen inkább Kosztolányihoz utalja), elemzésének második feléhez érve felmerül benne a kérdés: „Nem kell-e pusztán az iménti egyetlen vers [ti. A föltámadás szomorúsága – Sz. K.] alapján azt mondanunk, hogy Ady tulajdonképpen a félhosszú versnek is kiemelkedő mestere?” T. D., *Az erősebb lét közelében*. Olvasónapló, Bp., 1981, 50–74.

25 A szimbolizmus értelmét és jelentőségét – a magyar költészet klasszikus modern kori megújulására és Adyra való különös tekintettel – NÉMETH G. Béla határozta meg a szövegépítés poétikumát érintő aspektusból. A szimbolikus kifejezőmódot mint a költészet nyelvének új lehetőségét tartja számon, melynek gyökere a XX. századi valóságlátás megváltozása, pontosabban: a művészi fogalmazásmód reakciója a kiüresedett, elértéktelenedett, látszattá vált világra. E világszerű változás magával hozza a régi művészi nyelvi „kánon” elavulását, jelentéstelelné, utánzattá való lefokozódását, s ugyanakkor megújulását – a valóság és nyelv, a benső lelki-mentális tartalom és kimondásának formái közti megfelelés újraalkotásának igényét – egy magasabb szinten. E szempontból döntő kérdés a szimbolizmus mint *jelentéstani funkció*: a „kifejezendő tartalom” és a „kifejező szimbólum” között többé nem „viszony”, hanem „azonosság” áll fenn. Lásd: N. G. B., *A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez* (Nyelvi és stílus-problémák) = *Üő, Mű és személyiség*. Irodalmi tanulmányok, Bp., 1970, 542–582. (N. G. B. a versnyelvnek e sajátosságából vezeti le egyrészt a személyesség erős jelenlétét, másrészt a szakrális értékszféra és a próféciaszerű megszólalásmód hangsúlyát: „A próféta, a messiás nem bizonygat, nem érvel, nem vitázik, hanem kijelent, kinyilatkoztat.” Uo., 573. Ez utóbbi hivatkozás – természetesen – Ady „messianizmusát”, Kosztolányi véleményalkotásának rugóit is közvetlenül érintő pontosító megjegyzés.)

A szimbólumot magát – tágabb, szemiotikai-kultúrátropológiai kontextusban – mint *bármely kultúra* jelrendszerében különleges helyet elfoglaló elemet határozza meg Jurij Lotman. Jeltest és értelem kitüntetett (és az adott nyelv egyéb

jeleitől eltérő intenzitású és minőségű) *egysége* e tekintetben a szimbólum mint szó *nem valóság-vonatkoztatott* (illetve: nem elsősorban ilyen) jelentősége révén áll elő. Lotman kétféle viszonyt feltételez tehát *magáltoz* a szóhoz: a *deszimbolizáló* nyelvhasználatlalt szembeállított szimbólumnak nagyobb, kiterjedtebb jelentéspotenciált tulajdonít, melynek forrása az adott szónak nem elsősorban az aktuális kontextusra, hanem a kultúr-történetben felhalmozódott jelentésekre való orientációja. Ennek alapján választja el a *szimbolikus* nyelvhasználatot a *szimptomatikus*tól: míg az utóbbi mintegy a valóság leképezéseként működtethető (például adott regényhős mint bizonyos társadalmi réteg *képviseelője*), az utóbbi utalásrendszere tágabb, funkciója a kulturális emlékezetben tárolt jelentések aktualizációja, Lotman formulázása szerint: „*a szavak nem megnevezik a dolgokat és a gondolatokat, hanem utalnak azokra*” (195). Ju. M. LOTMAN, *Simvol v sist'em'e kul'turi* = Uő, *Izbrannije stat'i*, I–III, Tallin, „Aleksandra”, 1992, I. köt., 191–199.

A szónak szintén *nem denotatív* funkcióban való használatát tartja – általános, pragmatikai szempontból – G. Genette is a nyelvi tevékenység aktívabb, *jelentésképző* (és nem reprodukáló) területének: a szó önmagára vonatkoztatott (Genette fogalmával: konnotatív tartalmát, jelentéseit aktualizáló) használata a forrása jeltest és jelentés motíváltabb, mert éppen képződő, alakuló kapcsolatának. S ez az olvasót is az automatizálttól a nem-automatikus jelentés felé orientálja. (G. GENETTE, *Stilus és szignifikáció*, Helikon, 1995, 3. sz., 334–363.)

26 Az idézet – és a további Kosztolányi-vers-idézetek – forrása: *Kosztolányi Dezső összes versei*, szövegmond. RÉZ Pál, Bp., 1989.

27 E narratív forma és a relativált világvég és értékudat viszonyát SZEGEDY-MASZÁK Mihály elemezte. L. Sz.-M. M., *Esti Kornél* = Uő, *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Bp., 1980, 466–497.

28 Az *Esti Kornél*-novellákból idézett szövegrészek lelhelye: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, Bp., 1981.

29 NÉMETH G. Béla állítja központba a „szerep” kategóriáját a kései Kosztolányi művészi gondolkodásában – a jelen tanulmány tárgyát ez két szempontból érinti. A „szerep”: a személyiség létezési lehetőségeinek összefoglalása – s mint ilyen, a „szélsőséges egyedültség” helyzetét

és a halállal szembeni létösszegző magatartás lehetőségét jelenti. Ebben az értelmezésben a „szerepnek” – mint poétikai („műformálási”) kategóriának – a létfilozófiai implikációi s szociális meghatározottsága állnak előtérben. Németh G. Béla az említett „egyedültség” helyzetéből – nemcsak mint konkrét, egyszeri élethelyzetből, hanem mint általánosként érzékelt „ember- és létszemléleti helyzetből” – vezeti le Kosztolányinak az Ady-revizióban elfoglalt (a közvéleménnyel szembehelyezkedő) álláspontját is. – Lásd N. G. B., *Az elgondolhatatlan álarcái. A szerep jelentősége Kosztolányi Számadás-ában* = Uő, *Századutórlól – századelőről*, Bp., 293–313.

30 Ez nem jelenti azt, hogy a szimbolikus nyelvhasználat kizárólag a verses forma sajátja lenne, azt viszont igen, hogy a szimbolizáció – a fent kifejtett értelemben, nyelvi jel és jelentés egységének újraalkotásaként – másként, más eszközök által, illetve részben ugyanazon eszközök eltérő használatára révén valósul meg a vers és a próza nyelvében. Míg az előbbiben a speciálisan a versre jellemző szerkezeti elemek, keretek (például a rímelés, ritmus, s verssorok belső és egymáshoz viszonyított rendezettsége, a formai ekvivalenciák által létrehozott értelmi kapcsolatok teremtése) játszanak domináns szerepet a jelentésalkotásban, a prózában a nagyobb egységek (például cselekmény, jellem, helyszín) kerülnek előtérbe – mint külső formai jellemzők. Ilyen módon a versnyelvi narráció elemei a közvetlen szimbolizációt valósítják meg, amennyiben láthatóan *nem* tényleges történetet (s nem is tényleges „elbeszélést”) jelenítenek meg, míg a prózai narráció erősebb valóságillúziója más szinteken teremti meg a szimbolizáció lehetőségét, lévén, hogy elbeszélő technikájának alapja a nyelvi elemek referencialitásának (legalábbis: e referencialitás illúziójának) erősebb kihasználása.

A versnyelvi szimbolizáció kétféle megalapozottságú modelljét veti egybe NÉMETH G. Béla, amikor az Ady-szimbólumok „*megismerő, fölismerő*” szerepét állítja szembe a Kosztolányi-féle megvalósulással: „*Kosztolányi számára a világ és az élet apró elemei, gyakran s látszólag a legkisebb és legjelentéktelenebb elemei szolgálták ezt a célt.*” N. G. B., *Szimbólum és szimbolizmus (A „modernség” úttörő irányzata a magyar irodalomban)* = Uő, *Kérdések és kétségek. Válogatott tanulmányok*, Bp., 1995, 221.

Ez az egybevetés rámutat a két alkotó nyelvi világának alapeltérésére, s a kétféle készlet kétféle használatának jellegére is kiterjeszhető.

31 SZEGEDY-MASZÁK Mihály fent jelölt tanulmánya (Sz.-M. M., *Világkép és stílus*, Bp., 1980, 490–497) tartalmaz erre vonatkozó elemzéseket.

32 A Kosztolányi-próza rövidformáira való különös tekintettel fejtette ki a történet szerző mo-

tiváció elvének a poétikai-motivikusra való felváltását THOMKA Beáta. Lásd Uő, *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum, 1986, 11–53; 89–137.

33 Lásd: *Ady Endre összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok*, XI, sajtó alá rend. LÁNG József, Bp., 1982, 29.

(„Az eltévedt lovas...”)

„A valóságra nézve munkahipotézisünknek nem prognosztikus, csupán stratégiai értéket kell tulajdonítani a felmerült kérdéssel kapcsolatban.”

Jean-François Lyotard

Az eltévedt lovas kétségkívül aporetikus szöveg. Az apória itt egyfajta rejtély megfelelője, amennyiben magának a szövegbéli lovasnak a kilétét illeti. Ez a lovas ugyanis mint rejtély, a szövegben mindvégig „rejtve” – *takarásban van*. A szöveget értelmezni próbáló kísérletek sohasem adták alább az azonosításnál, amely azonosítást e szöveg esetében értelemszerűen a függöny elhúzásával, a lepel lerántásával, vagy (még hívebben a szöveghez) ködoszlatással lehet végbevenni. Az az irodalomtörténeti hagyomány, amely eleddig kizárólagosan kezelte a szöveget, annak heterogenitását úgy látta átléphetőnek, hogy összeolvasta egyrészt a történelemmel, valamint a szerzői életművel. Ez a mindenekfölötti intertextualitás a szöveg egy olyan diszkurzív átírásához vezetett, ahol a személytelen, magányos és néma lovas alakja, képe, szimbóluma rögtön megtalálta párját a szövegben két helyen fellépő többes szám első személyű grammatikai alakban. A már említett, kétfelé vezető intertextualitás a szerző vallomások jellegű líráját¹ csatolta a szöveghez az egyik oldalról, mindenekelőtt szolidárisnak előfeltételezve így a szöveget a szerző sok más, első személyű, úgynevezett képviselői alanyával. A másik oldalról pedig a nemzeti tragédiaként felfogott és felfogandó háború volt az, ami mindig már *előidejű értelemként* a szöveggel „vele járt”.² Így tűnt el a heterogén: a tragikus sorsú (mert eltévedt) lovas azonosítódott a többes szám első személyű beszélővel, beszélőkkel – a királyi többesben megszólaló költővel, a magyar nemzettel és a nembeliesülés szép non plus ultrájával, az emberiséggel. Bizonyos szempontból, kapcsolatba hozni e kettőt, a lovast és a beszélő(ke)t feltétlenül a szöveg „eleganciájának” empatikus érzékelése, innen pedig a grammatikai (személyes–személytelen, egyes–többes) heterogenitás által keltett feszültség továbbolvasása, fenntartása. Ezt a megőrzést azonban egy olyan hagyomány diktálta, amely a szöveg aporetikus jellegét épp a történelem és a szerző segítségével igyekezett áthidalni, és ezt az áthidalást (lovas – T/1. személy – lovas) a szöveg olvasataiban mechanikussá tenni. Ennyiben pedig a feszültséget, a lovas és a beszélő alany(ok) különbségének/azonosságának feszültségét elernyeszteni az egyik lehetőség kizárólagos hangsúlyozásával.

Ez a hagyomány tagadhatatlanul szolidárisnak hat, amennyiben a világszerű és történeti olvasatot nevezük szolidáris olvasatnak. Egy olyan olvasatot, amely bele-éli magát a szövegbe, tematikus szinten azonosít, megfeleltet, és tárgyát nem szöveggént kezeli, hanem, hasonlattal élve, térképként, amely „nem a terület maga”.³ Ez a hagyomány szolidárisnak hat, amely szolidaritásnak jelen esetben kiváló metaforája *Az eltévedt lovasban* megszólaló T/1. személyű grammatikai alak, amellyel egy nemzeti irodalomtörténet-írás minden nehézség nélkül maga is azonosságot vállalhat.⁴ Ám csak addig, amíg a lovasnak mint a beszélő(k) projektált képének eltévedése egy konkrét, történelmi eltévedést sugall. Ez az eltévedés azonban érintetlenül hagyja a szöveg értelmét, amit a szöveget olvasó szolidáris irodalomtörténeti diszkurzus a kor és a szerző kontextusát intertextusként használva állapít meg.

Az eljárás, amellyel a szöveg fenti értelme „megjósoldik”, hasonló egy térkép olvasásához. Vagyis a fenti értelem fölött bábáskodik, azt (ki)olvasó olvasat a szöveget mint tér- és időszimulációt tartja a kezében, miközben benne áll egy, a történelem valósága által megalapozott, az irodalomtörténet által folyamatosan intencionált nem-szimulációban. A valóság és a térkép egymáshoz való viszonya pedig a hasonlóságon alapul. Szemiotikai terminussal egy hegy- és vízrajzi, vagy kiránduló, tájfutó térkép a pierce-i ikonnak felel meg, sematikus jelei a motiváltság egy nagyobb fokú illúzióját keltik, amennyiben hasonlítanak a tájhoz (színek, objektumok stb.).⁵ Egy ilyen térképhez hasonlóan *Az eltévedt lovas* című szöveg is ikon, amennyiben részleteiben megfeleltethető egy valóságnak, még ha a szöveg – afféle mobil mutató egy számegegyenesen – csúszkál is a nembeliség tengelyén (költő, nemzet, emberiség) mint ezen a valóságon. A szöveggel szemben ilyen stratégiát alkalmazó irodalomtörténeti hagyomány paradox módon szimbólumról beszél *Az eltévedt lovas* kapcsán, holott öntudatlanul ikonként olvassa.⁷ Pontosabban fogalmazva a szöveg olvasása a fent említett hagyomány által annyiban tekinthető szimbólumként való olvasásnak, amennyiben a szöveg ikonként – térképként való olvasása egy ki nem fejtett és soha meg nem kérdőjelezett *megegyezésen* alapul.

A térképként való olvasás a következőképpen történik: az értelmező szemléletének perspektívát és orientációt a szimulált terület objektumai szolgáltatnak, a térkép jeleit mintegy „kiköti” a valóságba (tájol), és ilyen megfeleltetések során jut el céljához. A szöveg jelei alapján megelőlegezett értelem, az *előidejű értelem* mint cél azt az előfeltételezést implikálja ugyanis, hogy az olvasó nem a térképen (értsd: a szövegben) halad, hanem abban a megelőlegezett értelemben, amelyet „valóságnak” nevez (jelen esetben ez a konkrét történelmi idő és tér). Például, *Az eltévedt lovas*hoz fűzött jóslatok nagy része a szöveg egyik értelméül az érmindszenti tájat adja meg, vagyis területet „hitelez” a térképnek. A szöveg „jelentése”, értelme ebben az esetben viszonylag egyszerű retorikai fogás, az azonosítás trópusának segítségével érkezett el. Feltételezhető azonban, hogy a

szöveg és a terület között létesíthető retorikus viszonyok között nem ez az egyetlen. Sőt, akad olyan is, mint például a metafora, amely ezt az azonosító olvasatot nem cáfolja, hanem úgy integrálja magába, hogy közben arra is szolgál javaslatlaltal, miképpen lehetséges a jóslás metafizikus aktusa. Mert a szöveg és tér között létesíthető metaforikus kapcsolatot épp az előidejű értelemadás, a jóslás hagyománya igazolhatja.

Másképpen, a jós hagyománya szerint a jelek annyiban fontosak, amennyiben az értelem megjósolható belőlük. De a jeleknek megelőlegezni az értelmet, vagyis jósolni, mindez egyenlő a térnek/területnek értelmet adással is. Ahogy a klasszikus Rómát jóval megelőző időben az augurium feladata volt eldönteni, ki legyen a város ura, úgy később a *kontemplációt* végző augur az értelemadással és -jóslással egy időben a *templum*, a szent hely terét is kijelölte. Vagyis jósolni annyit jelent, mint a jeleknek értelmet hitelezni, ezáltal és egyúttal a térnek értelmet hitelezni (és a szent jelzőt is), ennyiben pedig a teret nem területként, hanem a majdan eljövendő, feltáruuló, apokaliptikus értelem *térképeként* kezelni. (A keresztény templom szintúgy az értelem, az egykor eljövendő „valódi” tér, a Mennyei Jeruzsálem szimulációja, papja a jóslat mindenkori megerősítője.) Olyan térképként, amely a jövőt szimulálja, úgy, hogy azt eredetként, eredetként veti maga elé. Ez a gondolat kétségtelenül paradoxon, mert a megismerés, vagyis az interpretáció telosza ezáltal éppen az arché azonosítása. Interpretálni nemcsak annyit tesz, mint értelmet adni, de emellett jelenti az értelmet jóslást is (interpretatio hominum divumque – ’jós(nő)’, aki az istenek és emberek között közvetít), amely jóslás független az idő „irányától”. Ennek tükrében *Az eltévedt lovas* interpretálói a történelmet mint megismertnek vélt értelmet, valóságot vetik a szöveg elé, olvassák ki annak jeleiből, egyszerűbben fogalmazva, az Ady-irodalmat jellemző konszenzuális testvériség alapvetően abban a biztonságban nyilvánul meg, amely a múltat a jelek rizikó nélküli jövőjének – értelmének tekinti. A szöveg így válik szent helyé, templommá, vagyis a kánon részévé: bármilyen aporetikus legyen is, bármilyen radikális szimbólum szervezze is, tematizálja bár a legteljesebb eltévedést, mégis olyan térképként kezelődik, amely térkép olvasóját a történelem és a szerző előidejű értelemként orientálja. Vagyis: az irodalomtörténeti olvasatok tükrében kifejezetten abban a helyzetben vagyunk, hogy *Az eltévedt lovasnak* mint „írásnak előrebocsássuk az értelmét”.⁸

Mivel „az értelmes gondolkodás séma szerinti interpretáció, amely sémát nem tudjuk eldobni”,⁹ ez egyben azt is jelenti, hogy a jelentésadás sosem mentes a jós vagy a pap (és a tudós) metafizikus, jóslatszerű megismerési struktúráitól, vagyis magától a nyelvtől mint örök térképtől. De ez nem jelenti azt, hogy egy szöveg pro-tézise, más néven kiterjesztése mint intertextus csak a szerző vagy a történelem (tegyük hozzá: szövege) lehet. Ez többé-kevésbé a hagyomány beszűkítése a „szolidaritás” örvén. E szolidaritás világszerű (azonosító) olvasatai nem feltétlenül vallják be magukról a kartográfus vagy értelem-előlegező szemléletet, sőt, ta-

lán az is kiderülhet, hogy ki felülről tekint le rá, *annak* térkép e táj (kiem. tőlem, M. A.), vagyis a szöveg. Egy másfajta szolidaritás, a szöveg *szövegszerűségével* való szolidaritás azonban azt feltételezi, hogy minden térkép épp térkép-voltában, minden szöveg épp szövegiségével hangsúlyozza azt a lehetőséget, ha tesszik fenyegető potencialitást, amely miatt sohasem egyértelmű, hogy a szöveg megelőlegezett értelme a szöveg milyen „valósággal” való összeolvasásából formálódik ki.¹⁰ A teoretikus szó kétféle etimológiája a szövegolvasásnak mint a tér/terület térképként való olvasásának kétféle elméletét rejtí magában.

1. „Eredetileg a *theoria* a látványosságok megtekintését jelentette, a »nézd meg a saját szemeddel, és formáld magad véleményét!« értelmében. Az első teoretikusok »turisták« voltak – bölcs emberek, akik azért utaztak, hogy megsemmélik a valódi világot. A *theoria* nem jelentett szemléletet a látás korlátozott értelmében, hanem az aktív megfigyelés szerves és összetett módját foglalta magába – egy érzékelő rendszert, amely kérdésekből, a helyi mítoszok és történetek meghallgatásából állt. Rá-érzésből, legalább annyira, mint meghallásból és meglátásból. Azok a világteoretikusok, akik Krisztus előtt 600 körül utazgattak, olyan megfigyelők voltak, akik reagáltak a helyek kifejező energiáira, és megálltak *kontemplálni* (kiem. tőlem, M. A.) ott, amely helyeket vezetőik megtekintésre érdemesnek ítélték. Ezek a vezetők helyi idegenvezetők voltak, olyan emberek, akik ismerték a helyi történeteket, és segítették a látogató teoretikusokat »látni.«”¹¹

2. „...az univerzitás – *theória*; igen, *theória*, csak nem a szemlélés, megtekintés, elmélet, tan értelmében véve, hanem abban az értelemben, amit a szó egyébként jelent: a *theória ünnepi küldöttség, szent követség* valamely más városba vagy szent helyre, a *theórosz* pedig a szent helyre, a jósdába, az orákulumhoz *küldött* személy, akinek az a feladata, hogy hazatérte után mondja el az otthonmaradtoknak, amit *látott, megtudott.*”¹²

A különbségek ellenére, a két szövegrész olvasható párhuzamosan, vagyis egyes elemeik kétségtől megkülönböztethetők egymásnak. A legfontosabb ezek közül az, hogy a teoretikus mindkét etimológiájában eltávozik otthonról, „*más városba*”, „*szent helyre*”, idegen „*helyre*”. Mindkét etimológiában olyan közbenjáróval érintkezik, aki hozzásegíti az értelemhez: ez az egyik helyen az idegenvezető, a másik helyen a jós. Ez pedig már a két etimológia közti különbséget jelzi, kettőjük elágazását. A különbség, úgy tűnik, a szakralitásban van. Míg az egyik helyen profán módon „*turistáról*” van szó, aki a maga kedve szerint utazik, úgy persze, hogy irányítják, addig a másik helyen „*küldik*” a teoretikust. Vagyis az egyik etimológia sok céljának a másik egy célja felel meg. Míg az egyik helyen a teoretikus egy már eleve szent helyre érkezik, amely már jóslattól függetlenül minden eljövendő értelmek térképéül szolgál, addig a másik helyen az utazás során, az utazó mozgásában jönnek létre a szent helyek a „*kontempláció*” révén. És végül, de nem utolsósorban, az egyik helyen a szent küldöttség kézhez kapja az értelmet, hogy továbbítsa, vagyis Isten (más néven a *beérő*

értelem) és ember közti közvetítés helyett *be kell érnie* a jós és az ember közti közvetítéssel. A másik helyen sem Istennel lép kapcsolatba a teoretikus a tér előidejű értelmének meghatározásakor, csupán az idegenvezetővel, de ebben az utóbbi esetben nem kész, megjósolt értelmet kap, hanem sokkal inkább – a történetek és mítoszok révén – egy intertextuális puzzle-t,¹³ amely játékhoz a teoretikus viszonya interaktív. Mivel a célirányos utazás szent és célstatikus jellegével szemben az utazgatás inkább egy folyamatosan változó, dinamikus szakralizációt képvisel, az utazgató teoretikus által meglátogatott helyek sem szolgálnak örök értelemek örök, szimulatív térképéül.

Ha tehát a szöveg nem egy tér vagy terület ikonszerű térképe, hanem egy eljövendő értelemé, ahogy a jóslásra kiszemelt hely/tér/templom is tulajdonképpen az eljövendő értelem térképe, akkor ebben az esetben a tér a szöveg metaforájaként aktivizálható. A tér és a szöveg ilyen megfeleltetése bizonytalan és szimbolikus jellegüket hangsúlyozza, vagyis azt eredményezi, hogy egyik a másikat nem indokolhatja legitim, kielégítő módon, hiszen viszonyuknak egy alakzatban való sűrűsödése révén egy szintre kerülnek az értelmezésben. Innentől a szöveget nem magyarázza az a táj, amelyről a szöveg szól, mert felmerülhet a lehetőség, hogy a táj is olvasható, mégpedig a szöveg olvasásának: értelemjóslásának megfelelő stratégiákhoz hasonló eljárásokkal. A szöveg az eljövendő értelemre vonatkozó jóslat szent helyeként egyben ennek az értelemnek a térképévé is válik – jósjelévé, térbeli képévé. Ezen túl pedig a – paradox módon *blaszfémikus* – kijelentés, hogy egy szöveg interpretációja nem különbözik a jóslástól mint eljárástól, azzal a következménnyel jár, hogy a szöveg jeleiből kiolvasható jelentés meg van ígérve, de nincs, ami ezt az ígéretet garantálja, magyarul: kezeséget vállaljon érte.

Bovaryné a lefüggönyözött konflisban órákig járja Léonnal Rouen utcáit, anélkül, hogy bárki tudná, mi történik. A jóslat azonban, amely az utcák ironikus felsorolásából kikövetkeztethető értelemre vonatkozik, hogy valójában mi is történik a konflisban bent, az olvasó jóslata már beteljesült értelemnek tudja magát, és pedig egy másik szöveg megnyugtató fényében.¹⁴ Raszkolnyikov a bahtyini dialogicitás és polifónia jegyében bolyongja végig Pétervár utcáit, ami annyit jelent, hogy képtelen felmérni mások tudását – ennyiben egy olyan olvasó metaforája, akit elhagytak a külső szempontok, és az értelmet képtelen megjósolni, vagy legalábbis – és ez a hihetőbb, ugyanis nincs megjósolhatatlan értelem, legfeljebb (enyhén szólva) kétértelmű jósjelek – jóslatai a jelek változékonyságának tükrében változnak maguk is. Raszkolnyikov bolyongása, vagyis a térhez való ambivalens-polivalens viszonya a „templom”, vagyis bármiféle, aktívan „preszimulatív” vagy akár romos, de látogatható intertextus helyének hiányát jelezheti.

A nyelv és a tér kapcsolatához mindkét példa a városon keresztül közelít, megelőlegezve Wittgenstein hasonlatát: „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”,¹⁵ és azét az Ottlikét, aki Vas Istvánné tanúsága szerint a *létező* magyar polgárság védelmében el-elfajuló, legendaszámba menő vitákat folytatott Vas Istvánnal, és aki a nyelvről a festő B. B. szavaival beszélt: „Anyád rokonainál voltakok egy négyszögletes kis téren, és hazaindulva nem tudtad hirtelen, a négy keresztutca közül melyiken is jöttetek. A térkép a fejedben megvolt, csak a tájolást vesztetted el egy pillanatra. Nem baj, meglesz. Az új ismerősök lakását kellett berajzolnod mindegyiknek a festménybe, amit úgy raktál össze, mint egy készülő nagy vásznat.”¹⁶

Az *eltévedt lovas* alapvetően más hagyományba tartozik, már amennyiben egy kevésbé polgárosult (és itt most a területrendezésen vagy a beépítettségen van a hangsúly) régiót – a „végeket” idézi.¹⁷ A „végek” azonban itt nem feltétlenül jelentik Kelet-Európát,¹⁸ mert bár valóban, a felidézett táj hathat „egzisztenciális tájként”,¹⁹ de az ember nem csak Kelet-Európában érhet „homokos, vizes síkra”. Mindazonáltal Az *eltévedt lovas* egyfajta *városi argóval* szemben mégiscsak *tájnyelv*.²⁰ III. Napoleon várostervezőjét azért szokás emlegetni, mert Párizsban megteremtette a modern nagyvárost, és a hatalmas üzletházak és széles sugárutak egy olyan nyelvet reprezentálnak, amelyben kiszámítható (vagyis megjósolható) a pénz és a tömegek mozgása. Tény, hogy Kelet-Európában a „végek”, melyeknél nincs szebb dolog,²¹ egyfajta rendezetlenség okán mindig egy közelebbi, mert kiszámíthatatlan apokalipszist szuggeráltak. Az *eltévedt lovas* szövegebe mint idegen helyre érkező teoretikus a lovas-mítoszokról értesülve a lovasnak mint jelnek a szó keresztény hagyomány értelmében jósol apokaliptikus értelmet, de bizonytalanná válik a jóslat, legalábbis „négyértelművé”, az Apokalipszis lovasai számának megfelelően. A háború lovasát erősítené az a magyar középkori szokás, amely szerint a magyarokat egy, a király által küldött lovas szólította hadba, véres karddal a kezében. Egy ilyen lovas eltévedése, aki annyiban szent küldött (theórosz), amennyiben a jelet az értelemmel együtt házhoz szállítja, egy ilyen lovas eltévedése a jel eltévedését is jelenti egyben. Akinek mondhatna valamit, ahhoz nem jut el. Ezzel párhuzamosan bizonytalanodik el az ez irányba haladni késztetést érző olvasó, és nem tudja, elég véres-e ahhoz a szöveg-kard („vérzések”?) mint jósjel, ahogy átvág olvasóján, hogy értelméért, a lovas apokaliptikus lovasként való olvasásáért ő maga, az olvasó *síkra szálljon*, és saját, esetleges diszkurzív hitelét ezáltal, mondhatni egy bal-jóslás által netán lerontsa, mikor bevonulva a *diszkurzív* kötelékbe rádöbben, hogy nincs is háború. Ezt éppen nem, de az általában egységesnek mutatkozó, Az *eltévedt lovas*ról mint szövegről beszélő irodalomtörténeti hagyomány kinövesztett magából még egy-két, a fentihez hasonló „vadhajtást”, aztán illegitimnek bélyegezve le is próbálta faragni azokat magáról (lásd a „Beöthy Zsolt-féle »volgai lovast«”, „a pusztai nomád alkat eszményített képviselőjét”²²), még ha

nem álltak is távol a már említett konszenzuális ikon-olvasattól (Beöthy csak kitolta a térkép jelöltjének határát, és anektált bizonyos orosz területeket).

De ha már Párizsról volt szó, mint egy folyamatosan stimulált oppozíció egyik alkotójáról, akkor megjegyzendő, hogy a Nyugat e szimbóluma milyen bonyolult intertextuális viszonyba keveredik *Az eltévedt lovas* szövegével. És itt konkrétan az oly nagy karriert befutott „kődlovag” kifejezés az (egyik) főszereplő. Hogy e szálak visszafejthetők legyenek, egy távolról sem szigorú és „tanulmányi”, de játékosan filológus kirándulás ejthető meg bizonyos szövegek között. Itt van példának okáért Dénes Tibor esszéje Ambrus Zoltánról.²³ „Arany János halálával nincs többé vezére irodalmunknak”, írja Dénes. Ezt az irodalmat „iránytűvesztettség”, „célталanság” jellemzi, és a „tömeglélek” irányítja. „Nem lehet tehát szó a szerzővel kongeniális közönségről sem.” Ambrus ebben a helyzetben mintegy ködlovagként harcol (az eltévedt lovas attribútumait felmutató) magyar irodalomért, és próbálja fölemelni azt. Don Quijote személyében (akiről egy Cervantes-évforduló kapcsán Ambrus is megemlékezik²⁴) „az örök ember egyik jobbik fajtája”, a ködlovag található meg („ábrándokat kergető férfi”, mondja az Értelmező Kéziszótár), és Ambrus, igaz, „nem dilettáns”, de kifejezetten „elméletírói eredetű”, tézisregényszerű szépírói műveiben ez az alkat reinkarnál újra és újra, vagyis „a ködlovag lélek egyik novellából a másikba költözik”. Mivel Ambrus, „ködoszlató világossága” (Szerb Antal) miatt „irodalmunknak első urbánus alakja”, a Nyugat megelőlegezőjeként önnön és alakjai ködlovagságát „Páris” iránt érzett nosztalgiája táplálja, csakúgy, mint Adyét.

Dénes Tibor tanulmányából kiindulva úgy tűnik, hogy Ambrus munkásságát és műveit az utókor, véletlenül-e vagy sem, a tudás, Ambrus esetében konkrétan az irodalomtudás legitimálásának *francia* típusú nagy elbeszéléséhez hasonlóan olvassa, vagyis primitíven fogalmazva Ambrus Zoltán regényeit a magyar irodalom, azon túl pedig a magyar nép felemelése igazolja vagy igazolhatja.²⁵ Az sem véletlen, hogy ugyanez a „jóslat” irányítja Ady szövegeinek olvasását, és teszi lehetővé az olyan summázásokat, melyek szerint verseinek legfőbb témája az én és a külvilág feloldhatatlan ellentéte, és bennük a mozdíthatatlan valóság (Magyar Ugar) áll szemben a költői én változás-vágyával.²⁶ Ambrus esetében ezt az olvasatot megkönnyíti a szerző kezében interferáló Don Quijote-problematika (intertextus) és Ambrus erősen diszkurzív irányú hajlama (tézisregények, papírizű figurák stb.). „Ambrus Zoltán sem kerüli el sorsát. A ködlovag dicsősége a nagy szerep, de a kései legenda fenntartja az álmodozó nevét”, fejezi be Dénes Tibor az írást, nem hagyva ki azt a poént, hogy ráolvassa Ambrusra a ködlovagságot. Ezzel a gyorsan levont tanulsággal számolni kell. Ha Ambrusnak mint ködlovagnak a dicsősége a nagy szerep (és nem a nagy mű), akkor ez annyit jelent, hogy saját szépírására az elmélet és a didaktika nehezedett súlyként, ő maga pedig inkább tanítóként, mintsem íróként ködlovagolt.

Itt kapcsolódik be a következő szereplő, Márai Sándor személyében, aki Dénes Tiborhoz hasonlóan Krúdytól veszi át a kifejezést (a *Ködlovagok* című válogatáshoz írt előszavában használja), de Dénes Tibor intenciójához képest annak jelentésébe egy törést visz, amikor gyökeresen kiforgatja, és számúzi Dénes befejező, sovány argumentációjú vigaszként felfogható mondatát. Márai ugyanis a kötetben szereplő tanulmányok által célba vett írókat abból a szempontból nevezi ködlovagoknak, hogy azok „magányban és homályban”²⁷ éltek. „A nagyközönség inkább csak nagy magányosokat látott a magyar szellem e ködlovagjaiban, különös kézműveseket, tüneményszerű különcöket és szakembereket”, akik „csak-írók”, akik ha (közéleti) szerep és mű között kellett választani, akkor inkább a tollat fogták a kezükbe a zászló helyett, „nemesíteni egy nyelvet, tisztázni a mellékmondatok szerepét, vagy feltárni, példával és gyakorlatban, az irodalmi kifejezés új lehetőségeit”. Vagyis a ködlovagok itt olyan „írók, akik a magyar félmúlt ködéből lépnek előnk”, és akiket elfelejtettek, mert „csak” írtak. Vagy belefér-e Ambrus Zoltán, a tanító, Dénes Tiborral együtt a Márai-előszóba? Tény, hogy szerep és mű oppozíciója Dénesnél nagyjából fogalmi és költői ellentéte is egyben, és Ambrust mint ködlovagot az előzőbe osztja, míg Márai Ambrussal együtt egy sor író az utóbbiba, bár nála már a szerep–mű oppozíció szervezője a társadalmi szerepet vállaló író és a csak-író ellentéte, és ennek következményeként ez utóbbiak hálátlan eltűnése.

Az „erős” Márai tehát kisajátította, mondhatni többé-kevésbé „önkényesen” értelmezte a ködlovag kifejezést, és jó lóra tett, mert a szó az ő olvasatában maradt meg az irodalmi köztudatban. Az őt követők már csak finomították, óvatosan olvasgatták félre szövegét. Bata Imre például, aki kiegészítette a ködlovag jellemzését (Csáth Géza személyén keresztül) azzal, hogy életműve „töredék”²⁸ (Adyval ellentétben, aki teljes életművet hagyott az utókorra), illetve „szétszóródott”, identifikálhatatlan. Szajbély Mihály szerint olyan szerzőkre használták, akik eltűntek a polcokról ilyen-olyan okból – vagyis olvashatatlaná váltak.²⁹ Végül Mészöly Miklós egyértelműsít a szóval kapcsolatban: nem egyértelmű.³⁰

A kifejezéshez kapcsolódó olvasatok tükrében a régi közmondással együtt („Az ismétlés a tudás anyja”³¹) az intertextualitás is csődöt jelent. Jósjelünkhöz (*Az eltévedt lovas* és tovább, annak ködlovagja és tovább, a megáradt múlt kísértetei) a ködlovag melyik értelmét kell mintegy pro-tézisként, pro-gnóziként vagy kiegészítőként hozzáolvasnunk, hogy nyert ügyünk legyen? Vagy úgy en bloc, ahogy Párizsban mondják, nyissunk teret? Ez maga lenne a tér széthúzása. A szöveg teréé, persze. Fenyeget azonban a veszély, hogy egy bizonyos tér vagy hely szétszórása egyáltalán nem kedvez e tér vagy hely szent jellegének, hiszen a szentség általában összpontosul és nem diszpergálódik. Textusok interferálása helyett egyetlen fogalom szétporladása. Nem hogy két lovat egy fenéssel, de egy lovat öttel, sőt. A Dénes-féle Ambrus, a didaktikus teoretikus, aki Párizs felé üget, de épp szerepet vállaló harcos, és diszkurzív agóniájában a költészet

csak ködkép marad számára. A Márai-féle ködlovagok, köztük Ambrus, akik csak-írók, és mert közéleti szerepet nem vállalnak, „csak” a nyelvre irányuló munkás művüket az utókor elfelejti. Bata Imre Csáthja, annak töredékes és azonosíthatatlan életműve. Aztán Szajbély ködlovagjai, az olvashatatlanok (ez Márai interpretációjához, az elfeledett írókhoz áll közel). Végül, de nem utolsósorban Mészöly, aki a legkevésbé sem tesz pontot a ködlovagok „i”-jére. Mintegy tanulságként, de korántsem végső tanulságként annyi megkérdendő, hogy a fentiek tükrében mi az eltévedt lovas. Semmi, természetesen. Akkor mi *nem* az eltévedt lovas? Minden, természetesen.

Az értelmezés mint jóslás mindig preventív jegyeket hordoz magán. A beérő ismeretlentől, az apokalipszistól való félelem tereli a jeleket. Egy radikális, mert értelemnélküliséggel fenyegető szimbólum apóriája magának a szövegnek mint (jós)jelnek az értelmét és értelmezhetőségét fenyegeti.³² A szövegek félelme, vagyis *Az eltévedt lovasról* szóló interpretációk jóslatai ezt az apóriát magának az eltévedt lovasnak tulajdonították, ha tulajdonították, kitérített figyelmet szentelve a szöveg hőségnek, a szöveg minden szimbolikus erejét benne látva összpontosulni. Annak magánya (csak-író, *szerep* nélkül), szó-nélkülisége, takarásban-léte (olvashatatlansága), kísérteties vissza-visszatérése, eltévedésben-léte (szétszórtsága) miatt.

Mivel a szöveg már annyiféle műfaj- és formameghatározást visel magán, többek között a balladait,³³ egy lovas-azonosítási kísérlet épp a fenti attribútumokból kiindulva göngyölíthet föl bizonyos hagyományokat. A bolyongó epikus hőstét például, aki, mert hallja a szirének énekét, már maga se tudja, hogy keveredett el, önszántából-e vagy sem. Azt azonban nagyon is tudja, miért tér mindig már vissza: önmagát hallja ugyanis megénekelni a szirének által (lásd T/1.), saját sorsát és tetteit.³⁴ A kör bezárul, amikor az ének már csak a bolyongásról és a vissza-visszatérésről szólhat. Vagy ott az antik tragikus hős,³⁵ aki a tragédia kifejlődésével párhuzamosan vonul vissza legmagányosabb magányába, a végső személytelenségbe, és válik a játék szerinti utolsó beszélgetőpartnertől, a kórustól (lásd T/1.) is megszólíthatatlanná.³⁶ A balladai komorság hasonlat, amely esetleg oly elegánsan húzódhatna az epikus, illetve a tragikus hős, valamint az eltévedt lovas között, annyiban sántít, hogy az epikus, a tragikus hős talán névtelen, de *egy* bizonyos hős, egy bizonyos szöveg mindig nevesített, ennyiben pedig magán viseli az istenek (és a nézők) hűségese szilárd vagy elutasítóan merev tekintetét. A hős alakjának és nevének tragédiával való megtelítődése, a folyamat kísértetik figyelemmel a tragikus hős látható testén keresztül. Az eltévedt lovas azonban nevenincs hős, és láthatatlan is. A többes szám első személyű beszélő(k) legalábbis olyan, bahtyini értelemben többszörösen dialogikus viszonyban áll(nak) vele, hogy nemcsak gondolatait, de „testét”, azaz látványát sem ismeri(k).³⁷ A test és a név hiánya, illetve láthatatlansága pedig elkerülhetetlenül identitászavarhoz vezet, legalábbis annak zavarához, aki

egy ilyen feltételekkel rendelkező szituációban próbál azonosítani valakit – próbál identitást adni valakinek.³⁸

A szöveg többszörösen rétegzett apóriájának egyik összetevője éppen ebből a láthatatlanságból ered: a szöveg mint tér egy olyan, diszperzívnek mondható elem uralma alá kerül (kód), ami több szempontból is gátolja a jelek olvashatóságát, ebből eredően pedig egy olyan értelem jóslását, ami úgymond „rendbe szedné” a szöveget, vagyis kontemplálhatóvá tenné. Ez a kódosítás többek között, ha nem elsősorban, az identikus hagyományra nézve jelent veszélyt, és pedig annak teoretikusan igazolható intertextuális jellegére. Tudniillik ez a virtuális vegetáció³⁹ maga a múlt, ami a maga heterogenitásában ködként elevenedik, és a tér arcát változtatja meg. Benne szövegek („téli mesék”, „rég, tompa nóta”), azok alakjai (rémek, állatok [– állatösök, totemek?], láncolt lelkek), növényzet (volt erdők, ó-nádasok, bozót, nyomások – ‘csapás, ösvény’) gomolyognak. Az, hogy a szöveg „kísérteties”, épp arra mutat rá, hogy e kód oximoronnal élve *amorf* alakjában egy régi szöveg- és tér- vagy tájkultúra jár vissza, egymástól korántsem szétválasztható módon, a szöveg keretezettségéből következtethető ciklikusság szerint újra és újra, hogy uralma alá hajtsa a vidéket. Az a tulajdonképpen semmitmondó mondat, hogy a szöveg magát mondja, itt akkor nyer értelmet, ha különbséget teszünk a narrátor(ok) által elmondott szöveg és a már említett heterogén, és eredetét tekintve azonosíthatatlanul kaotikus virtuális vegetáció (kód) között, de mindezt az azonos szintre helyezés céljából, és abból a célból, hogy a két „mondás”, a kód és *Az eltévedt lovas* című szöveg végül egymásra vonatkozzék. Teszik ezt akkor, amikor szövegen egy olyan beszéd-fajta értünk, amely az irodalomtudományos diszkurzusban a művel áll szemben. Ebben a megkülönböztetésben Ady Endrének *Az eltévedt lovas* című szövege, amely a kánon és az iskolai oktatás része: mű. (Egy irodalomtörténeti kontextusban vagy egy érettségi vizsgán szinekdochikusan akár az életművet is jelentheti.) Ezzel szemben *Az eltévedt lovas* címmel jelzett, bizonytalan narrátorú beszéd: szöveg. Az eltévedt lovas mint radikális és szervesen szimbolikus⁴⁰ szöveg átvág magán az Ady-életművön, azon keresztül pedig az ultima manus és egyéb jogvédő elvek és szerződések által megalapozott, valamint szerzőjéhez láncolt *Az eltévedt lovas* című művön. Átvág⁴¹ – éppúgy, ahogy saját egységes és identikus közegén, *Az eltévedt lovas* címmel ellátott, többes szám első személyben ledarált szövegen keresztül az eltévedt lovas láthatatlan alakja, beügetve az elején, ki a végén. Átvág – ahogy ugyanebbe a szövegbe ködként bedarált múlt átvág ugyanezen a szövegen. Átvág – ahogy egy nyom(ás) vagy ösvény keresztül a nádason vagy az erdőn, a ködön mint virtuális vegetáción, vagy ahogy a kód-bozóton átrohan egy állat. Úgy tűnik, itt az átvágások hasonlítanak. Mert ha visszakanyarodunk a szöveg önmagát mondásához, ez annyiban igazolható, amennyiben, ha ez nem lenne a lehetetlennel határos, a szöveg önmaga szöveg voltát látja viszont a lovasban és a ködön, mint egy

tükörben. Vagyis ha ebben a szövegben egy hozzá hasonló, neki megfelelő „közeget”, vagy egy vele párhuzamos képet vagy alakot keresünk, akkor az a ködben feltalálható, „félreértés” ne essék, a ködben mint közegeben és a ködben, mintegy a köd által takarva (az eltévedt lovas). Mise en abyme, mondja a narratológia: a szöveg kicsinyített, mintegy tükörképszerű mása, allegóriája, magán a szövegen belül. Bár már nem nagyon lehet tudni, ki kinek, mi minek az allegóriája, vagy bennfoglalt tükörképe. Amikor a matrjoskababák eltévednek.

E szövegbe foglalt szövegnek az értelmezés mindig nehezen felel meg, hiszen az orientációvesztés (amit az eltévedés, a „fény” és a „lámpaláng” hiánya jelez) miatt nem is lehetséges a területet/teret térképként olvasni egy (vagy akár több) értelemnek megfelelően.⁴² Az értelmezés a szétrobbant, szétszórt, diszperz és disszeminált értelemek között tapogatózik. A köd-szöveg – egy *vádi*. A szöveg olvasója „egy völgy peremén mendegél, melynek alján egy *vádi* húzódik (a *vádi* szót itt valami idegenszerűség jelzésére használom). Amit lát, az sokrétű és egyszerűsíthetetlen; heterogén, különálló anyagokból és szintekből bomlik ki: fényekből, színekből, az élővilágból, hóból, levegőből, zajkitörésekből, rikoltó madárhangokból, a völgy túloldaláról jövő gyermekzsivajból, ösvényekből, taglejtésekből, közel és távol lakók ruháiból. Mindezek a (*meg*)*történések* részben azonosíthatók: ismert kódokból erednek, de kombinációjuk különös, ami a barangolást különbözőzként határozza meg, s az így csak különbözőzként ismételtető meg. Ez történik a Szöveg esetében: maga is csak különbségként létezhet (ami nem jelenti az individualitását); olvasata szemelfaktív (a szöveg bármilyen induktív-deduktív tudományát illúzióvá teszi – a szövegnek nem létezik »nyelvtana«), és mégis teljesen át van szöve idézetekkel, utalásokkal és visszhangokkal. Ezek kulturális nyelvek (és melyik nyelv nem az), régiek és újak, melyek keresztülvágják a szöveget egyik végétől a másikig, hatalmas sztereofóniában.” Az *eltévedt lovas* című Ady Endre-mű szöveg-alteregójában a köd a fent leírtakhoz hasonló, azonosíthatatlan idézetekből összetevődő *szöveg*, másképpen megáradt múlt. Ezt a szöveget, akár a ködöt, bizonyos (*intertextuális*) *átlátszatlanság* jellemzi,⁴⁴ nem utolsósorban ebből, és nem csak a lovas alakjából ered az, amit radikális szimbólumnak szokás nevezni. Ami azt jelenti, hogy a szövegben bizonyos értelemben egy általános *ködlovaglás* folyik: a szöveg alakjai-szereplői olyan idézetekként szerepelnek, melyek egyrészt jelöletlenek, másrészt az általános szétszórtságban önnön potencialitásukat, vagyis származásukat és könyvként realizálható jelenlétüket, ezeken keresztül pedig mint ködgráfiáknak, saját megjósolható értelmüket vonják kétségbe.⁴⁵ Nincs (be)tájolható tér. Az idegenvezető(k) csak beszél(nek), de beszéde(ük) maga a *megtestesült* köd. Ilyen körülmények között nem csoda, ha a teoretikus üetése vak, és ő maga a szöveg által folytonos visszatérésre van ítélve. A táj és a tájat reklámozó szöveg ugyanaz lesz. Talán ez az irodalom(tudomány) idegenforgalmi biznisze.

1 Szabó Lőrinc lírájának „...egy, az Adyénál összehasonlíthatatlanul radikálisabb, és nem ösztönösségből fakadó lírai magatartás” az alapja (kiem. tőlem, M. A.). KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1990*, Irodalomtörténeti füzetek, Argumentum, Bp., 1993, 24. Az „ösztönösségből fakadó” szintagma számomra kevésbé értelmezhető egy irodalomtudományi diszkurzusban, ami csak annyit jelent, hogy a fenti kijelentés esetleges ösztönösségből fakadó voltának ellenőrzését nem tartom legitim módon végbevihetőnek.

2 „...a magyar jelző elő sem fordul az egész versben, de mégis világosan benne van, mert a színhely felismerhetően a költő szülőföldje, és erre vall a két többes első személyű alak is.”; „Ez a magyar messiás a háborúba hajszolt, saját legjobb forradalmi céljait mindig elszalasztó magyar nép.” VEZÉR Erzsébet, *Ady Endre*, Gondolat, Bp., 1977, 505.

A mindenkori magyar modell a mélyszerkezetben, és a modell egyszeri-történelmi keretek közt történő megvalósulása, reprodukciója a felszíni szerkezetben; örök magyar bűn, sors, a magyar Messiás-sorsnak a háború világában való ellehetetlenülése. KORMOS Mária, *Ady Endre: Az eltévedt lovas* (Verselemzés) = *Az elemzés kalandjai*, Bp., 1985, (1986), ELTE, Esztétika Tan-szék, 29.

Magyarság-vers, de nem kortól és októl elvonatkoztatott misztikus sorsszerűség, hanem konkrét történelmi és társadalmi körülmények determinálta. „Ezért látja Ady eltévedt lovasnak a magyarságot.” KEMÉNY Gábor, *Az eltévedt lovas. Hozzászólás egy Ady-szimbólum értelmezéséhez*, Magyar Nyelvőr, 1977, 3, 326.

Központban az Idő és a Magyarság mítosza; a magyarság elpusztulásának tragikus transzcendenciája; apokalipszis. VERES András, *A tragikum problémája Ady háború alatti költészetében* (*Az eltévedt lovas*) = *Uő, Mű, érték, műérték*, Bp., 1979, 144.

3 „A térkép nem a terület maga.” Idézi Umberto ECO, *A Foucault-inga*, ford. BARNA Imre, Európa, Bp., 1992, 555.

4 „Sok titkos jelen keresztül elérkezünk a jelenbe, a véres háborúba.” „A köd-gubában járó novembertől nemcsak a testünk, a lelkünk is didereg.” VEZÉR, *i. m.*, 507.

5 „az egyetlen valóságos tenger az ő képzeteiben továbbra is a térképek kékje maradt,

ahol a nagyobb mélységet sötétebb, a sekély helyeket pedig világosabb foltok jelzik”, írja Danilo Kiš *A holtak enciklopédiája* című novellában = D. KIŠ, *A holtak enciklopédiája*, ford. BORBÉLY János, Európa, Bp., 1990, 55. Ez a jellemzés egy, a valósággal kevésbé szolidáris hősről szól, pontosabban fogalmazva, és épp e hőszempontjából, kérdésessé válik a valóság státusza, vagyis épp nem válik semmi kérdésessé, leginkább az ő szempontjából nem.

6 A „liberális” irodalomtörténet-írást tekintve a hasonlóan persze rossz: a Kemény Gábor-i „polivalens jelképiség” épp a fenti három valóság egyenlőségét, akár egyszerre történő olvashatóságát is megengedi. KEMÉNY, *i. m.*, 329.

7 A pierce-i háromlábú szék harmadik lába az index. Az indexikális olvasat feltételezése az irodalomtörténeti hagyományban (lásd az 1. számú jegyzetet), akár annak *öntudatlan formájában* (ezzel a szintagmával ugyanazt teljesítjük) egyenes úton vezet a romantikus alkotásesztétikába, illetve a pszichologizáló olvasatok éremindszenti tájára.

8 „Ez azt is jelenti: nem lehetünk többé abban a helyzetben, hogy az írásnak előrebocsásuk az értelmét...” Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*. Idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Balassi, Bp., 1994, 30.

9 Friedrich NIETZSCHE, *Az értékek átértékelése. Hátrahagyott töredékekből*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Holnap Kiadó, 1994, 72.

10 „A térkép, az ismétlés vagy a *vargabetű* (double, kiem. tőlem, M. A.), a tükör és a fogalom többé nem absztrakciók. Egy terület, egy referenciális létező vagy egy lényeg többé nem sajátíthatja ki önnön szimulációját. Ez a generáció az eredet és valóság nélküli reális generációja: a hiperreális. A terület többé nem előzi meg a térképet, és nem is éli túl. Innentől a térkép az, ami megelőzi a területet – SZIMULAKRUMOK PRECESSZIÓJA – innentől a térkép nemzi a területet...” (Jean BAUDRILLARD, *Simulations*, Columbia University, 1983, 2.) Arany Jánosnak *A nagyidai cigányok* című költeményében az osztrák agresszor egy olyan térképet tudhat a magáénak, mint amelyet egy (Baudrillard által idézett) Borges-novellában a hatalom kartográfusai készítenek, és amely végső és teljes szimulatív gesztusként teljesen beteríti a területet, tehát maradéktalanságában

egyenlővé válik vele. Azonban az Arany-szövegben (ahol a térkép által szintén egy ikonikus koincidencia ígérődik és jóslódik meg), a várt apokaliptikus szituáció nem az ígélet beteljesedését hozza, hanem a maradék, vagyis a nemjelzett bosszúját. Magyarul, mikor a hadsereg felvonul, hogy azonosítsa a gyenge pontot, akkor meg is találja, igaz, nem az ellenségén, hanem maga alatt.

11 Eugene Victor WALTER, idézi Greg ULMER = *Grammatology Hypermedia. Postmodern Culture*, University of Florida at Gainesville, v.1.n.2. (January, 1991) 00028.

12 CSEJTEI Dezső, *Tűnődések a posztmodern univerzitás lehetőségéről*, Pompeji, 1991, 1, 3. sz., 130.

13 Vagy mondjunk inkább hipertextet? Itt most egy hosszabb idézet következik, címe: *Eltévedés és túlterhelés*.

„A hipertext nem-lineáris bejárása nem hagyományozott, ezért az olvasó nincsen felkészülve a hipertext használatára. Ehhez társul az információ eseténként igen jelentős mennyisége, a hipertext (a hagyományos könyvvel szemben) nehezen felmérhető mérete, az alternatívák közötti választás kényszere és az a tény, hogy a szövegek adott, megszokott szekvenciáit tetszés szerint felbonthatjuk, eseténként olyan részeket kapcsolva egymáshoz, amelyek a lineáris szövegben igen távol lennének egymástól. Mindez a hipertextben való eltévedéshez és az olvasó intellektuális túlterheléséhez vezethet, szemben a túlnyomóan lineáris szerveződéssel, amely nemcsak megszokott, begyakorlott, hanem szigorú egymásutánosságánál fogva kevésbé megterhelő és gyakorlatilag egyértelműen orientál, hiszen – legtöbbször legalábbis – a szöveg elejétől a végéig kell haladnunk.

Az eltévedés csapdáját elkerülendő a tájékozódást segítő eszközökre van szükség, amelyek lehetővé teszik, hogy bármely pillanatban azonosíthassuk, hogy a rendszer melyik eleménél vagyunk. A hipertext szerkezete ábrázolható például fastruktúrák segítségével. Navigációs műszereink lehetnek statikusak, azaz ábrázolhatják a bejárat-bejárható utat, de lehetnek dinamikusak, azaz nemcsak pillanatnyi pozíciónk meghatározását adják meg, hanem bármilyen csomópontot megkereshetünk segítségükkel.

Az eltévedés lehetősége ezenkívül csökkenthető a hipertext megfelelő kialakításával, ami el-

sősorban a szerző felelőssége. Gyakori hiba ilyen tekintetben a kapcsolatok típusainak túlzott változatossága. A kapcsolatok típusain túl célszerű azok számát korlátoznunk. A kapcsolatok összmenyisége mellett az egy-egy csomópontoz tartozó kapcsolatok számát is korlátozni kell.

A kapcsolatok mellett korlátozható az információs tér is, például úgy, hogy az olvasó előbb csak egy korlátozott részhalmozatot ismer meg, ami az egészben való eligazodásban valóban segíti, de nem oldja meg a túlterhelés problémáját, mivel nem csökkenti a feldolgozandó információ mennyiségét.” KOLTAY Tibor, *Hipertext: divat és technológia = Információ és társadalomelmélet*, Pro Philosophia Szegediensi, 1994, Szeged, 667.

14 „Emma e második »bukásának« Mérimée lehetett a sugalmazója; a *Kettős félreértésben* [1833] hasonló jelenet játszódik le Julie de Chaverny és Darcet között.” Gustave FLAUBERT, *Bovaryné*, Európa, Bp., 1984 (lásd a csatolt jegyzetet 485). Azonban a Bovarynével szemben az irodalomtudományos, illetve olvasói in flagranti nem csak egy másik művön alapul. Ezen túl a kor egyik randevúzási hagyománya az, ami megerősíteni látszik a jóslatot. A harmadik jel pedig az a performancia lehet, amit a tévelygő konfliktus művel az utcákon, így metaforizálva a „belső” történéseket. Azonban Emma biztosnak tudott „eltévedése”, „tévelygése”, akárcsak az eltévedt lovasé, nem érinti a szöveg értelmét.

15 WITTGENSTEIN, idézi KULCSÁR SZABÓ, *A magyar irodalom...*, 151.

16 OTTLIK Géza, *Buda*, Európa, Budapest, 1993, 88.

17 „peremvidék”. KIRÁLY István, *Intés az őrzőkhöz*, Szépirodalmi, Bp., 1982, 558.

18 „Jellegetesen kelet-európai kép.” KIRÁLY, *i. m.*, 558.

19 Uo., 564.

20 Ez az oppozíció, nem kell mondani, teljesen lehetetlen. Elég, ha a *Bovaryné* szerzőjére gondolunk, akinek egy mondatát egy kelet-európai regényben így pervertálják: „A grammatikai tér én vagyok.” (ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény*, Magvető, Bp., é. n., harmadik kiadás.) Más vonatkozásban, e szerző, ha nem is utasítása, de ajánlata műveinek tájként való olvasására hív. „...táj és organikuság. Úgy gondolom (szeretném?), könyveim ideális megjelenési, létezési formája: a kert. Ám ezt egészen primitíven tessék érteni! Hogy ti. mászkál az ol-

vasó a kertben, és a »megfelelő helyen« olvas. Akárcsak úgy, hogy a bokorra rá van aggatva egy papírlap. Vagy költőibben: a bokrot olvassa. És így tovább, nagyon szépen van ez elgondolva. (És hanyadszor már! »A kilátásra ügyelünk, s általában: szívünkön viseljük a sétáló sorsát! Igyekszünk, ennyi, amit tehetünk.« In: *Termelési-regény*, 135.)" ESTERHÁZY Péter, *A kitömött hatyú*, Magvető, Bp., 1988, 12.

21 „Nincs szebb dolog a végeknél." Idézi: MÉSZÖLY Miklós, *Volt egyszer egy Közép-Európa*, Magvető, Bp., 1989, 18. Mészöly hőse, B. B. „kémszerűen képzelgi magát", és ez írja le a térhez való különleges viszonyát: „veti pillantását délnek, északnak, napkeletnek, napnyugotnak. Távoli dombhegyek és szikahasadékok részén keresztül – mintha messzire látó lencsés alkalmazhatóság szerkezetibe hunyorítana bele – elnézi az idők folyását. S jegyezget, mint porba a földre tört ágvég. Miket látni, meg hallani vél..." Érdemes megfigyelni, hogy amire a hasonlat épül („lencsés alkalmazhatóság"), az hasonlóan a ködhöz, amely *Az eltévedt lovas* szövegét szervezi, tulajdonképpen diszperzív rendszer. A különbség annyi, hogy *Az eltévedt lovas* „hőse" maga is része ennek a „szétszórtságnak" attribútumai révén (magány, némaság, láthatatlanság, eltévedtség), és nem tud a rendszeren kívül kerülni, míg B. B.-re, igaz, az „elbeszélő kétes pozíciójából", de „vethetünk baráti pillantást", és ő maga is lát, épp a diszperzív rendszer (látcső) segítségével: talán épp ebből a földmérő apparátusból kifolyólag tarthatja ellenőrzése alatt őt a „Fakó foszlányok nagy esők évadján" többes számban és első személyben megszólaló beszélője, és tartja ellenőrzése alatt ő az „időket", amik meg éppen az ellenőrzés miatt nem áradhatnak meg – ahogy azt *Az eltévedt lovas* szövegében teszik.

22 KEMÉNY Gábor, *i. m.*, 327–329. Kemény a szimbólum értelmezésében az „is"-re helyezi a hangsúlyt: „A szimbólumokra általában jellemző, hogy nemcsak egyfajta jelentésük van, hiszen a költő épp azért folyamodik a szimbolikus kifejezőmóddhoz, mert egyetlen képpel többféle tartalmat próbál közvetíteni." Kemény a „megfejtés erőszakolása" helyett a „polivalens jelképiség" mellett érvel. Ez a polivalencia nála a már említett három szint egyszerre való olvashatóságát jelenti.

23 DÉNES Tibor, *Ambrus Zoltán = Ködlovagok. Írói arcképek*, szerk. THURZÓ Gábor, Bp., A Szent István-Társulat kiadása, é. n. (1941?)

24 AMBRUS Zoltán, *Cervantes* (1916) = Uő, *Költők és szerzők. Irodalmi karcolatok*, Bp., Athenaeum kiadás, é. n.

25 A tudás legitimálásának két modern kísérletéről, a francia és a német típusról mint nagy elbeszélésekről lásd Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot*, ford. BUJALOS István–OROSZ László = *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Századvég, Bp., 1993.

26 Lásd VERES, *i. m.*, 138.

27 MÁRAI Sándor, *A tegnapi ködlovagjai. Előszó = Ködlovagok*, 5.

28 BATA Imre, *Csáth Gézaról*, It, 1981, 279.

29 Lásd SZAJBÉLY Mihály utószavát = CSÁTH Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*.

30 „Csáthban ugyanis semmi sem egyértelmű, s ha lehet, még sokkal démonibban nem az, mint néhány rokon kortársában – akiket *ködlovagoknak* szoktunk nevezni." Lásd MÉSZÖLY Miklós előszavát = CSÁTH Géza, *Egy elmebeteg nő naplója*, Magvető, Bp., 1978, 3. kiad., 8.

31 Az ismétlés és annak potencialitása, az ismételtetés alálása a biztosnak hitt tudást, így annak régi metaforáját is, vagyis hogy az ismétlés a tudást szüli, és ezúton annak anyjává válik. Az eltévedt lovas a szöveg végén nem ugyanoda tér vissza, ahol utoljára láttuk (a szöveg felültesektor), és ezt az apró kontextuális változást egy szócsere metaforizálja („eltévedt, hajdani"-ból „hajdani, eltévedt" lesz). Ugyanez magállapítható az e címmel (*Az eltévedt lovas*) jelzett szövegről vagy jelről, ahogy egyik olvasatból mint kontextusból a másikba lovagol. Ezekben az esetekben nem egyszerű ismétlésről, hanem (a dekonstrukció egyik terminusával élve) iterabilitásról van szó, amelynek grafematikája és e grafematika logikája elvezet a kontextus terminusának újragondolásához. „...minden jel képes elszakadni bármely kontextustól, hogy új kontextusok végtelen sorát hozza létre... Ez nem jelenti azt, hogy a jel kontextuson kívül is érvényes, éppen ellenkezőleg: azt jelenti, hogy kizárólag központ nélküli és abszolút rögzítettség nélküli kontextusok vannak." Jacques DERRIDA, *Korlátolt felelősségű társaság abc...* (Részletek), ford. KOVÁCS Sándor, Helikon, 1994, 1–2. sz. (*Az amerikai dekonstrukció*), 181.

A jel nem is „létrehozza” a kontextust, mondja Derrida, hanem „beírja magát” abba, ugyanis a kontextusok nem ex nihilo jönnek létre egy jel által, vagy akár önmaguk által: „Semmilyen jel nem képes egyedül megalkotni... egy kontextust, még kevésbé uralni azt. Ez a korlát, ez a végesség a feltétel, amely mellett a kontextuális átalakulás állandóan nyitott lehetőség marad.” DERRIDA, *i. m.*, 182.

32 „Hogy került ide ez a lovas? És mit akart itt?” SZERB Antal, *A magyar irodalom története*, 459; „A hajdani eltévedt lovas jelentése a vers folyamán talányos marad...” VERES András, *A tragikum problémája Ady háború alatti költészetében (Az eltévedt lovas) = Uő, Mú, érték, műérték*, Bp., 1979, 143; „Hiányos adatok híján ingóvá vált minden jelentés.” KIRÁLY, *i. m.*, 563; „Csöppet sem véletlen, hogy nem volt konkretizálva a költemény hőse. A belsőleg nyitott, tág, többértelmű képek közé tartozott.” KIRÁLY, *i. m.*, 558. (Kiem. tőlem, M. A.)

33 „...balladásan kísérteties, szimbolikus látomás.” KOVALOVSKY Miklós, *Emlékezések Ady Endréről*, Akadémiai, Bp., 1993, 5. köt., 280–281. Mint mindegyiknek, *Az eltévedt lovas* szövegének is behatárolható, több-kevesebb pontossággal, az élményalapja (ez „a költői látomás valóság hitelének igazolása”): Ady és Csinszka 1915 novemberében, hóban, szánon indulnak Érmindszentre. „A szán órák hosszát tévelyeg.” (Csinszka) Lásd KOVALOVSKY, *uo.*, valamint G. FLAUBERT, *i. m.* Felhívom a figyelmet a két eset hasonlatosságára, azon túl pedig a különbségre, amely a két szöveg értelmezésében konszenzuálisan adva van. Ezek az eltérések (Emma bizonyos aktusa, és azzal ellentétben nagy költőnkkel való szolidaritás, amely szolidaritás épp [és csak] *Az eltévedt lovas* megfogását teszi erre a tévelygő kirándulásra) nemcsak abban rejlenek, hogy az előbbi esetben intertextuális és kultúrtörténeti adatok rohannak segítségére a filológianak, hanem a házasságban mint legalább olyan mértékű legitimációs aktusban.

34 Lásd TATÁR György, *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*, Gondolat, Bp., 1989, 36.

35 A tragikus értelmezéssel párhuzamba állítható Veres András érvelése. „Nietzsche tragikus létértelmezése merőben új funkciót kap Ady költészetében: a kiválasztottság tudata és az új rend teremtésének feladata itt mint a művészi

alkotás indítéka, programja és eredménye érvényesül, illetve teljesül” – VERES, *i. m.*, 137. Bár ez a párhuzam bizonyos szempontból épp az eltévedt lovas alakjának tükrében válik kérdésessé, amennyiben nem egészen tisztázható, hogy mit értünk „tudaton”, „új renden” és „feladaton”, valamint „indítékon”, „programon” és „eredményen”.

36 TATÁR, *i. m.*, 43.

37 „Az eltévedt lovas csak akusztikus elemként, »vak ügetésével« van jelen a versben.” KEMÉNY, *i. m.*, 328; „Ahol csak hang van, s a látvány hiányzik...” KIRÁLY, *i. m.*, 562.

A lovas vizuálisan nem, csak „auditíve” jelenik meg a beszélő(k) szavaiban, a beszélő(k) előtt. A narrátor(ok) ebből a szempontból nem „zsvány(ok)”, beszédük alól nem lóg ki a lóláb, magyarul nem kapni ő(ke)t ellentmondáson, azaz elhallgatott, de bizonyítható mindentudáson. Vagyis tudása/tudásuk koherensnek tűnik a lovas láthatatlanságát illetően. (A vizualításban rejlő impotencia is a szöveg polifóniájának része.) Az eltévedést, vagy pontosabban eltévedten levést megállapítani valakiről, úgy, hogy közben az nem látható, leginkább a hangok bizonytalan újra és újra visszatéréséből lehet. Talán ez történik a szövegben a lovas háromszori visszatérésével. Ezek közül kettő keretezi a szöveget, körforgást sugallva így.

38 Ez egyébként az Ady-szakirodalom vissza-visszatérő problémája. „Igyekeztem könyvem úgy megírni, hogy mindig Ady álljon az olvasó szeme előtt, s engem ne is vegyenek észre... [hogy] kiemeljük a romantikából, belenézzünk valóságos arcába.” SCHÖPFLIN Aladár, *Ady Endre*, Nyugat-kiadás, 1934, 6.

„Szükség volt könyvemre azért is, mert Ady valóságos arca és jelentősége a rohamos szaporodó Ady-irodalomban eltorzult és elfakult az életrajzírók tartózkodásával és túlpapírtásával... [a könyv] szól az utánunk jövő generációhoz, hogy tisztábban lássa Ady alakját, s ne nézzen a mai magyar élet hamis szemüvegén keresztül.” BÖLÖNI György, *Az igazi Ady*, Szépirodalmi, Bp., 1966, 7, 10. Jól látható, elsősorban is a retorikán, aztán például a Bölöni György és Kertész Imre által készített fotók „láthatatlan” argumentációján, hogy a „valódiság”, a hamisítatlanság, az értelmezésre-nem-szorultság mennyire a vizualitáshoz kapcsolódik, az Ady-diszkurzusban ugyanúgy, mint máshol.

39 „Az egész vers azt a folyamatot ábrázolja, ahogy az ősvadon birtokába veszi a világot, amely egyben a múlt uralmát is jelenti.” KOR-MOS Mária, *Ady Endre: Az eltévedt lovas* (Vers-elemzés) = *Az elemzés kalandjai*, Bp., 1985 (1986) ELTE, Esztétika Tanszék, 3–33. A „virtuális vegetáció” szintagma (mint alternatív javaslat az ősvadon mellett) a ködre mint anyagra, mint megfoghatatlan és főleg *nem eredeti* „ősvadonra” helyezi a hangsúlyt.

40 Mű és szöveg ilyenén szembeállítására Roland BARTHES kidolgozása. R. B., *A múltól a szöveg felé*, ford. KOVÁCS Sándor, Pompeji, 1991, 1. 3. sz., 90–97. „A mű (a legjobb esetben) mérsékelten szimbolikus (szimbolizmusa kifulladás, elakad), a Szöveg azonban radikálisan szimbolikus. Az a mű, amelynek szervesen szimbolikus természetét befogjuk, felfogjuk és befogadjuk, valójában szöveg.” *I. m.*, 93.

41 „A Szöveg nem jelentések egymás mellett létezése, hanem átjárás, keresztülvágás; vagyis neki nem az értelmezés felel meg, legyen az bármilyen liberális, hanem a robbanás, a szétterjedés (disszemináció).” *I. m.*, 93.

42 „A Szöveg pluralis. Ez nem azt jelenti, hogy több jelentése van, inkább hogy megvalósítja a jelentés pluralitását, redukálhatatlan pluralitását.” BARTHES, *i. m.*, 93. Lásd ezzel nem teljesen összhangban a Kemény Gábor-i polivalens jelképiséget.

43 BARTHES, *i. m.*, 93.

44 „művészi homály”, KIRÁLY, *i. m.*, 563; „Kit és mit jelképez az eltévedt lovas? Ady versének lírai hőse, ez a ködfüggöny mögé rejtőző misztikus figura?”, KEMÉNY, *i. m.*, 324.

45 „A név nélküli könyv. Krúdy egyik impozáns rajzában vagy emlékezésében (*Gyertyaszentelő medvéje* = *A tegnapok ködlovagjai*, Szépirodalmi, Bp., 1961) a szereplők „valamely történet megbeszéléséhez fogtak, amely történetet mindegyik jobban akart tudni a másiknál. Egy történelmi könyvre is szükség volt az eset megvilágításához, ugyanezért lovas embert küldtek a hetedik faluban lakó ismerősükhöz, akinek könyvtárában az a bizonyos történelmi könyv megtalálható volt. Igen ám, csakhogy a történelmi könyvet időközben kölcsönadták, talán a tizedik faluban jár már a küldönc a könyv nyo-

mába. Sok könyv van Magyarországon, de sajtószerű véletlen folytán: soha sincs kéznél egy se, ha szükség van rá. »Bezzeg, álmoskönyv van a házadnál«, méltatlankodott Halászy Bandi, aki éppen ama történelmi könyv segítségével akarta bizonyítani igazát. Így hát akár tetszett, akár nem: várakozásban múlt a nap... A történelmi kérdés, amely a forrásmunka nélkül nem volt megoldható: még mindig függőben volt, az útnak indított lovas ember alakja nem közelgett a fekete-fehér téli alkonyatban.” A könyvről nem esik több szó az írásban, az olvasó nem tudja meg, milyen vitában kellett volna és mit mint végső érvet felhasználni. Ez a Krúdy-írás több szempontból is citálható *Az eltévedt lovas* intertextusaként. Először is Krúdy a fentebb megített hipertextuális kirándulás egyik markáns helyszíne, nevezetessége, amennyiben *A tegnapok ködlovagjai* címen jelentek meg összegyűjtött nosztalgikus írásai a Márai-válogatást megelőző évtizedben, és valószínűleg ő a nagy pályát befutott fogalom feltalálója. Másodsor pedig híven példázza vagy metaforizálja azt a fentiekben diszperzív rendszerként és virtuális vegetációként leírt intertextuális átlátszatlanságot, amely oly jellemző *Az eltévedt lovasra* mint aporetikus szövegre. A könyv nem-lelése (ráadásul épp egy lovas küldönc által) nem annyira a hagyomány anarchikus olvasatának lehetőségére mutat rá (amely anarchiában az irodalomtudományi apokalipszis lovasa lenne hallgatható), hanem az intézményi (könyv) legitimáció, illetve intertextualitás megváltozóban lévő feltételeire. Az irodalomtudományban a lábjegyzetelés, a „lábmunka”, az explicit idézetelés, vagyis az intertextualitás nem más, mint a legitimáció kérdése. A legitimációra és az adott nyelvjáték szabályaira való mindenkori rákérdezés az egyik sajátossága a lyotard-i posztmodern kondíciónak. Ez röviden és gazdaságosan összegezhető egy grammatikai „képben”: a genitívus subiectívus és a genitívus obiectívus jól ismert összeolvadásában. „A teória diskurzusa” szintagma egyrészt jelenti az alanyként egy speciális diskurzust bíró teóriát, másrészt jelenti azt a diskurzust, melynek az a bizonyos teória a tárgya. Lyotard szerint jó az, ha az előbbiben az utóbbinak mint önreflexív mozzanatnak helye van.

Drámai hős vagy regényes jellem?

Giacomo Casanova, a félelmetes hírű kalandor és szélhámos figurája valószínűleg már földi életében és irodalmi születése óta egyként foglalkoztatta és foglalkoztatja az írástudókat Voltaire-től Arthur Schnitzlerig, az inkvizíciótól a pszichoanalitikusokig, hogy Federico Fellini filmjét ne is említsük. Nem meglepő, hogy Márai Sándort is megihlette az alak, a téma, s az ihletből nemcsak egy regényre, hanem – az emigrációban – még egy verses játékra is futotta. A két művet nem pusztán – néhol szó szerint – egyező cselekménye köti össze, hanem az a tény is, hogy alkotójuk mindkét esetben felrúgja a próza és a verses dráma közkeletű konvencióit. Míg a *Vendégjáték Bolzanóban* című regény epikai és lírai leírás, hangulatkép, az epika és a drámai monológ, a színpadi gesztusok és az érzékivé tett gesztusnyelv határán mozog, addig az *Egy úr Velencéből* alig vagy csak igen nehezen függetleníthető a regénytől. (A *Vendégjáték* 1940-ben,¹ a verses játék a szerző állítása szerint 1960-ban keletkezett.) Ennek az adatnak ellentmondani látszik az az 1942-ben, a Magyar Nemzet hasábjain napvilágot látott, feltehetőleg magától az írótól származó cáfolat, miszerint Márai akkor még nem írt drámát a regényből, bár felröppentek erre vonatkozó híresztelések; valamint a következő bejegyzés, melyet Márai az *Ami a Naplóból kimaradt* című kötetben tett 1947-ben: „Talán megírom a »Viadal«-t, s a »Vendégjáték Bolzanóban« verses, színpadi változatát, egyféle dallamtalan operát.”² Fried István közlése szerint a Máraihoz közel álló írói körökben, például Szántó György társaságában, az 1950-es évek közepén is beszéltek egy Casanováról szóló verses drámáról, melyet Márai ír, vagy már megírt. Valószínűleg eldöntetlen marad ez a kérdés, hacsak a hagyatékából, a legendás hajókofferből elő nem kerül valamely perdöntő bizonyíték.

A dráma úgynevezett pongyolaságairól írva Fried István megjegyzi,³ hogy a mű „pusztán játék [...]. A versek viszonylag egyszerűek, a rímek ritkán csattanak, a poénok nem kihegyezettek. S valójában mintha a szerepek sem lennének eléggé megírva. [...] A másutt jól, gördülékenyen verselő Márai mintha nem fordítana elég gondot arra, hogy a »nagy« dialógus akusztikailag is felemelkedjék a regény monológjainak zeneiségéhez. S most a kérdés: nem fordított gondot erre Márai, vagy *nem akart* erre gondot fordítani? Vajon nem egy szegényesebb, kevésbé költői mesejáték megalkotásával kísérletezett?” Fried végül felteszi a kérdést: „Kudarccal tehát ez a mű? Éppen nem!” Némely kontúr elmo-

sódottabb a színpadi változatban (a párbaj-motívum, a pénzszerző akciók stb.), más jelenet viszont élesebb, erőteljesebb, világosabb (többek között az üldözésmotívum; nyilvánvalóbb, hogy Párma grófja küldte ólomkamrába Casanovát). Jelentősebb változás a regényhez képest, hogy Teréz csókja elmarad, később azonban nem csak egy csókot kap a kalandortól (Teréz, a cseléd egy korábbi Márai-karcolatnak is főszereplője, csak hogy itt Márai a család takarítónőjét jeleníti meg: a névadásnak Márainál fontos a szerepe), a nemek cseréje itt nem történik meg Franciska nagymonológjában, Mensch az uzsorás (Mensch: az „ember”) figurája egybemosódik az öreg pékével, a Casanova képzeletében élő régi nők megjelennek, valamint a toscanai nő és a kalandor között bonyolult szerepcsere megy végbe. A játékban a nő éppen azt olvassa Casanova fejére, amit az a regényben „orvosságként” ajánl neki; a színpadi változat dialogizál, olykor vitázik a regénnyel. A szerepváltás azonban mégsem egyértelmű, mert végül Giacomo is boldogtalannak festi le a nőt, és megbocsátja sértéseit, így válnak el.

Ezen a néhány apró, de fontos eltérésen kívül a két mű cselekménye megegyezik. Giacomo Casanova, aki Chevalier de Seingalt néven kezdte pályafutását, 1725. április 2-án született Velencében, és 1798. június 4-én tűnt el rejtélyes körülmények között a Wallenstein grófok csehországi Dux várkastélyából, némelyek szerint elvitte az ördög, miközben hírhedt-híres *Emlékiratait* írta; 1756. október 31-én éjfélkor szökött meg a velencei ólomkamrából, ahonnan még senki sem szökött meg. München felé menekültében – állítólag – egy rövid ideig Bolzanóban tartózkodott. A számtalan Casanova-történet és ezek feldolgozásai általában abban az egyben megegyeznek, hogy nemcsak az nem biztos, hogy így történtek-e az események, hanem még megtörténtük ténye is teljességgel bizonytalan. Márai Sándor regénye mindenesetre arról a néhány napról szól, amikor a szélhámós és szoknyavadász először érezhette magát biztonságban a kényes és bizonytalan „nemzetközi jog” értelmében. Ezt a néhány napot sűríti egyetlen nap, egyetlen éjszaka eseményévé a dráma, a verses játék.

Sok művész innen, Casanova legendás szökésétől számítja a nagy csábító történetét, ezt tartja kezdőpontnak. Márai számára mintha éppen itt fejeződne be a történet. Mintha egy elszegényedett vidéki nemesi család szurtos lányából avanszált grófnő sosem volt szerelme örökre elkísérné Casanovát kanyargós útjain, beteljesítenél és immár beteljesíthetetlenül. Egyes értelmezők szerint Casanova itt ébred rá arra, hogy mostantól pusztán bábu, álarc, figura, tétel egy szerződés listáján, műfaj. Franciska lenne tehát az igazi? Márai, akitől a keserű ironia sem állt távol, hasonló című művében már kifejtette véleményét *Az igaziról*, létezésének lehetőségeiről; másrészt mindarról, amit elbeszél nekünk; *Vendégjátékához* írt jegyzetében kijelenti: „amit az olvasó e regényben talál, mese és kitalálás.” Itt hangzik el az is, hogy az író nem a regényes történet, hanem a regényes jellem érdekelte. Innen érthető, hogy a regény miért szűkölködik

cselekményben, kalandban, fordulatban, miért jellemzi inkább a rezignált vagy éppen a visszafojtott indulatú elmélkedés, gondolatáram, lirizált környezet- és jellemrajz. A szökés története Márainál érzelmes, sőt érzelmős utazás dokumentuma. A télbe hajló havas hegyi város borult napjait Casanova borongós, útra készülő-émlékező kedvét már-már a szabadversek gondolatrítmusával és a prózaversek mágikusan teremtő szavainak erejével állítja eléink az író, „íróvá” lépteti elő a kalandort, aki első bolzanói „hódításával” (Teréz csókja) majdnem felsül. Mintha Márai számára csak írók, zeneszerzők, szobrászok, nyelvújítók, dramaturgok lehetnének igazán regényes jellemek, vagy olyan emberek, akiknek közvetlenül közülük van valamilyen művészi tevékenységhez, esetleg kifejezetten az írott vagy a kimondott szóhoz, a beszédhez, mintha csak ők lennének méltók arra, hogy műveiben főszerepet kapjanak, éppen a szó megtagadása, tévesztése vagy élesztése, az értelem- és jelentésadás, olykor a megnevezés révén. Mintha maga a világ is kizárólag az ilyen értelemben vett művészlét aspektusából értelmeződhetne. Mensch úr és Giacomo párbeszédét, amely valójában mindössze alkudozás, huzavona, magasröptű filozófiai beszélgetéshez hasonlítja-hasonítja. Az önnön megcsalátását kérő Párma grófja is költőként aposztrofálja feleségét, valószínűleg azért, hogy gúnyt űzzön Casanovából, aki addigra már városzserte elhíreszteltette szócsovével, Balbival (aki Casanova „szája”, amennyiben Giuseppe, a szép szőke borbély, a „figaro”, a füle; szerepük rendkívül árnyalt a regényben, míg a darabban a commedia dell’arte figurái csupán), hogy ő valójában és igazából: író. Csak így szerényen.

Kétségtelen történeti tény, hogy Giacomo Casanova hírhedetté vált *Emlékirataim* kívül is írt szépirodalmi alkotásokat, mint ahogy erre történik is utalás a regényben. Itt azonban másról, többről van szó. Egyrészt Casanova számára írónak lenni létforma, misztifikálja az írói munkát, másrészt a történet elbeszélője – büszkeséggel vegyes (ön)íróniával – mutatja be, hogy a tisztos (bolzanói) polgárok szinte mind művészek a maguk módján, még az öreg és Shakespeare-t csak felületesen ismerő gróf is, aki a *Szentivánéji álom* Zubolyának maszkjában szeretne életének főszereplője lenni, vagyis saját sorsát, ha csak egy éjszakára is, irányítani, *megvenni*. Elfelejteti azonban, hogy Zuboly mindössze mellékszereplő – bár annak fontos –, aki számárként (amelyhez szexuális szimbólumot szokott kapcsolni az értelmező képzelet) hódíthatja csak meg Titániát, a tündérr királynőt, egy varázsszal teli, álcás éjszakán. Ebben az esetben a jelmez rejtett, szorongást oldó vágy kivetítése is lehet. Mensch úr, az uzsorás is ír! – igaz, hitellevelet és váltót. A fodrász szintén többre tartja magát, mint egyszerű mestermember, céhtag. Ám az a két ember, aki a legbiztosabb a maga művészi képességében és szónoki tehetségében, éppen a grófi pár. Talán az ő monológjaik teszik ki százalékos arányban a regény legnagyobb részét, szónoklataik retorikailag éppúgy mesterművek, mint Casanova Velencét dicsőítő, áldó és átkozó tirádája, vagy egy másik Márai-hős, aki szintén író, Szindbád-Krúdy Gyula lá-

tomásos írásai, belső monológjai. Úgy tűnik: Franciska és Párma grófja olyan művészek, akik Casanova fölé kerekednek (a két monológban, melyek vele folytatott párbeszédnek lennének, Casanova olyan helyzetbe kényszerül, mint Platón dialógusaiban Szókratész partnerei: ahogy nekik mindössze néhány igenre, nemre, dehogya vagy perszére futja, úgy Casanovának is pusztán némi „kevés”, „sok”, „elég” jut), ám végül kiderül: mindeddig az történt, hogy Casanova paszszív szemléelője volt csupán a játéknak. A bolzanói vendéjátékot úgy is tekinthetjük, mint *a bolzanóiak játékát a vendégnek*. Amikor megtudják a hírt, hogy a félelmetes hírű nőcsábász és kártyás városukban időzik, úgy kezdenek viselkedni, ahogy szerintük ez a furcsa új helyzet megköveteli tőlük. Egyszerre hőkentek és alázatosak, félénkek és sunyik, örvendeznek és rettegnak, segítik a kalandort és a bukását kívánják. Kényszeredetten vagy örvendezve, de tobzódanak a maszkokban. Fried István említett könyvében úgy véli, hogy egy darabokra hulló világot mutat Márai e regényével. Egy világ szilánkjaitól és cserepeitől búcsúzik Giacomo. Nos, azt hiszem, a töredékes világ válsághelyzetére igen jellemző a maszkok használata, ahogy erről Hamvas Béla is írt több művében (a teljesség igénye nélkül: *Karnevál, Scientia Sacra I.*). Ezt a karneváli tömeget bámulja Giacomo Casanova, a vendég, a néző. Elképzelhető olyan értelmezés is, mely szerint Casanova is csupán báb, maszk, álca. Pontosabban szólva: ő a tökéletes álca, aki, illetőleg amely immár semmit és senkit nem takar, mert a szerep felszívta a személyt, az *alakítót*, aki szerepet alakít, vagyis játszik és alakítja a szerepet, vagyis formálja, teremti. Ennek azonban ellentmondani látszik egyrészt Márai jegyzetében kifejtett véleménye, másrészt a széthulló világot szemlélő ember figurája, aki a *Szindbád hazamegyből* éppúgy ismerős, mint magukból Márai *Naplóiból*; Márai mint önnön *Naplóinak* hőse is ilyen, gondoljunk csak a magyarországi polgárság, polgári világ széthullását bemutató 1943–1944-es, majd az 1945–1957-es *Naplókra*; harmadrészt maga a mű cselekménye és végkicsengése – még a színpadi változatban is, ahol pedig valóban bábfigurára emlékeztet Casanova játékával (vagy éppen tohonya bábokkal – például Balbi, Mensch vagy a Kapitány alakja – való harcra?).

Nem Casanova játszott a polgároknak és a grófi családnak, hanem *velük* játszott. Szemlélte játékukat, figyelte, és néha befolyásolta igyekezetüket. A tulajdonképpeni vendéjáték, melyre a regény és a verses játék végén kerül sor, éppen úgy irodalmi tett, ahogy más Márai-hősök cselekvése is gyakran az (Kazinczyé *A feladatból*, vagy Szindbádé Márai Szindbád-regényéből). Ez a tett az írás, mégpedig abban a műfajban, melyről a regényben már kiderült, hogy igazi Casanova-műfaj: a levélműfajban. Ebben a műfajban kézzelfogható eredményt ért el Giacomo, a szó szoros értelmében. Levele hatására tetézve kapja meg a jószágos Bragadintól a kért összeget. A költészet (művészet), az írás hatalma igen nagy, főleg ha valaki bánni is tud vele. Márpedig Márai Casanovája ilyen ember. Maga a levélírás a verses játékban konkrét tettben éri el tetőpontját (csattanóját?):

Casanova ágyába viszi Terézt, a szobalányt, és a levél végső szavai már a kis cseléd bájos fülébe csengenek, akárcsak a regényben: „Csak Téged és örökké.”

A bábok és maszkok karneváli forgatagában visszafelé értelmeződik a Márai által sugallt „mindenki író, mindenki művész”-definíció a tényleges, valóságos művészi tevékenységhez képest. Alkotó tevékenység ez, amely előtt nemcsak a rajtakapott leleselkedő nőszemélyek álldogálnak görbült, alázatos háttal, felfelé pislogva, hökkenten, hanem valószínűleg az összes többi szereplő is. A Casanovát és művészetét gúnyoló gróf megkapja azt, amit vaksi szemével betűzgetve, hunyorogva kipellengérezett, nevetségessé próbált tenni. A levelet, az irodalmat. Ez a levél nem pusztán: „Látnom kell téged.” Annál több is, kevesebb is. Nem az „ösztönös művész” rövid és szikárságában is kusza, lecsupaszított látomása („Látnom kell téged.”), hanem egy nagyvonalú és műfajának birtokában lévő alkotó gesztusa, irodalmi tett.

Ironikussá válik Márai sugallata, és félelmesen bizonyossá a regényes jellem, Casanova kijelentése. Ebből a távlatból szemlélve úgy tűnik: egyesíti magában mindazokat az írókat, akikről Balbinak beszélt, mégpedig azért képes erre, mert egyikkel sem azonos. Mindezek csupán álarcjai, azé a nagy művészei, akinek mindegy, hogy szép női test, éles velencei tőr vagy lúdtoll a fegyver, az eszköz, esetleg cinkelt kártyapakli, ő minden területen művész és minden hangszeren, illatos nyoszolyán éppúgy, mint hajnalban a bajvívó helyen. Valamiképpen az antik korok polihisztorait idézi, akik a tudás és az életmód rengeteg fajtát egyesítették magukban, valószínűleg éppen azért, amiért Casanova is hasonlítható hozzájuk, vagyis az élet teljességének megélése miatt (gondoljunk csak a drámaíró, költő, csillagász, matematikus, bokszoló, filozófus, rabszolga, politikus Platónra!).

Azért tudták ezek az emberek az élet számtalan területét magukban egyesíteni, mert valamiképpen magát az életet képviselték, jelképezték életükkel, teljességükkel. És amikor a regényben is elhangzik – Franciska szájából – a kijelentés: „Én vagyok az élet”, akkor a számtalan *élet* csap egymással össze egy drámai monológ *dialogusában*.

Giacomo hallgatva beszél. Azt, hogy ő miért élet, az egész műből lehet csak megérteni. Ő a szabadság a félelem, a prűd erkölcsök, a korrupció, a gyávaság, a korlátoltság, az íratlan törvénné rögzült ostoba szokások ellenében; a bizonyíték arra, hogy nem születünk tengni, mint az állat. Odüsszeusz, minden idők Szindbádja, a vándoréletben létre lelő, a Férfi.

Franciska (nevének jelentése: 'francia lány', de származtatható a „Ferenc” névből is, esetünkben mégis talán az első értelmezés a megfelelőbb) másként értelmezi az életet. Már az is szembeötlő különbség kettejük között, hogy Franciska kijelenti: ő az élet, míg Giacomo ezt soha nem teszi. Neki nincs erre szüksége, mert *tudja*, hogy ő az élet. Franciska deklarálni és szónokol, oldalakon keresztül beszél és beszél, de mindaz, amit elmond az életről, főképp Casanovával közös,

jövendő életükről, egyszerűen és szépen összefoglalható az akkor már három éve halott József Attila soraival harmonizáló mondatában: „Ahol én alszom, ott a házad.” Franciska az élet. Az otthonteremtő szelíd anya, a bajokkal szembe szálló, fiát, férjét, fivérént védő asszony, a tüzelő nőtény ordas, a szobacica, a cseléd, a megcsalt, de hűtlen párját visszaváró hűség, az elérhetetlen fagyos szépség és a megalázott, sárba tiport erény és szeretet. Valószínűleg mindkettő az élet: Giacomo is, Franciska is. Hogyan is érthetnék meg egymást, hiszen – Karinthy szavaival – „mindkettő mást akar. A férfi nőt, a nő férfit.” Mindezeket túl önmagunk behelyettesítése az élettel krisztusi párhuzam, hiszen ő mondta magáról, hogy „Én vagyok az út, az igazság és az élet.”

Úgy tűnik azonban, hogy ez a két ember nem tudja egymást megváltani, még az sem biztos, hogy önmagukat képesek lennének. Nem egyszerűen arról van szó, hogy mindegyik mást akar, hanem arról, hogy Franciska szónoklatával ezt a *más* akaratát kényszerítené Casanovára, szelíden, erőszakkal vagy éppen szelíd erőszakkal, míg Casanova csupán hallgat. Ő már megtapasztalta az *életet*, amely nemcsak *ő* egy személyben. Egy húszéves egzaltált grófnő nem befolyásolhatja. Természetesen ez a találkozás is ünnep számára. Bár csak egy éjszakára szóló, a belső időben mégis hosszú, szertartásos ünnep, melynek végén a magára maradt Casanova lakomája kultikus aktus. Olyan evés és ivás, mely szakralitásában Márai Szindbádjának evéséhez hasonlít, bár azt éppen ellenpontoszza (míg ott körülményesen, lassan és keveset eszik a főhős, addig itt gyorsan zabál és mindent felfal). Közvetlen példái talán éppen Krúdy királyregényei lehettek, melyekről (*Mohács, Festett király, Az első Habsburg*) az emigrációban *Naplójában* írt, és éppen azt a vonást emelte ki belőlük, hogy Krúdy történelmi-politikai hősei hatalmas étvággal esznek, Szapolyai végigzabálja a trónviszályt. Végül még egy előképre szeretném felhívni a figyelmet, Vörösmarty Mihály *A két szomszédvár* című kiséposzára, ahol Tihamér – a kortársak által kannibálnak bélyegzett – szakrális étkezést végez. Természetesen létezhet Casanova zabálásának egy ennél sokkal egyszerűbb, fiziológiai magyarázata is: a Franciska keltette feszültséget vezeti le a mértéktelen és hirtelen evés-ivással.⁴ Ez utóbbi magyarázat befér az ironikusan ábrázoló Márai felfogásába, de a regényes jellem ígéretével nem fér össze, hacsak annyiban nem, hogy feltételezzük: Márai magát a regényformát is ironikusan értelmezi. Ez a regény, amely a verses játékhoz hasonlóan végső soron karneváli jellegű, ahol semmi sem biztos, kínál egy újabb értelmezési lehetőséget is. Mivel itt minden játék, álarc, álca és látszat, nem lehetséges-e az, hogy Franciska szerelme is csak látszat, veszélyes játék egy ember érzéseivel, vagyis „műfajával”, hiszen Casanova legfőbb műfaja mégis a szerelem. A regényből nem derül ki, hogy Franciska szerette-e Casanovát valaha, sőt, mivel álarc van rajta találkozásukkor, még az sem biztos, hogy valóban Franciskával találkozik Giacomo. Mi a biztos? Az, hogy a tizenöt éves leányka éjjeli ruháskában nézte végig az egykor érte folytatott párbajt. Az ter-

mészetesen könnyen meglehet, hogy a szemben álló bajvivó felek közül nem a nálánál jóval idősebb férfi volt számára a rokonszenvesebb, hanem a korban hozzá közelebb álló. Erre azonban semmi utalás nem történik a műben. Mivel Franciska, vagy aki úgy beszél az álarc mögül, mintha Franciska lenne, nagymonológján belül is – szerelmes? – ellentmondások sorába keveredik, így ezt a nyilatkozatot sem lehet bizonyíték értéküként kezelni. Marad tehát a „valóság”: Párma ura meglátogatja Casanovát, oktatólag szónokol neki, megpróbálja megszégyeníteni és kifigurázni, utána pedig „megveszi”. Ezután megjelenik *valaki* álarcban, aki *talán* Franciska, de ebben nem lehetünk biztosak, legalábbis mi, olvasók nem; és elkezd szónokolni, pontosabban folytatja férjeura szónoklatát, s ezzel megvigasztalja, aztán megbántja Casanovát, de talán nem túlságosan. A nagy hódító ezen az éjszakán hoppon marad. Hiába a virág, a havon a vaj, a drága veronai óbor, a „műfaj” varázsa. Kísért a gyanú: nem lehet, hogy Párma grófi párja összefogott ezen a karneváli éjszakán, hogy megleckéztesse a nőcsábász kalandort, rúgjon egyet a börtönből frissen szökött, még beteg és fáradt oroszlanba? Hiszen Casanova ki van szolgáltatva Párma grófjának, lehet, hogy az ólomkamrába is ő juttatta, könnyen visszavitheti oda Bolzanóból. Hiszen Franciska a párbaj után elfogadta a már akkor sem ifjú gróf kezét (persze lehet, hogy nagy vagyona és hatalma miatt...). Éppen ez a rengeteg „ha” és „talán” ad esélyt a feltételezésre, hogy morális csapdát állítottak Bolzanóban az erkölcs-telenség fenevadjának. Márai regényei is „nyitottak” az értelmezések számára. Vissza-visszatérő szavai, fogalmai („kaland”, „titok”, „egyfajta”) az események átláthatatlanságát, a történetek többféleképpen értelmezhetőségét sugallják. Ám térjünk vissza a műhöz!

A grófi pár a színjáték után úgy léphet le a színről, mint akik jól végezték dolgukat. Casanova mesteri levele is csak az olvasó számára bizonyítja fölényét (valószínűleg a regény és nem a levél közvetlen olvasója számára), no meg közvetlen „társaságának”, Teréznek és Balbinak. Egy cseléddel vigasztalódik a nagy csábító?

Giacomo szemében Teréz igazi nő, mint ahogy minden nő igazi. Ezért Casanova Giacomo. Létének értelmezése lehet az is, hogy senkit nem szeret, talán még saját magát sem, de az is, hogy mindenkit és mindent szeret. Az életet szereti és ezzel kimondva-kimondatlanul elsősorban önmagát. Minden és mindenki az igazi minden pillanatban. Többszörös görbe tükör és bonyolultan át-tételes ironia hirdeti ebben a regényben az írás, a költészet, az irodalom hatalmát. Casanova jellemével összefér, hogy végül az írással kerekedik felül az intrikákon, és kerüli ki azokat a csapdákat, melyeket neki állítanak. Regényes jellem, tehát nagyszerű jellem. De éppen ezt a jellemet nehéz drámai fogások alkalmazásának gyanúja nélkül lefesteni. A *Vendégjáték Bolzanóban* leírásai néhol már a verses játék színpadi mozdulatait idézik, vagy egy soha el nem készült barokkosan gazdag, túlzóan burjánzó színdarab rendezői utasításait.

Márai Casanovájának gesztusai színpadiasak, gyakran túlzók, beállítottak. Ahogy Casanova kezébe veszi a lúdtollat, és íráshoz készül, ahogy Terézt átölelve bal kezében tört szorongat (amely akár fallikus szimbólum is lehet), vagy ahogy egy elkényeztetett és hisztérikus sztárrendező allűrjével berendeztetni lakosztályát Franciska látogatása előtt.

A regény pazar, szinte barokkos burjánzása és díszletei mellett igen visszafogottan hat az a karneváli forgatag, amely az *Egy úr Velencéből* című verses játékban gomolyog. A mellékszereplők itt nem formálódnak önálló karakterekké. Még Franciska alakja is úgy jelenik meg, és úgy van *jelen* a színen, hogy bizonyos vonásaiban nem választható el a három álarcosnő látomásától. Egyáltalán: az alakok, a szereplők pusztán Casanova holddudvaraként léteznek, feléje mutatva értelmeződnek és értelmezhetők, minden körülötte kavarog, mintha a színdarabban pusztán saját számtalan álarcába pillantana bele a színpad, mint óriási tükör segítségével. Azzal azonban, hogy Márai a két kis táncos – Pierrette és Pierrot – bájos figurájával keretbe foglalja a történetet, mint egy vásári komédiát, tulajdonképpen arra utal: ez nem más, csak játék, *történet*, mese.

Játék vagy történet? Dráma vagy epika? A *Vendégjáték Bolzanóban* az epikán innen mutat a színpad(iasság) felé, az *Egy úr Velencéből* szereplői (figurái? bájai?) pedig mintha pusztán rosszul kivágott papírbábok lennének a regény lapjairól. Véleményem szerint Fried István értelmezése helytálló és ötletes, amikor egy pusztuló világ groteszk karneváljaként értelmezi a félbehagyott, nehezen ért(elmez)hető gesztusokkal operáló darabot, melyből később Farkas Ferenc révén opera is készült. Mintha Márai maga is érezte volna, hogy regényével már-már túllépi a hagyományos epika határait. Persze lírai leírásokban is gazdag a *Vendégjáték*, mégis az a számtalan apró vagy éppen nagyon is szembeszökő jel, melyekről az imént szó volt, inkább a drámával, a színpadi formával rokonítja Márai regényét.

Márai azt írja egészen pontosan a *Jegyzet*ben, hogy „hősöm élettörténetéből engem nem a regényes történet érdekelt, hanem a regényes jellem”. Amikor Márai a regényes jellem kifejezést használja, úgy tűnik: két műnemet csúsztat össze, a drámát és az epikát. A dráma a jellemek harca, összeütközése, nem is mindig „jó” és „rossz” jellemké, gyakran csak az eltérő felfogásúaké. A hősoket pedig talán az eposztól örökölte a regény. Természetesen senkinek sem szokatlan a fogalmaknak a címbe szereplő összetétele, de kínálja magát a feltételezés: lehetséges-e, hogy Márai felismerve regényének színpadias vonásait, „mentségül” hivatkozik a *regényes jellemre*? A *Jegyzet* közvetlenül arra a tényre vonatkozik, hogy Casanova vezetékeve sohasem fordul elő a regényben. Nevét nem merik kimondani valamely elkorcsosult névmágia vagy személyétől való félelem miatt, maga pedig nem tartja szükségesnek kiejteni nevét, mely velencei töre mellett poggyásza másik felét teszi ki. Márai talán azt sugallja ezzel, hogy hőse „bárki”, akárki, aki kalandor, kártyás, szoknyavadász volt Casanova epochájá-

ban. Az ötlet által távlatot, „levegőt” kapott a figura, és élesebben kirajzolódnak azok a vonásai, melyekről Márai írni szeretett volna, hiszen Milan Kundera szerint a „REGÉNY. Az a prózai nagyforma, amelyben az író kísérleti egókon (a hősökön) keresztül vizsgálja a létezés néhány nagy témáját.”⁵ (Kiemelések tőlem: K. Z.) Márai másik indoka az, hogy amit írt, „mese és kitalálás”. Mindezek miatt azonban nem kellett volna mentegetőznie, hiszen mindkettőre szép számmal találhatunk példát az irodalomban – és nem pusztán Giacomo Casanova esetében. Ráadásul mese és fikció alighanem az irodalom legfontosabb építőkövei közé tartozó fogalmak. Maga a mentség, a regényes jellem szorul itt mentségre. Kundera írja említett könyvében *A lét elviselhetetlen könnyűsége* című regénye kapcsán, hogy különbséget tesz lírai és epikus szoknyavadász között. „»A lét elviselhetetlen könnyűségé«-ben kétféle szoknyavadászról esik szó: a lírai szoknyavadászról (aki minden nőben a maga eszményét keresi) és az epikus szoknyavadászról (aki minden nőben a női világ végtelen változatosságát keresi). Ez megfelel a lírai, epikus (és drámai) klasszikus megkülönböztetésének, mely csak a XVIII. század végén jelent meg Németországban, s melyet Hegel fejtett ki oly nagyszerűen *Esztétikájában*: a lírai a vallomósos szubjektivitás kifejezése, az epikus annak szenvedélyes vágyából születik, hogy meghódítsuk a világ objektív valóságát. Nézetem szerint a lírai és az epikus túlcsap az esztétikán: az a két lehetséges magatartás, amit az ember önmagával, a világgal, a többi emberrel szemben elfoglalhat (lírai kor – ifjú kor).”⁶

A *Vendégjáték Bolzanóban* című regény tulajdonképpen arról szól, hogy a külvilág kunderai értelemben lírai szoknyavadásznak tekinti Giacomót, aki valójában epikus szoknyavadász. Őt a lét teljessége érdekli, neki mindenből az egész kell, minden nőtől a mindenkori nő. Hamvas Béla szóhasználatával élve: bolond lenne, ha nem az öröklétre rendezkedne be. Csakhogy számára az öröklét nem a transzcendentális lét megélését jelenti, hanem a mindenkori *most* örökké élését, úgy, ahogy a Franciskával töltött éjszaka tágul kozmikus éjjé, talán a meg nem értés éjévé. A meg nem értésévé, hiszen a grófi pár – és főleg Franciska – sem esztétikailag, sem etikailag nem érti Casanovát és „műfaját”, vagyis művészetét. Márai regényében úgy szólal meg Franciska, mint az örök nő, mintha az író nem egyszerűen olyan nőt akart volna rajzolni művében, aki úgy érzi: ő volt az igazi Casanova életében, vagyis a férfi életében, hanem az örök nőt szerette volna megszólaltatni a nagymonológban. Az örök nő valószínűleg természeténél fogva szisztematikusan és örökké el fogja téveszteni a kétféle szoknyavadászt, és soha nem fogja megérteni, hogy az epikus szoknyavadászok nem lírai szoknyavadászok, mert számára csak olyan csapodár férfi létezik, aki, ha őt csalja meg, akkor az egész női nemet csalja, vagyis – Kunderát idézve – „minden nőben a maga eszményét keresi”. Innen aztán már csak egy lépés a rezignált észrevétel: Casanova pusztán önmaga árnya, báb, mint ahogy Fellini filmjének végén is egy bábu lejt végtelen, végeérhetetlen táncot.

Casanova azonban Márainál alkotó ember, íróember, ezáltal *értékes* ember, olyan értelemben, hogy értéke van, és olyan értelemben is, hogy léteznek számára értékek. Csakhogy ezek az értékek olyan mértékben eltérőek a köznapi, „polgári” értékrendtől, hogy már-már az értékvesztés vagy minden érték átértékelésének gyanújába keveredik hívük. Ezen a szinten Casanova rokonítható marquis de Sade-dal, aki az emberben lévő (szerinte) *igazi* értékek felszabadításának érdekében kategorikusan elutasította az európai, klasszikus értékrendszert, amely talán Mózes kőtábláival egyidős. Természetesen nem tekintem Casanovát sade-i értelemben libertinusnak. A regény Casanováját még kevésbé, csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy Casanova éppúgy a hagyományos erkölcsiség ellenében helyez új értékrendszert az emberi (egyéni, szubjektív) teljesség és az élet szentségének nevében, mint de Sade.

Casanova drámai hős, drámai jellem. Tette, a szökés az ólomkamrákból egy közösség, az európai (polgári, félpolgári) közösség számára példaértékű, jelkép. A szabadság, az emberben való törhetetlen hit jelképe. Drámaisága azon a ponton válik ironikussá (regényessé?), amikor ráébred önnön létének értelmére. Giacomo eléggé intelligens ahhoz, hogy ez a pillanat elkövetkezzék. Ráébred önnön fontosságára, arra, hogy eleven jel, jelent valamit, és ennek a jelentésnek megfelelően kezd el viselkedni. Márai azonban nem egyszerűen az ezzel a felismeréssel járó felelősséget mutatja be. Ironizál is, groteszk helyzetet teremt, hogy az olvasó átérezhesse annak paradox voltát, amikor egy ember ráébred arra, hogy küldetése van, a sorsnak terve van vele, és ezentúl ennek megfelelően viselkedik. Gesztusai, mozdulatai hosszúakká és kifejezőkké válnak, mivel *már tudja*, hogy nemcsak magának, magáért él, hogy képvisel valamit az emberek szemében.

Az ilyen sors, hogyha Casanováé, a szemlélő számára regényes és kalandos, Casanova számára azonban színpadias inkább. Ezt a kettősséget Márai Sándor nem akarta feloldani. Műfajához amúgy is jobban hozzátartozott az ironia és a keserű játék. Ezért állíthatom, hogy ironikussá válnak a burjánzó barokkos jelenetek és gondolatáramok a regényben, és esetlenné, groteszkké a mozdulatok, kifejezéstelenné a *rigmusok* és az *álarcok* a verses játékban.

Nem Casanova szeretői, nem Franciska vagy Párma grófia képtelenek felismerni a kalandorban az epikus szoknyavadászt és szeretőt, az élet-szeretőt, hanem Márai ébred rá arra, hogy kora képtelen felismerni azt a filozofikus problémát, a „létezés nagy témáját”, melyet Giacomo kísérleti egóján keresztül próbál vizsgálni. Az egy és a sok problémáját.

Az európai kultúrában már a Szókratész előtti gondolkodókat is foglalkoztatta ez a probléma, Parmenidészt, Hérakleitoszt. Platón bizonyította aztán, hogy lényeges lételméleti és mindennapi egzisztenciális problémák húzódnak meg e mögött a kérdés mögött. *Parmenidészében* (126a–166c) Zénón és Parmenidész

barátságából indulnak ki a vitapartnerek, s innen jutnak el az egy és a sok, a konkrét és az általános problémájához.

Franciska az, akiben esszenciálissá válik az egy és a sok fogalmának tévesztése, ezért nem érti és nem értheti meg az epikus szoknyavadászt, akinek tevékenysége a megismerés egy formája lehet. Tapasztalás talán csak akkor valósulhat meg a szó igazi értelmében, ha az egyesben, a tapasztalat tárgyában már a tapasztalás pillanatában leképeződik számunkra az általános, amely aztán egy lesz, azaz gondolati, ideális konkrét a számunkra, amikor az egyesek sok-jával szembesülünk. Ennek az ismeretelméleti aktusnak a szükségességét nem ismeri fel és érti félre Franciska. Ez az aktus Casanova (vagy Odüsszeusz) számára létforma, a gondolati lét pillanatról pillanatra történő igazolása a tapasztalás által.

Abban az esetben, amikor önmaga a gondolkodó lény, létező, akkor Casanova annyiban létezik, amennyiben tapasztal, vagyis világa jeleit fogja gondolata számára, feltéve, ha elfogadjuk, hogy ezeknek a gondolatoknak csak annyiban van jogosultságuk és lehetőségük a létezésre, amennyiben mindig valamihez vagy inkább valakihez viszonyulva vannak. Casanovának Balbira vagy Giuseppére, a fodrászra éppen úgy nagy szüksége van, mint minden embertársára, hiszen ők azok a mások, akik miatt a tapasztalás aktusa megtörténik, akikhez képest él a regény drámai jellemű hőse, minden regény mindenkori drámai jellemű hőse. Ők azok, az emberek, a mások, akikhez képest széthullott, szilánkjaira tört a világ, akikhez képest aposztrofálódik a mindenkori világ és annak válsága. Pontosabban a valami elveszett, eltörött, „valami nincs rendben”-érzés csak az ő tükrükben jelenhet meg. Ők a színház, a színpad, melyben-melyen az én megjelenik, s ezt az ént Márai ebben a két művében Casanova álarcába rejti.

A hős mindig magányos, legalábbis Márainál. Ebből adódik (tehát ismét visszafelé értelmeződik, mint Kazinczy meg nem értettsége *A feladatban*, de Szindbád furcsa, ellentmondásos „magánya” is a *Szindbád hazamegyben*), hogy a hős nem pusztán valamely – pozitív vagy negatív – etikai magatartás miatt áll egyedül, hanem egészen egyszerűen azért, mert ő a kunderai értelemben vett (kísérleti) egó, sőt az író mint gondolkodó létező egója. Nem arról van szó, hogy az írók önéletrajzot írnak regényeikben, hanem hogy az egó, melyen keresztül Kundera szerint a lét fontos problémáival foglalkoznak, szükségszerűen alteregó, mivel *ők* gondolkoznak regényeik lapjain, akkor is, ha hőseiket gondolkodtatják, beszéltek.

Ez lenne a nyitja a „regényes jellem” kifejezésnek? Márait a regényes jellem érdekelte, az a jellem, melyet regényében megjeleníthet. Csakhogy korára nem pusztán a klasszikus eposzok ideje járt le, hanem a klasszikus regényeké is. Új irányokba fordult az epika, s ezeket az irányokat többek között Joyce, Proust, Powys mutatták. A *Vendégjáték Bolzanóban* nem pusztán abban az értelemben önironikus, hogy Márait, a *Füveskönyv* latin patrícushoz hasonlatos etikus szer-

zójét parodizálja, vagy Casanovát, a fölsült szoknyavadászt, hanem magát a regényformát. Kifelé mutogat, nem pusztán a regényből, hanem magából a prózából, az epikából, de úgy, hogy közben keretei között marad, és erre kínosan ügyel. Nem egyszerűen másik műnembe tett kirándulás, hanem törekvés a műnemek közti átjárhatóságra, egy újabb poétikai univerzalitás megteremtésére. Ahogy hőse, Casanova az életben, erkölcsben, etikában, úgy teremt új rendet Márai az esztétikában, a regényírásban.

Az *Egy úr Velencéből* című verses játék valójában csak véglegesíti és megerősíti ezt a tanácsot, mint egy recept, amelyet a megfelelő megnyugtató és figyelemfelkeltő szavak, az utasítások kíséretében az orvos átnyújt a betegnek, aki megfogadja a tanácsokat, vagy nem. De élni velük vagy nélkülük annak tudatában kell, hogy léteznek.

1 Márai már az 1938-ban megjelent *A négy évszak* című gyűjteményében is megemlékezik Casanováról.

2 Vörösváry, Toronto, 1993, 102.

3 FRIED István, *Márai Sándor titkai nyomában*, Mikszáth Kiadó, Salgótarján, 1993, 22–23.

4 Szőke Györgynek a dolgozat első változatára vonatkozó véleménye szerint Casanova tette a szexuális aktus orális fázisba regrediálódásaként is értelmezhető.

5 Milan KUNDERA, *A regény művészete*, Európa, Mérleg sorozat, Bp., 1992, 182.

6 Uo., 171–172.

Egy párizsi Hunniában

(*Illyés Gyula poétikájának háttere a húszas–harmincas évek fordulóján*)*

„Nem Illyés-apológiát írok, nem is szorul rá.
Pusztán viszolygásomnak szeretnék hangot adni,
egy olyan nemzeti kultúráképpel szemben, melyből
Illyés Gyula sunyin kiretusálható.”

(Petri György)

I.

Egy másfél esztendő óta késett versgyűjtemény és egy rövid konferencia – ez a kilencvennégy éve született, s tizenhárom esztendeje halott Illyés Gyula hivatalos kultúrpolitikai mérlege az utóbbi évtizedben. Mindez önmagában nem lenne negatívum; tudjuk, kultúrpolitikává „nemesülni” keveseknek adatik meg, s nem is biztos, hogy jól járnak vele. A nagyobb baj az, hogy Illyés nemcsak a hivatalos mérlegen nem nyom számottevő súlyt, de nem kell az értelmiségi közönség egyik rétegének sem. A hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején utoljára fellobbanó – nem kevésbé kártékony – kultuszt a lesajnáló elutasítás vagy a tökéletes elfeledés váltotta fel. Az egyik oldalnak nincsen szüksége annak a háború előtti népi tábornak meghatározó egyéniségére, ahonnan önmaga szellemiségét eredezteti, a másik oldal pedig éppen ezért nem tart rá igényt. De nem kell az avantgárd kései híveinek sem a hazai szürrealizmus alapítója, Tzara és Éluard személyes tanítványa, s nem kell a nyugatos tradíció elvi folytatójának a folyóirat állandó szerzője, Babits Mihály utolsó barátja. A kérdés persze fordítva is feltehető: Lehet-e irányadó olyasvalaki szellemi hagyatéka, aki nyugatos és avantgárd, népies és urbánus egy személyben? Mihez kezdhet dichotómiákban gondolkodó kritikai érzékünk ilyen mértékű „világnézeti poligámiával”?¹

Sorolhatók lennének a zordon elmarasztalások, melyekkel kortársai illették Illyést, s amelyeknek lényege az, hogy a túl sokféle elkötelezett költő valójában árulója az egyes irányzatoknak. Az ilyen jellegű kritikai észrevételek többé-kevésbé mindig az eszmeileg elkötelezettek, az egyes csoportok reprezentáns képviselői szájából hangoztak el; s ilyen értelemben mond ítéletet Illyés mint áruló

* Jelen dolgozat létrejöttéért Szigeti Lajos Sándort illeti köszönet, aki 1994 tavaszán Pécsen tartott kutatószemináriumán hívta fel a figyelmemet a korai Illyés-líra poétikai problémáira. E kutatás és együttgondolkodás tanulságait Szigeti *Modern hagyomány* című tanulmánykötetének „Nemet intek én is” című fejezetében írta meg (Lord Könyvkiadó, Bp., 1995).

felett Kassák az avantgárd, Féja a népiesség, Ignotus Pál az urbánus modernség, József Attila pedig a szocialista irodalom nevében.²

Mindezen nézeteket foglalja össze Fejtő Ferenc címében fentebb már idézett, maró gúnnyal megírt pamfletjében, melynek célzott kritikai élét az is kiválóan mutatja, hogy az irodalmár-kritikusnak, aki többnyire közvetítésre törekedett az eszmei frontok között, ez az egyetlen támadó jellegű írása. Persze, a „céhszerűen urbánus”, Szép Szó-szerkesztő Fejtő Ferenc sem véletlenül támadja meg Illyést, akiben a modern francia irodalmi mozgalmak és a progresszív baloldali értékek feladóját látja, de pamfletje tanulságát éppen az adja, hogy nemcsak saját szellemi köreinek csalódottságát fejezi ki. Illyés túlon túl sokoldalú eszmei elkötelezettsége, de az egyes eszmék mellett nem eléggé harcos kiállása miatt bélyegeztetik meg: „viszonya van az összes világnézetekkel, amelyek honunkban dúlnak és virítanak. Egy időben van viszonya mindannyival. El kell ismerni róla, hogy művészi-bűvészi ügyességgel játssza a világszemléleti Don Juan veritékes szerepét. Mindegyikhez mindig van kedves szava, ajándéka, randevúról randevúra siet [...] parfümjét okosan és tapintatosan változtatja aszerint, melyikkel találkozik. [...] Mi, többiek, állandóan időhiányban szenvedünk, az egy idő is alig elegendő, hogy egy világnézetünknek hathatósan szolgáljunk. Illyepusztai mestere az időbeosztásnak. Mindennap tud szolgálni valamennyinek, anélkül, hogy rajtakapnák, vagy rossz néven vennék tőle, ha rajtakapják.”³ S hogy a „valamennyi” csakugyan valamennyi, a korban honos világnézetet vagy értelmiségi magatartást jelentse, Fejtő fel is sorolja, kik azok, akiknek a pamflet hőse tud kedvükre valót mondani: a fajvédő, a kommunista, a trockista, a szociáldemokrata, a liberális konzervatív, a politikát elutasító l’art pour l’art esztéta, a népi, a kormány- és rendszerpárti, a zsidó és az antiszemita.

Mindezt azért idéztem ilyen hosszan, hogy bemutassam, miképp vetül rá Illyés-képünkre szinte az első pillanattól kezdve a költő közéleti tevékenységének és személyes habitusának megítélése, mégpedig nem is irodalmi, hanem kvázi-politikai alapon. Az elmúlt hatvan esztendő mindenkori értelmisége számára, laikusoknak és irodalmároknak éppúgy, szinte kínálta magát a lehetőség, hogy Illyés irodalmi munkásságán világnézeti alapon fanyalogjon vagy lelkesedjen. Egészen a legutóbbi esztendőik kevés számú elemzéséig, sok tanulmányra, cikkekre, monográfiára árnyékot vetett Illyés politikai eszmerendszerek és képviselőik felé parolára nyújtott keze. (Persze, nem feledhetjük, hogy itt valóban Kun Béla, Gömbös, Imrédy, Kállay, Bárdossy, Rákosi, Gerő, Révai, Kádár és Aczél kézmelegéről van szó!) A másik jellemző kritikai attitűd a társadalmi, politikai háttér teljes kiiktatása volt az illyési életmű mögül. Ez a fajta értékelés, jóllehet jóval objektívebb képre törekszik az előzőnél, sokszor megfedkezni látszik arról a tényről, hogy Illyés par excellence közéleti költő és természetesen közéleti prózaíró; s hogy mindez nemcsak a később ráosztott

(vagy magára osztott) „nemzet napszámosa” szerep miatt van így, hanem már jóval előbb, a húszas évek közepén is bevallottan társadalmi céllal alkot.

Önironikus megjegyzései mellett – például „kétkulacos vagyok, két kulaccsal vernek”⁴ –, akár Fejtő pamfletjére is válasz lehetne három évvel korábbi naplójegyzete, amellyel Németh László kritikájára reagál, mely szerint túlon túl közel került a szociáldemokratákhoz és eltávolodott a népi gondolattól: „Nem vagyok opportunist, sem áruló. Egy célom volt mindig. A zsellérség és a cselédség sorsán javítani. E célból mindenkivel társulok. Különböző mozgalmak közeledtek e kérdés felé, én valamennyit támogattam. [...] A történelem »ítél«.”⁵ A célul tűzött társadalmi feladat valóban központi szerepet játszott Illyés szépírói munkásságában, de konkrét közéleti tevékenységének módszereit, eredményeit megítélni azonban csakugyan a történelem vagy a kultúrtörténet feladata.

A fent említett kritikai nézőpontok hiányosságait mutatja, hogy egész a kilencvenes évekig sem az életrajzi-társadalmi-politikai alapú megközelítés, sem a depolitizált, ezért jobb híján pszichologizáló, vagy csak az egyes művekre koncentrááló módszer sem tudott mihez kezdeni Illyés éles beszédmód-, forma- és stílusváltásaival. Arra a kérdésre, hogy a Párizsból hazatérő szürrealista költőből miként lesz hamarosan a népi líra egyik legjelentősebb képviselője, később pedig a nemzeti klasszikus irány főalakja, még a leginkább értő elemzők is mindössze azt a választ adták, hogy „a hazatérés élménye és a szülőföldjén szerzett tapasztalatok készítetik Illyést költészetének átformálására”.⁶ Csupán a legutóbbi években történtek kísérletek a jelenség mélyebb, poétikai jellegű okainak vizsgálatára, legtöbbször az újnapi költészet belső, kontextuális sajátosságaiból kiindulva. Jóllehet, mindez viszonylag pontosan elhelyezi Illyést az újnapi mozgalomban, mint a tárgyi tudatosság vagy az epikai paradigmaváltás nemzeti modelljének képviselőjét,⁷ nem világítja meg a folyamat másik oldalát, a költő és a szürrealizmus viszonyát, valamint a beszédmód-váltás mikéntjét. Másik visszatérő probléma, hogy az újnapi poétikai modell szemszögéből értelmezett költői korpusz darabjainak jelentős része csak nem kis erőszak árán tartható fenn a modell számára, s valójában csak egyetlen verseskötet, a *Sarjűrendek* és az epikai triptichon tartozik az újnapiesség főáramába.

Míndezek alapján a következő kérdések vethetők fel: Vajon valóban pusztán életrajzi és társadalmi okai vannak Illyés hazatérte után bekövetkező beszédmódváltásának, vagy valamilyen mélyebb, poétikai jellegű törvényszerűség határozta meg azt? Hogyan lehet a modern magyar költészet újnapi áramának vezéralakja egyben az avantgárd, majd a klasszikus modernség meghatározó figurája? Másképp fogalmazva: Miként értelmezhetjük a költő húszas-harmincas években írt nem újnapi jellegű műveit, vagyis – fenntartva a dichotomikus terminológiát – létezik-e, s ha igen, miként létezik „urbánus” Illyés Gyula?

II.

„Pedig hát ő is urbánus a maga módján, csak hát másképpen az, mint mi vagyunk...”

(Zsolt Béla)

Ez utóbbi, látszólag irodalmon kívüli fogalom azért lehet egyik kulcsa a kérdés megválaszolásának, mert valószínűnek látszik, hogy a probléma Illyés számára is ebben a formában fogalmazódott meg. Avantgárdnak vagy klasszikus-nyugatosnak lenni urbánusságot jelentett, nemcsak az irodalmi nyilvánosság, hanem a költő számára is, beleértve a fogalom összes értelmezési tartományát, irodalmi és poétikai, éppúgy, mint politikai és közéleti. Elsőként tehát azt érdemes megvizsgálni, igaz-e Illyés életművének valamely szakaszára ez a sajátos magyar értékmező, s hogy ő maga miként látta az urbánusság problémáját.

Eltekintve vulgárpolitikai használatától, az urbánus szó tágabban a nagyvárosi szellemiség és kultúra képviselőjét jelenti; ebben az értelemben Illyést mindenképpen idesorolhatjuk, hiszen ifjúkorának legfogékonyabb részét Európa kulturális fővárosában, Párizsban tölti, és soha nem is válik hűtlenné az itt szerzett szellemi örökséghez. De ha saját fővárosunkra, Budapestre gondolunk, akkor azt látjuk, hogy Illyés, ha csak tehette, elmarasztalta a speciálisan „pesti” kultúrmodellt, vagy legalábbis mereven elválasztotta attól, amit magyar kultúrának gondolt. A nagyvárosi léthez való viszonya talán Adyéhoz hasonlítható: ahogy elődjének sem volt szüksége Nagyvárad és Párizs között Budapestre mint lépcsőfokra, Illyés is Ozoráról indul a francia fővárost meghódítani. Mindketten otthonosabban, szabadabban, kevesebb sérelem emlékével mozognak Párizsban, mint Pesten. S ahogy Ady Endre is Pestre kényszerül visszatérni, Illyés is a fővárosban él élete végéig, a tárgyalt korszakban éppen mint a legnagyobb pesti bankház tisztviselője.

Illyés a szónak abban a korban általánosan használt, leszűkített értelmében sem tartozik az urbánusok közé, amely alapján a Szép Szó köre jelenti a urbanizmus szellemi műhelyét. A Válasz és a Szép Szó Ignóus Pál és Sárközi által gerjesztett „publikációs összeférhetetlenségét” nem nézi jó szemmel, sőt, ezt megelőzően József Attilának és Fejtő Ferencnek is felajánlja a Válasz hasábjait, ugyanakkor az egyes – úgy irodalmi, mint politikai – polémiákban mindig a Válasz oldalán tör lándzsát. Könnyen észrevehető azonban, hogy ebben a kontextusban soha nem használja az urbánus szót, mindig mint „Szép Szóékat” vagy „a fiatal Ignóusékat” emlegeti ellenfeleit.⁸ Hasonló a viszonya a Szép Szóhoz annak a Nyugattal való ellentétei esetében, s Babitsot – nemcsak költészetét, de az általa képviselt művész- és értelmiségi modellt is – mind József Attila, mind Ignóus Pál támadásaitól megvédeni igyekszik. Az így értelmezett, de hangsúlyozottan csak mások által így értelmezett – urbánussággal való po-

lemikus viszony fordítva még inkább igaz; a Szép Szó szerkesztői Illyésről vallott véleményének még mindig Fejtő fent idézett pamfletje a legenyhébb változata, s Illyés nemegyszer mint a Válasz körének burkolt fasisztája vagy mint a Nyugat titkos Baumgarten-kurátora ábrázoltatik.

S végezetül, Illyés mindenképpen urbánus a szónak XX. századi interkulturális modernitást jelentő értelmében, amely a mindenkori legfrissebb európai szellemi eredményeket közvetíti Magyarország felé. Ebben az értelemben, hogy írók és irodalmárt is említsek, Móricz vagy Horváth János nem, de Szerb Antal vagy akár a Proust-kritikus Németh László mindenképpen urbánusnak számít. Valószínűleg Illyés urbánusság-definíciója is ez utóbbihoz áll közelebb, s ennek alapján saját magát mint a legurbánusabb mű szerzőjét említi meg: „Legutoljára akkor éreztem »gyökereimet« ilyen jólesően, amikor a francia antológia megjelent. [...] Különös elégtételt éreztem, hogy ezt a legurbánusabb, legnyugatosabb könyvet, éppen én készítettem el.”⁹ Nem árt észrevenni, hogy a definíció az urbánus és a nyugatos szavakat szinonimaként használja. Ha megvizsgáljuk a *Francia Antológia* anyagát, olyan kortárs francia költők műveivel találkozunk, akik kisebbsésként a klasszikus modernség, nagyrészt pedig az avantgárd poétikai modelljét képviselik. Ez az az urbanizmus, amelyet mindenkor összeegyeztethetőnek tud tekinteni azzal a népiességgel, amelyet viszont legtöbbször a Válasz szellemi köreként határoz meg.¹⁰ Látásmódja ambivalens, mert amíg a népi mozgalmat egy folyóirathoz köti, addig az urbánusságot mint egy általános európai progresszív polgári eszmerendszert definiálja. Talán a „világnézeti poligámia” egyik fontos ellentéte is más megvilágításba kerül így, hiszen ezért tudja összeegyeztetni az urbanizmust a népiességgel, nemcsak önmagára, hanem a Válaszra nézve is, amely „a nemzet lelkiismeretének akart hangot adni. Nem igaz, hogy ez az irányzat kizárta volna az »urbánusokat«. A Válasz megjelenése körül ott van Pap, Gelléri, Halász, Cs. Szabó, sőt Szerb, sőt Hunyady is. Lapozzuk át a folyóirat első esztendeit, s elámulhatunk, kiből toborzódtak, kiket hívtak útra a magyar »népiesek«.”¹¹ Hasonló logikával, mint ahogy saját urbánus művéről beszél, egyenesen odáig jut el, hogy a Válasz volt az urbánusságra leginkább nyitott lap, hiszen teret adott a kor „legurbánusabb írója legurbánusabb írásremekének”, Hunyady Sándor *Piroslámpás házának*.¹²

Persze, a fönti meghatározás-kísérletek inkább irodalompolitikai, mint poétikai természetűek, de arra mindenképpen választ kapunk, hogy az újnepiesség milyen módon férhetett össze eszmeileg az européer urbanizmussal Illyés esetében. Jóval fontosabb kérdés azonban, hogy az általa is urbánusnak nevezett poétikai tartalmakat, a klasszikus modernséget és az avantgárdot, hogyan viszonyítsuk ahhoz az újnepiességhez, melynek egyik legelső és legfontosabb képviselője volt. Mindezzel a bevezetőben feltett kérdéshez kanyarodunk vissza: az Illyés költői és szépírói munkásságában tapasztalt hirtelen stílus- és beszédmódváltások vajon véletlen életrajzi-politikai, vagy törvényszerű poétikai okokkal

magyarázhatók? Hova helyezhető két urbánus modell, az avantgárd és a nyugatos között Illyés rövid, „tisztán” újnépies korszaka, és miként viszonyul ehhez az egész életművet meghatározó népi indíttatás?

A továbbiakban azt szeretném igazolni, hogy az Illyés-jelenség, nem az életrajzi véletlenek és a társadalmi-politikai esetlegességek hozadéka, hanem egy általános és csaknem törvényszerű poétikai tendencia eredménye, amely érthetővé teszi, hogy a húszas évek avantgárd, (általában szürrealista) alkotói a harmincas évekre hogyan kerülnek közel a népi/paraszti kultúrára át a kollektív tárgyiassághoz, és hogyan válnak később „nemzeti klasszikusokká”.

III.

„Illyés Gyula tudta miről van szó a világban,
szürrealista és marxista volt mielőtt hunságra
adta volna magát”

(Fejtő Ferenc)

Sokan leírták már, hogy a fiatal Illyés életében milyen döntő fontosságú volt az öt évig tartó franciaországi kényszertartózkodás. Legtöbbször a népi költészetre való felkészülés idejeként, mintegy előtanulmányként értékeli a párizsi esztendőket. Többen is idézik Illyés erre vonatkozó vallomását: „Onnan láthattam meg végre való helyén, s valóságos helyzetében Magyarországot. Szédítő lelket próbáló pillanat volt. Páris tett magyarrá.”¹³ Ezek a tanulmányok úgy mutatják be a Párizsban tartózkodó költőt, mint aki a kellő távolságtól, mintegy nagyobb rálátást nyert a magyar kultúrára és közéletre, s visszatérve hazájába, ennek segítségével tudott alapos, de mégis objektív megfigyelő maradni. Ez a megfigyelés kétségkívül igaz,¹⁴ de nem árt nagyobb figyelmet szentelni egyrészt az Illyést Párizsban körülvevő „poétikai környezetre”, másrészt pedig a hazatérése után is megmaradó erős francia kulturális kötődésére.

Ez a kulturális kötődés sokkal mélyebb annál, mint ahogy azt említeni szokás; Illyés 1923 és 27 között a párizsi költőtársadalom teljes jogú tagja volt, s nemcsak szociális, hanem poétikai értelemben is. Nem válik franciává, mint Tzara – bár sorsának ilyen irányú alakulását nagyon is elképzelhetőnek tartja¹⁵ –, de kötődése jóval szorosabb sok más, ez idő tájt Párizsban előforduló íróénál, költőénél (például Hemingwayénél vagy e. e. cummingsénál). Ráadásul, mindez nemcsak kiinduló- vagy Magyarországra tekintő kilátópontot, hanem még sok évig állandó szellemi kontrollt is jelent. Még a harmincas–negyvenes évek közötti korszakáról is így ír: „Azok sorába tartoztam, akik egy-egy világlapok hasábjaira kerülhető szerep vállalása előtt azt is mérlegelés tárgyává tették: mit szól ehhez Párizs.”¹⁶

Mindenekelőtt tehát azt kell megvizsgálni, milyen sajátos képet nyújtott a francia irodalmi élet, pontosabban az a kör, amellyel Illyés kapcsolatban állt, a költő párizsi tartózkodása alatt.

1922 elején, még Illyés érkezése előtt történik meg a kenyértörés a *Littérature* című lap csoportján belül a Tzara-féle dadaista és a Breton nevével fémjelzett későbbi szürrealisták között.¹⁷ Az összekülönbözés alapja, az úgynevezett „Maurice Barrès-pör”, amikor is a szélsőjobboldali, nacionalista író megítélése körüli vitában Bretonék Tzara szemére vetik a dada szisztematikusan negatív hozzáállását a társadalmi kérdésekhez. Bár Tzarát még nem hagyják el, innentől kezdve végig egyre fontosabb kérdés lesz számukra a társadalmi kérdések és az irodalom kapcsolatának mikéntje.

Ebben az időben sokkal fontosabb hatása van a pszichoanalízis bretoni olvasatának, amely Freud és Breton személyes találkozása nyomán kristályosodik ki. A szürrealizmusnak ez a korai szakasza az úgynevezett „époque de sommeil”, az „álom-korszak”, melyre a hipnózissal folytatott kísérletek és a automata írás kifejlesztése mellett a lélek őseredeti primitív rétegeinek kutatása jellemző.

1923-ban, az utolsó dadaista soirée után Tzara és Bretonék útja végképp kettéválik. Breton publikálja *Clair de terre* című kötetét, amelynek hatására egyre több művész fordul a pszichológiai automatizmusokhoz mint alkotói módszerhez. André Masson rajzai és Joan Miró festményei, amelyek bevallottan a megszületni látszó új „izmus” hatására születtek, a fekete-afrikai kultikus célú műalkotásokkal is rokonságot mutatnak. Innentől kezdve az afrikai kultúrák mindig mint a tökéletes automatikus művészet és a tökéletes kommunális társadalom eszményei élnek a francia művészvilág tudatában.

Ekkor, a dada bomlásának és a szürrealizmus születésének évében közli első publicisztikáit a francia irodalomról Illyés Gyula.¹⁸ Jóllehet – s ezt később maga is beismeri – a kellő távlat híján mindkét írás pontatlanul és elnagyoltan mutatja be a párizsi avantgárd mozgalmakat, a kiindulópont és csoportosítás szempontjai figyelemre méltóak. Két csoportot különböztet meg, az egyik tisztán esztétikai forradalmat hirdet, célja „a látszóságok felbomlott rendjének új harmóniába foglalása”, a másik eszméi „már mélyebb társadalmi közösségekben gyökereztek, társadalmi forradalmakba is bekapcsolódtak”. A munkásmozgalmában aktívan részt vevő¹⁹ fiatal költő számára egyértelműen a második út a fontosabb, a követendő példa – amint írja, „szociális forradalmi szempontból”. A konkrét személyeket nem minden esetben lokalizálja helyesen a két csoportban, például Apollinaire-t „melankolikus, pusztán formai, tipográfiai forradalmával” elmarasztalja a „katonák internacionalista összefogását, forradalmat hirdető” Henri Guilbeaux-val szemben. Illyés tehát, igaz, hogy homályos és következetlen terminológiával, de mégiscsak megkülönböztet az avantgárdon belül két alapvetően különböző poétikai modellt, a jövőbe tekintő kollektív tárgyiasság, és az

absztrakt tárgyiatlanság modelljét. Valószínűleg azt is fölismeri, hogy az utóbbi még szorosabban kötődik a klasszikus modernség szimbolista-impresszionista vonulatához, annál is inkább, mert időben is korábbra datálja (15 előttré), és elődjei között Verhaerent és Rimbaud-t sorolja fel. Mindkét tanulmányában Marcel Sauvage-t teszi meg az eljövendő költészet legfontosabb lehetséges előfutárának, de hozzáteszi, hogy ehhez Sauvage-nak és a kubistáknak fel kell ismereniük, hogy „már nem tudnak újabb, mindent leterítő esztétikán végigheveredni”, és ezért az életet „világ szemléleti alapról” kell bemutatniuk. Elismeri a dada szerepének fontosságát, mert kiindulópontot adott, tiszta lapot kínált az újrakezéshez, de elérkezettnek látja az időt, hogy a művészi lázadás társadalmi lázadással egészüljön ki.

A későbbiekben is ennek a társadalmi lázadásnak lehetőségét látja a szürrealizmusban, mely 1924-re jelentős mozgalommá növi ki magát: Naville és Péret szerkesztésében megjelenik a *La Révolution Surréaliste* című folyóirat, létrehozzák a Valóságfelettséget Kutató Irodát, valamint Breton megírja *A szürrealizmus kiáltványát*. Egyre markánsabban rajzolódnak ki a mozgalom eszmei alapjai, amelyek egyszersmind a későbbi továbbélés lehetőségeit is megadják:

1. Első az álom mindenhatóságának feltételezése, melyben a szabad „beszélő gondolatok” a lélek igazi monológját szabadítják fel. Ez az állapot mesterségesen is megteremthető a hipnózis, a szabad gondolatársítás és az automatikus írás segítségével. Az iránymutató itt Freud és a pszichoanalízis. 1925-ben megjelenik az *Álomfejtés* francia fordítása, valamint az ennek irodalmi analógiájaként értelmezett *A per*, Kafka posztumusz kiadott regénye, s mindkettő nagy hatással bír az irodalom és a műértelmezés területén egyaránt. A szürrealizmusnak ez a nevé is adó, André Breton nevével fémjelvezhető, művészileg talán legjelentősebb vonulata fogja a legkevesebb hatást tenni Illyésre, aki első perctől kezdve pontosan tudja, hogy sohasem lesz képes tökéletesen elvonatkoztatni a „földszagú” valóságtól.²⁰ Vonzódása a freudizmushoz és az alkalmazott pszichológiához azonban – második felesége szakmai elkötelezettsége mellett – innen eredhet, de nem lehet véletlen, hogy nem a pszichoanalízis, hanem a szociálpszichológia és a fejlődéslélektan új irányzatai érdeklik. A szürrealizmus a pszichológiát a minden egyénben meglévő közös automatizmusok feltárása miatt tartja fontosnak. Az individuális tehetség fogalmát akarja megszüntetni azzal, hogy kijelenti, pszichéje révén valójában minden ember költő. A pszichében meglelhető tudati kollektivitás válik itt eszménnyé, amelyet minden emberben fel lehet és fel kell szabadítani, ennek eredményeit pedig felhasználni – az irodalom számára is.

2. Ennél sokkal inkább érintette Illyést a szürrealizmus másik vonulata, a költői és konkrét harc a társadalmi elidegenedés és elnyomás ellen. A háttérben természetesen Marx és a marxizmus áll; az irodalom forradalmasításának gondolata olyannyira általánossá válik, hogy ha megnézzük a *La Révolution Surréa-*

liste első évfolyamait, kitűnik, hogy a legtöbbit idézett szerzők Marx, Engels, Lenin és Trockij. Ebben az évben hal meg Lenin, akinek halála a mozgalom számára üdvtörténeti jelentőséggel bír, s sokukat, így Illyést is versírásra is ihlet. A Bécsben megjelenő *Ék* közli *Éjjelben győzni* című versét, amely sokban mintha a korábban feldicsért Guilbeaux forradalmi verseivel mutatna rokonságot:²¹

Az égen föltűnik Lenin sápadt arca. Éjjelben győzni.

Előre vörös hadsereg, föl, föl, tipord le a vétkek

vetéseit

Mint a szikrák hullanak szerte a harangszóban az ő szavai:

„...háborúságot az igazságért

Minden hatalmat a szovjeteknek...!”²²

Túl azon, hogy a marxizmus és kommunizmus eszméje az első szürrealista nemzedék szinte egészét megérinti, s 25-től kezdve majdnem minden jelentős képviselőjét a Francia Kommunista Párt soraiban találjuk, írói és költői munkásságába legkövetkezetesebben Éluard és Aragon építi be, az utóbbi egészen a szocialista realizmusig eljutva. A máshol már megvalósult politikai kollektivitás válik itt eszménnyé, amelynek harcát támogatni, eszméit terjeszteni kell – irodalmi módszerekkel is.

3. A szürrealizmus harmadik vonulata összefügg azzal a francia avantgárd minden irányzatában meglévő konvencióval, amely a konvenciók elvetését jelenti a művészetben. Az idegenség, az egzotizmus ütköztetése a megszokottal, az elvágyódás, a távoli tájakra utazás rimbaud-i álma a szürrealisták esetében összecseng a primitív kultúrák esztétikai és társadalmi tökéletességéről vallott elképzelésekkel. Bár iránymutató elődként előszeretettel Rimbaud-t vagy Gauguin-t idézik, a húszas évek fiatal francia nemzedéke számára éppen nem a társadalomból való kivonulás, hanem az őseredeti közösség vélt újrafelfedezése, de még inkább az elnyomott, gyarmati sorban lévő népek kommunális társadalmának (marxizmus segítségével való) visszaállítása jelentette a feladatot. Bár ez a szemlélet is pozitív példaként tünteti föl a kommunális társadalmakat és azok művészetét, soha nem mint romlatlan idillt, hanem mint az imperializmus és kolonializmus által megrontott, halálra ítélt, ezért csak erős összefogással megmenthető létformát mutatja be azokat.²³ Ezeknek a közösségeknek a tudattalannal rokonságot tartó, naiv automatizmusokon alapuló kommunális művésze segítségével pedig esetleg megmenthető lenne az elembertelenedő, elgépiesedett nyugati civilizáció is. A szürrealizmus alapítói közül Benjamin Péret és talán Antonin Artaud ment ebbe az irányba. A másutt még létező társadalmi kollektivitás válik itt eszménnyé, amelynek szociális felemelkedését elősegíteni, kultúráját pedig megmenteni szükséges – az irodalom számára is.

Szóltunk már róla, hogy amikor a fiatal Illyés csatlakozik a szürrealisták mozgalomához, elsősorban a társadalmi vetületű kérdések állnak figyelme középpontjában. 1925 tavaszán, alig néhány hónappal a *Szürrealista kiáltvány* megjelenése után, az aradi *Periszkóp* című lapban tájékoztat a mozgalomról. Poétikai kérdésekről szólva, helyesli az álom és az élmények „szabad (vagyis minden elképzelt ellenőrzés nélküli) tükrözését”,²⁴ de elutasítja a társadalmi vonatkozásoktól való megszabadulás vágyát. Itt is a művészi és társadalmi forradalom egységéről beszél, s valójában nem a szürrealizmussal, hanem csak annak bretoni modelljével vitatkozik, valójában a művek kollektív tárgyiasságát, jövőbe tekintő irányultságát hiányolja. A tisztán művészi jellegű forradalmakat a „latin” szimbolizmus örökségének tekinti, amely csupán „a költő lelkének vágya a valóság felé”, szemben a „germán–sláv”, inkább szociális jellegű költészettel. Ekkor és jóval később is csak azt a szürrealista alkotót tekinti mértékadónak, aki a kollektív eredetű, kollektív célú tárgyi tudatosságnak ad helyet műveiben: „A szürrealizmus nem érzi jól magát valamely tisztán egyéni etika távlatában. Akár föllázad a civilizáció ellen, akár aggódik jövője iránt: itélkezik fölötte, a kollektivitásra gondol.”²⁵

Nézzük meg, hogy az 1926–36-os évtizedben a szürrealizmus alapítói és szűkebb környezetük tagjai milyen lépéseket tettek a kommunális művészet és társadalom eszméje felé. Alapvetően két lehetőség kínálkozott számukra: vagy a szürrealizmus forradalmi, marxista irányát elfogadva kommunista pártarcosként, esetleg valódi forradalmárként tevékenykednek tovább vagy megkísérelnek valamely egzotikus, népi kultúrához közel jutni, s annak kulturális értékeit közvetíteni a nyugati civilizáció felé, társadalmi-politikai problémáira pedig – lehetőleg marxista recept alapján – gyógyírt keresni. Ez utóbbival szorosán összefügg, hogy – mint látni fogjuk –, többen eljutnak közülük a közösségi jellegű színjátszás megteremtésének igényéig, akár egy primitív, archaikus, akár egy középkori, vásári típusú népszínházi modell felé nyitva. Az alábbi példákkal nem azt akarom sugallni, hogy az újnepi költővé lett, progresszív társadalmi szerepet sűrűn vállaló, Molière-t és avantgárd drámaírókat egyaránt fordító Illyés Gyula gépies törvényszerűséggel tette volna meg ugyanezt a fejlődési utat, de a párhuzamok mindenképpen figyelemre méltóak:

A legfőbb alapító, André Breton 1927-ben belép a kommunista pártba, később pedig hosszabb időre Mexikóba követi a száműzött Trockijt. Visszatérve jelentékeny antifasiszta tevékenységet folytat, nemzetféltő politikai esszéi nagy hatással voltak a későbbi francia ellenállásra. Költészetén azonban csak igen kevésbé hagyott nyomot a kollektív forradalmi jellegű tárgyiasság. Illyés úgy emlékezik rá, mint akinek minden energiáját lekötötte a művészi lázadás, s ezért „személyében volt a mű”.²⁶ Breton költészete leszakadt a szürrealizmus társadalmi forduló mozgalmából, pontosabban – amint Illyés írja – csak ő maradt következetesen szürrealista, ezért nem tudott olyan jelentőségűt alkotni, mint

társai, akik túlhaladták a *Szürrealista kiáltvány* poétikai doktrínáit. Illyés az automatikus szöveget soha nem tekinti legális költői beszédmódnak, inkább csak mint valamiféle irodalmi tréfát fogja föl, első következetesen ilyen technikát alkalmazó írása csak a *Hunok Párizsban* szürrealista költőkről írott fejezetében található pusztán illusztrációként. Még leginkább elvonatkoztatottnak szánt verseinek is közvetlen társadalmi jelentése van, az *écriture automatique* csak lehetséges, de nem önmagában alkalmazott technikaként, és soha nem poétikai célként jelenik meg költészetében. Béládi Miklós helyesen állapítja meg, hogy a „világ irracionális megismerési módja, a szürrealista világmagyarázó elv sohasem vált legbensőbb meggyőződésévé”,²⁷ de ehhez nem árt hozzátenni, hogy mindez hangsúlyozottan csak a bretoni értelemben vett, ha tetszik klasszikus szürrealizmusra igaz. Ezért költői példája soha nem az irracionálitást versszervező elvként fölfogó Breton és Tzara munkássága lesz; bár az automatizmus pszichés energiáját, a tudattalanból eredő indulatot mindig fontos formateremtő elemnek tartja: „Mikor fogod már megtanulni, hogy a verset nem a ritmus és rím teszi? Hanem az indulat. Az első sornak vagy soroknak formáját, az intonációt kifürkészhetetlen forrásból (tán hatásból) kapod, de jaj, ha ezt megtartod, ha ezt megmerevíted és ez a más indulatra már nehezen hajló forma vezet tovább. Nem verset fogsz így írni.”²⁸ Feltétlenül meg kell említeni, hogy az „indulat” szerepe Illyés versfelfogásában nemcsak Breton pszichikai automata-elméletéből, hanem Füst Milánnak a költészetet mint „látomásokká rendeződő indulatot” felfogó esztétikájából is eredhet. A fiatal Illyés még emigrálása előtt megismerte Füst költészetét, és hazatérve hamarosan megismerhette elméleti írásait is. A két rokon elmélet, Füsté és Bretoné együttesen is hathatott Illyés elméleti jellegű fejtegetéseire és gyakorlati költői megoldásaira.

Sokkal fontosabb Illyés szempontjából Paul Éluard és Louis Aragon későbbi életpályája, költői beszédmódjának további alakulása. Éluard életében nagyon fontos szerepet kap a politika és a közéleti tevékenység, 1927-től az FKP tagja, jár a Szovjetunióban, kommunista szervezőmunkát folytat a spanyol polgárháborúban, később pedig fegyveresen is részt vesz az Ellenállásban. Az erős szociális irányultság mellett a menekülés vágya és a száműzöttség-érzés is visszatérő elem Éluard költészetében. Már 1924-ben „megszökik” Párizsból, óceáni szigetekre utazik a városi civilizáció elől, s hazatérve száműzöttnek érzi magát. Motivációjában kezdetben nagy szerepet kap a „sentiment rimbauldienne”, azaz Rimbaud látomásos jellegű egzotizmusa, s csak a későbbiekben veszi át helyét a kollektív tudatosság. Mindez rokonságot mutat Illyés néhány korai költeményével, ahol az emigráció hatására nagy szerepet kap az idegenség, a száműzöttség érzése. Ilyen hatást mutat a *Száműzetésem első keserű éneke* című verse:

Vándor kit útszélre terített egy fáradt nehéz illatú dal
és a tőr
mely az estből hullt szivedbe
erősen tartsd melleden a mentőöv koszorúját
sós hab mossa a fedélzetünk zokogás
köd²⁹

A korai Éluard látomásos lírájára Rimbaud sátánossága is rányomja bélyegét, s ha közvetlen hatásról talán nem is, de hasonló tendenciákról Illyés esetében is beszélhetünk. Nemcsak az 1949-ben az *Abbahagyott versek* között kiadott *A hajnalcsillaghoz* című Lucifer-verse tanúskodik erről, hanem az is, hogy egy Párizsban írt költői hitvallásában de Sade márki nevét erkölcsi példaként említi.³⁰ Az éluard-i líra legfőbb szervező elvének Illyés az irracionális látomások mögött meghúzódó „új világosság és rend”³¹ igényét tekinti, amely megelőlegzi egy „forradalmon munkáló szürrealizmus” kialakulását. Éluard korai költői korszaka poétikai szempontból is fontos lesz számára, mert az formai tisztaságával kikél „a szimbolisták márványoszlopai, bársonyfüggönyei, illatárjai”, az „agyoncifrázott, agyonbonyolított”³² költészet ellen, ugyanakkor ez az a lírai modell, amely a Baudelaire–Rimbaud–Apollinaire-vonal lehetséges folytatója lehet. Ez valójában annak felismerése, hogy a klasszikus modernség poétikai hagyománya csak a szimbolizmus szubjektív hangjának elhagyásával, a kollektív tárgyiasság irányában, az avantgárd tanulságait tudatosítva fejlődhet tovább. Éluard költészete nemcsak a személyes barátság hatására jut kiemelt szerephez Illyésnél, jóllehet ez sem elhanyagolható tényező, hanem a párhuzamosan alakuló életpályák hasonlósága miatt is. A harmincas évek közepén Éluard költészetében jelentős változásnak lehetünk tanúi, eddigre „a művészi forradalmat mind szorosabb viszonyban látta és érzékeltette a társadalmi forradalommal”.³³ Valóban, ebben az időben Éluard tudatosan a tömegek számára és a tömegek érdekében alkotott. A francia kritikusok meglehetősen rossz szájjal fogadták újabb, „érthető” verseit, de a szélesebb közönség előtt nagy népszerűsége tett szert. Aktív közéleti figurává vált, az ellenállási mozgalom érdekében kompromisszumot keresett a különböző francia politikai csoportok között, 1943-ban pedig megszerkesztette a „szellemi ellenállás” legfontosabb irodalmi dokumentumát, a *L'honneur de Poètes* című antológiát. Mindez költői nyelvén is fordulatot eredményez, amelyre Illyés is felfigyel – és talán igazolásként használja fel önmaga számára is. A korábban „víziós” jellegű, finomságával nemegyszer „précieux” irodalom felé hajló versnyelvet az új korszak szociális tartalommal telített „hasznosságelvű” költészete jelentősen leegyszerűsíti. Versei „a szó párizsi értelmében *népiessé*” (kiem. tőlem, Ny. K.) válnak, a „francia nyelv »holt« birodalmából az élő franciák élő és szemléletes szavainak és mondatfűzésének területére”³⁴ jutnak el.

Louis Aragon esetében beszélhetünk a kollektivitás irányába megtett legradikálisabb lépésekről. 1927-ben belép a kommunista pártba, többször jár a Szovjetunióban, ahol barátságba kerül Majakovszkijjal. Művészetét fokozatosan társadalmi kérdések érdekébe állítja, s majd miután a harkovi pártkongresszuson 31-ben híres téziseiben elítéli a szürrealizmust, csatlakozik a szocialista realizmus irányzatához. 1926-ban publikált, még szürrealista regénye, a *Paysan de Paris* Illyésre is nagy hatást gyakorol.³⁵ Egy évvel később, már itthon, kritikát közöl a regényről a *Dokumentum* hasábjain. A mű jelentőségét abban látja, hogy alkotója szürrealista eszközökkel a társadalmi valóság megismerésére törekszik, hogy „visszavonult a köznapi valósághoz és mint távoli vidékről jött paraszt, megtisztult fejvel járja be szülőföldjét, a várost”.³⁶ A városi lét új szolgálathoz vezet, amely ellen az emberi méltóság nevében kötelességünk föllázadni. Aragon szabadon asszociál a megszokott tárgyak, társadalmi aktusok világára, látásmódja szokatlan, hiszen a „megismerés érdekében elvet minden korlátot”, de végső célja a fenyegető valóság feltárása. Két fontos momentumot érdemes kiemelni Illyésnek ebből a korai írásából: a városi létforma elgépiesítő hatásának felismerését, és a társadalmi környezet pontos, tárgyilagos bemutatásának igényét, amelyet a forradalmi megjobbítás reménye ösztönöz. Ahogy Éluard-t mint a klasszikus modernség lírai vonulatának lehetséges folytatóját mutatja be, úgy látja Aragonban Stendhal és Flaubert realizmusának örökösét. Későbbi írásaiban is ezt a tendenciát emeli ki Aragon munkásságából, a kortárs francia kritikával ellentétben, amely közéleti szerepét elismeri ugyan, de irodalmi szempontból hanyatlást lát a költő korai szürrealista korszakához képest. Hasonlóan ellentétes Illyés és a francia elemzők véleménye a tekintetben is, hogy miként értékeljék Aragon visszatérését a hagyományos, középkori eredetű versformákhoz. Természetesen, Illyés ez utóbbit is pozitívként értékeli, s a negyvenes évekre szerinte Aragonból „nemzeti költő lett, valóságos Victor Hugo”, aki nemcsak kollektív szellemű műveivel, hanem „népi”, széles tömegeket megszólító nyelvével teremti meg „a francia líra új nemzeti pályautját”.³⁷

Ide kívánczik a korán elhunyt René Crevel alakja is, aki párizsi évei alatt Illyés legjobb francia barátja volt, s aki „már kezdettől fogva össze akarta egyeztetni a társadalmi forradalmat a művészi, szellemi forradalommal”.³⁸ 1927-től őt is az FKP soraiban találjuk, s innentől fő feladatának azt tekinti, hogy összeegyeztesse a történelmi materializmust a pszichoanalízissel. (Ugyanakkor Bretont és a klasszikus szürrealizmust sem akarja elhagyni – Illyés szerint ez kényszeríti végül az öngyilkosságra.³⁹) A harmincas évektől egyre inkább a francia társadalom „javításának” kérdése foglalkoztatja, munkáiban a társadalom szociológiai megfigyelése kap nagy szerepet. Kritikus hangvételű, a nemzet és társadalom kapcsolatát boncolgató pamfletje, a *Les Pieds dans le plat*, amely már semmi szürrealista hatást nem mutat, ösztönzi Illyést a *Csizma az asztalon* című parasztnyelvő munkájának megírására.

Illyés felismeri, hogy Éluard, Aragon és Crevel a kollektív tudattalant felzabarádítani kívánó művészetétől törvényszerűen jutnak el a konkrét kollektívum eszményéhez, lett légyen az akár a kommunizmus, akár a nemzeti összefogás gondolata. Életpályájukban a saját magáénak jogosságát látja igazolni. Kimondatlanul is, de feltételezi, hogy irodalmi munkásságuk az övével együtt egy nagy nemzetközi áramlat része, melynek célja „együtt haladni a tömegekkel”.⁴⁰ A szürrealizmus nemcsak lehetséges, de szükséges útjának tartja, hogy akár nemzeti, akár osztályharcos formában az irodalmat társadalmi hasznosság-elvnek helyezze alá, hogy megtartva az pszichikai asszociációk szövegteremtő elvét, a széles tömegek számára érthető nyelvet teremtsen; hogy az avantgárd eredményeit felhasználva a tradicionális formákat új tartalommal töltsse ki; és hogy a kollektív tudatosságot ne csak eszközként, hanem az elnyomott osztályok radikális társadalmi megújulásához (forradalmához) vezető célként is kiaknázza.

A fent felsorolt francia szürrealisták elsősorban személyes közéleti és művészi példájukkal gyakoroltak hatást Illyésre, a most következők inkább életpályájuk hasonló alakulása miatt lehetnek fontosak. Azokról a francia fiatalokról van szó, akik jelen voltak a szürrealizmus születése pillanatában, és életüknek legalábbis ebben a szakaszában szürrealista műveket írtak. Álljon itt csak az adatok szintjén a legjelentősebbek rövid életrajza:

1. Benjamin Péret 1924-ben a *La Révolution Surréaliste* alapító szerkesztője, 27-ben belép a kommunista pártba, majd két év múlva, Trockij száműzése miatt kilép. Még ebben az évben Brazíliába utazik, ahol a parasztság körében végez trockista agitációt. Ezért és a *parasztok sanyarú sorsát lefestő forradalomra mozgósító írásai miatt felfogatás vádjával többször beperelik, végül bebörtönzik*. 1936-ban részt vesz a spanyol polgárháborúban, majd hazatér Párizsba, ahol *több verseskötetet és egy politikai esszégyűjteményt publikál*. A háború után újra Dél-Amerikába utazik, ahol hosszabb időre az amazóniai indiánok között telepszik le, és ősi indián mítoszok és mesék gyűjtésével foglalkozik.

2. Jacques Prévert 1929-től a közösségi művészetet tanulmányozza, érdeklődése rövidesen a *hagyományos népi és a populáris vásári színjátszáshoz fordul*. Megalapítja az úgynevezett Október-csoportot, amelynek szövegeket ír. Később a modern kollektív műfajokkal kerül kapcsolatba, Marcel Carné számára készíti forgatókönyveket, igényes sanzonszövegek írója lesz. Mint a legnépszerűbb XX. századi francia költő fejezi be életét.

3. Robert Desnos már a *Littérature* csoportjának tagjaként a későbbi szürrealisták mellé áll, az automata írás technikájában ő bizonyul a legfogékonyabbnak, ezért a hipnózis kipróbálásánál Bretonék órá osztják a médium szerepét. Ennek ellenére hamar eltávolodik a mozgalomtól: 1929-től újságíróként tevékenykedik tovább, korán szakít a marxizmussal, de a szürrealista formanyelvvel is, *publicisztikája és esszéi széles tömegeknek készülnek, világos és érthető nyelven vannak megírva*. 1936-ban a *Népfront egyik alapítója* lesz, ebben a minőségében a spanyol

eseményekben is kiveszi részét. A világháború alatt az Ellenállás ismert alakja, ezért a nácik kivégzik.

4. Michel Leiris Prévert-rel együtt 1924-től vesz részt a szürrealisták megmozdulásaiban. 1929 után az *etnológiához fordul*, részt vesz egy Dakar-Dzsibuti misszió munkájában, itt szerzett élményeiről *életrajzi regényben* számol be. A későbbiekben az afrikai népi himnuszok hatására írott költészete mellett kritikai munkássága is jelentős lesz. Megismerkedik Sartre-ral, akinek hatására politikai szerepet vállal. Rengeteget utazik, Fekete-Afrika, Egyiptom és az Antillák mellett Kínában, Japánban és Kubában is jár, az itt élő népek költészetéből fordít, s mindez hatással van költészetére is.

5. Aimé Césaire csak 1913-ban születik s így csak a harmincas évek elején ismerkedik meg a szürrealizmussal, de életéről, a szinte kísérteties egyezések miatt, feltétlenül beszélni kell. Martinique-i születésű, párizsi (valódi és költői) iskolák után visszatér hazájába. A gyarmati fekete közösségek életformája érdekli, társadalmi reformot sürget. Előbb kommunista, később progresszív „népi” vonalon politizál, költészetét is szociális kérdéseknek szenteli. Közéleti-irodalmi folyóiratot alapít, s a hagyományos martinique-i népköltészetet próbálja ötvözni a szürrealizmussal. Agrár irányultságú baloldali pártot alapít. Több színműve jelenik meg nemzeti sorskérdésekről.

6. Saint-John Perse tíz esztendővel idősebb Bretonéknál. Guadaloupe-ban születik, innen kerül Párizsba, ahol minden új irodalmi mozgalmat „kipróbál”. Szülőhazája emléke mint „az elveszett paradicsom” romlatlansága jelenik meg költészetében. André Gide barátja, aki sokban hat művészetére. Diplomataként eljut Kínába, itt ismerkedik meg a kínai népköltészettel, amit a szürrealista verseléssel érez rokonnak. Sokáig konkrét közéleti szerepet is vállal, egy ideig külügyminiszter-helyettesként is dolgozik. 1960-ban megkapja az irodalmi Nobel-díjat.

A sor folytatható lenne: Jules Supervielle, Henri Michaux, Marcel Sauvage és talán Cocteau neve mindenképpen ide kívánczik. Van azonban még valaki, akinek munkásságát mindenképpen meg kell említenünk. André Gide-ről van szó, aki bár személyes kapcsolatot nemigen tart a szürrealista nemzedékkel, de kellően hosszú életet él ahhoz, hogy levetkőzve Nietzsche és a francia szimbolizmus hatását mutató individuálesztétikai szemléletét, a húszas évek ifjúságának élő mintaképe lehessen. Amikor 1925-ben, ötvenhat esztendősen rászánja magát, hogy részt vegyen egy kongói jószolgálati delegáció munkájában, elsősorban az emberi egzotikum, a primitív művészet, az esztétikai megújulás vágya vezeti. Útja elején nézőpontja akár Rimbaud-é is lehetne: szinte csak a naplementék színárnyalatai, a fák különös formája, a ritka pillangók mozgása érdekli. Fokozatosan kényszerül rá, hogy szembenézzen a valósággal, a szociális helyzettel, a kolonializmus társadalmi igazságtalanságaival. A homo aestheticus eszmél rá itt a társadalom tényére, és innentől kezdve nem tud és nem is akar szabadulni tőle. Ugyanazzal a látszólag szenvtelen hűvösséggel sorolja fel a

gyarmati munkások testi és lelki megaláztatását, pofonokat és ostorcsapásokat, mint Illyés teszi majd nem sok évvel később, a *Puszták népében*.

Gide nyilatkozata a regény születéséről az egész nemzedék vallomása lehetne: „Hosszú ideig szó sem lehet művészi alkotásról. Ahhoz, hogy a határozatlanul zengő, új akkordokat keressem, arra lenne szükségem, hogy a jajongás ne süketítsen meg. Nincsen bennem egy szöglet se, amely ne részvétet érezne. Bármerre nézek, mindenütt nyomorúságot látok. Aki ma szemlélődő tud maradni, az vagy filozófiailag embertelen állásponton van, vagy hajmeresztően elvakult.”⁴¹ Érdemes mindezt összevetni a hazatérő Illyés érzéseivel: „Az én megdöbbenésem az volt, amikor szülőhelyemen, a pusztán körültekintettem. Egyénileg nem vittem valami fájdalmas emléket innen, s kint ez a fájdalmas emlék – mint minden emlék – még szépült is. [...] De ez az új szem most csupa iszonyatot látott. [...] Akkor nem tudtam, csak most visszakövetkeztetve merem kimondani akkori érzésemet, a döntő elhatározást: áruló lennék, ha csak író akarok lenni. Az újítás, a merészség nemcsak az irodalomban esedékes, hanem a társadalomban is, sőt ott esedékes igazán. Sétálhatok-e tovább itt is az avantgardista szabad gondolatársítások négy fala közt?”⁴²

Illyés hazatérése napjaiban, frissen elválva Párizstól olvassa a *Kongói utazást*. Látni fogjuk, Gide könyve csak megerősítést ad neki, ténylegesen csak ábrázolási módszere hat rá, az is csak hét év elmúltával, a *Puszták népe* írásakor. Gide nem útmutatója Illyésnek, csak írói sorsuk közös. A motiváció, hogy a cselédség és szegényparasztság sorsát fogja ábrázolni, hogy legfőbb céljának az ő társadalmi-politikai felemelésüket tekinti, hogy szürrealista formanyelvét a népköltészetből frissíti fel, nem innen ered. Ahogy a párizsi szürrealista nemzedék nagy része, valószínűleg ő is útra kelt volna, talán még Afrikába is elmegy, ha közben idehaza családjának nem sikerül elintéznie, hogy az ellene kiadott elfogatóparancs Tolna vármegyében ne legyen hatályos. Természetesen, örömmel és nagy várakozással tér haza, de a pusztai cselédség világára úgy tekint, mint ahogy francia társai tekintettek az elnyomott gyarmati sorban élő népekre. „A zulu-kafferek között egészen bizonyosan éppen így szót emeltem volna az elnyomottak érdekében”⁴³ – írja 1935-ben. Az afrikai feketék és a magyar parasztság összehasonlítása sokszor visszatérő motívum naplójegyzeteiben és esszéiben. Nem Móricz és nem is Erdélyi nézőpontja ez, sokkal inkább André Gide-é, vagy Benjamin Péreté.

Meg kell említenünk egy fontos epizódot Illyés életéből, amely pontosan rávilágít arra, milyen forradalmi, ha tetszik antikolonialista tervekkel indult hazafalé a huszonegy éves, az akkori jog szerint még kiskorúnak számító költő. Útban hazafelé felszólítást kap(!), hogy Bécsben szakítsa meg útját, és keresse fel a Tanácsköztársaság két emigráns vezetőjét, Landler Jenőt és Lukács Györgyöt. A némiképp audienciára emlékeztető találkozáson Lukács és Landler arra próbálják meg rávenni a költőt, hogy szakítson az avantgárd formanyelvvel, és

kollektív-népnevelő jellegű, forradalmi írásra biztatják. Lukács, aki látszólag nem tud a szürrealizmus etnográfiai, primitivista vonulatáról, az érthetőségre hivatkozva próbálja „jobb belátásra bírni” Illyést: „Egyszóval maga futurista versekkel kíván szólni az éhező magyar parasztokhoz? [...] az istentől sem értett dadaista verseket nekik, hogy fölkeljenek?”⁴⁴ A fiatal költő nemcsak a művészi, hanem a politikai forradalom is fel akarja ébreszteni a parasztság köreiben; rögtöni tömegakciókra gondol, párizsi mintájú látványos rendezésre, hiszen „a proletariátus szeme ilyesmitől is fölnyílik”. A két forradalom összekapcsolásának gondolatát Éluard-ral és Crevelllel megegyezően képzelel el: „Meglépően sok közös jegy lévén a nép művészi szemlélete és a legújabb művészi kifejezési formák között, kísérletet kellene tenni a kettő mintegy közlekedődényszerű összekapcsolásával. Új képeit Picasso, új márványait Lipschitz a néger művészet megértése, átértékelése alapján alkotta.”⁴⁵ Természeti törvény – ízlés visszaközlekedés tehát, hogy a négereknek viszont Picasso művei tessenek, illetőleg csakis azok tessenek. Ez kiszámíthatatlan jelentőségű, mert hisz a gyarmati népek forradalmi felszabadítása épp most van soron. A két forradalom – a társadalmi és a művészi – találkozása itt máris biztosított! De voltak Európának is gyarmati sorsú népei. Igen, a Duna-völgyiek! [...] A magyar proletárforradalmat leverték, a magyar munkásságot úgy kivérezették, hogy aligha lesz ereje új rohamra. De ha most osztályostársa, a parasztság venné fel nyitányul a fegyvert?” Minden bizonnyal nem Lukács végső tanácsa – „Írjon ahova tud, lehetőleg mégis érthetőt!” – indítja el Illyést a formai egyszerűsítés és a nyelvi érthetőség útján, de minden bizonnyal megerősíti poétikai beszédmód-váltását, hogy azt politikailag is jóváhagyták.

IV.

„Egy költő szól itt, de milliók nevében!”
(Petőfi Sándor)

A nyugat-európai (francia) szürrealizmus továbbélése a pszichés automatizmusok tudati, a szovjet modell politikai és a primitív népek társadalmi kollektivitása mentén találkozik az európai periféria avantgárd irányzatainak ugyancsak eszmei és tárgyi kollektivitásra törekvő mozgalmáival. Nemcsak a kelet- és közép-európai, hanem a dél-európai, sőt a dél-amerikai avantgárd útja is hasonló tendenciákat mutat.⁴⁶ Aragon kapcsán már szóltunk arról, hogy Illyés maga is látni vélte egy Európán „Nyizsnij-Novgorodtól Granadáig”⁴⁷ végigvonuló eszmeáramlatot, amely népi indíttatású, és amely egy társadalmi forradalom nevében szól meg.

A francia dadával és a korai szürrealizmussal szemben az európai periféria avantgárd művészei a tízes évek végéig sokkal inkább forradalmi művészetek voltak. Hangvételük jóval szenvedélyesebb, a valódi politikai forradalmi mozgalmak hatását mutatja, s ily módon a művészet közvetlen agitatív és didaktikus funkcióját helyezi előtérbe. A harcos költő-forradalmár harsányan festett alakja még optimizmust, rövid távon megvalósuló boldog jövőt hirdet. A tizenhat esztendőes Illyés is írt ide sorolható költeményt *El ne essél testvér* címmel, amely 1920-ban a Népszava hasábjain meg is jelent:

Hajunkat a szél cibálja, arcunkat az eső vágja,
A sár bokáig ér,
De az erők ne apadjon, nagy hívésünk el ne hagyjon
Soha-soha minket
S meg-megroggyan bár a lábunk, de mi a jövőbe látunk...⁴⁸

A húszas évek elejétől kezdve az avantgárd költői Kelet- és Közép-Európában a forradalmak leverése, Dél-Európában és Dél-Amerikában pedig a militáns szélsőjobboldali diktatúrák hatalomra kerülése után lemondani kényszerülnek a közvetlen forradalomról; s éppen azokban az években, mikor Párizsban a szürrealisták konkrét politikai cselekedeteket is véghezvisznek, a periféria avantgárdistái „művészetüket a gyűlölt jelenből az osztály nélküli (legtöbbször kommunista) társadalomba transzponálták”.⁴⁹ A forradalmár költő helyét a költő-munkás figurája veszi át, aki hite szerint ugyanúgy megtermeli az alkotást, mint a paraszt vagy a proletár, nagyjából úgy, hogy megfeleljen annak a Marx által felvázolt jövőképek, ahol az ember „reggel halász, délben vadász, este pedig kritikai kritikus”. Furcsamód ez a közvetlen forradalmiságtól elzárkózó művészi attitűd sokkal közelebb viszi az avantgárd alkotókat a dolgozó társadalmi réteghez, mint a korábbi inkább tényleges „élcsapat”-jelleg. Mindez költői formanyelv-váltást is eredményez, és sok alkotót a tárgyi realizmushoz visz közel.

Ennek a funkcióváltásnak korai példája a dada német recepciója; a tízes évek elején még szélsőséges nihilista mozgalom csöndben elhal, helyét egy forradalmi, konkrét politikai akciókban is részt vevő mozgalom veszi át, hogy majd a húszas-harmincas években egy modern realizmus friss formalehetőségeit adja. Ilyen a dadaizmusból a szürrealisztikus tárgyiasság felé forduló alkotók Richard Huelsenbeck, Wieland Herzfelde, George Grosz és Otto Dix.

Ennél is tanulságosabb lehet számunkra az olasz avantgárd – jellemzően déli, nápolyi, szicíliai, szardíniai származású – második nemzedékének poétikai útja. Az 1924 körül kibontakozó strapaese–stracittà vita, ami a mi népi és urbánus polémiánknak korai olasz változata, a Marinettit elutasító fiatal futuristákat és a sajátosan olasz, Aragon, Gide és Apollinaire nevét zászlajára tűző hermetizmus képviselőit is megszólalásra készíti társadalmi kérdésekben. Bármelyik oldalon

törjenek is lándzsát, egyformán hangoztatják az irodalom társadalmiasításának igényét és a croce-i művészetfelfogást kárhozzátják. A népi rétegek költészetét társadalmi felelősségtudattal párosító Salvatore Quasimodo mellett a kollektivitás eszménye helyet kap a kései Ungaretti és Montale költészetében is. A harmincas évektől reneszánszát éli az avantgárd próza eredményeit felhasználó szociográfiai irodalom, melyet Elio Vittorini, Carlo Levi vagy Carlo Bernari képvisel.⁵⁰ Azt, hogy melyik országban az avantgárd mely irányzatai teszik meg az utat a kollektív tárgyiasság és a népi gyökerű újrealizmus felé, kulturális és politikai okok is befolyásolják. Megkülönböztethetünk olyan országokat – s például Horvátország, Finnország, Lengyelország mellett ilyen hazánk is –, ahol hagyományosan a német kulturális hatás az erősebb, így elsősorban az expresszionizmus és a konstruktivizmus terjedt el és fejlődött tovább, míg más irányzatok csak jóval nehezebben gyökeresedtek meg, és általában hamar el is enyésztek. Máshol, például a román, cseh, szerb, latin-amerikai irodalmakban a francia irányultság a döntő, így itt elsősorban a szürrealizmus erősödik meg. Szabolcsi Miklós szerint⁵¹ eléggé éles különbség figyelhető meg aszerint is, hogy a világháború után győztes vagy legyőzött országról van-e szó. A vesztes Ausztria, Magyarország, Németország kétségbeesett múlt-elutasítása, társadalmi aktivitás-igénye az expresszionizmus és a konstruktivizmus elterjedésének kedvez, míg győztes Franciaországban, Csehszlovákiában, Jugoszláviában, Romániában a diadalmas apák ellen lázadó fiúk szellemi reakciójaként a szürrealizmus és rokon áramlatai erősödnek meg. Mindez talán lehetséges magyarázat arra, miért lesz az Illyés Gyula, Déry Tibor, Németh Andor nevével fémjelzett franciás szürrealizmusnak olyan sok elutasításban része a magyar avantgárdon belül is, de emellett egyéb, poétikai jellegű tényezőkről is beszélnünk kell.

A konstruktivizmus és a szürrealizmus mindenütt, de különösen Kelet-Európában, valamilyen sajátos komplementer párt alkot. Mindkét mozgalom alapvető igénye a magas és alacsony művészet határainak elmosása, a dolgozó osztályok irodalmának felszabadítása az individuális elitkultúra elnyomása alól. Számolni lehet a futurizmus természetesség-fogalmának közös hatásával, amely a lélek irracionális erejének felszabadítását hirdeti. Ennek alapján a konstruktivizmus és a szürrealizmus is a teljes egyéniségű, autentikus és közösségi ember képének kialakítására törekszik. Az ipari-indusztriális indíttatású futurizmus hatására a konstruktivizmus jellemzően a jövő felől próbál kreálni önmaga számára kollektivitást, az egyén modelljévé pedig a tökéletes rendszerű gépet teszi. A szürrealizmus bretoni modellje szintén hajlik a jövő idealizálására, és az embernek mint automatának felfogására. Kelet-Európában is megtalálható egy ilyen irányba mozgó, Bojtár Endre szavaival élve, konstruktivista-szürrealista mozgalom,⁵² amelyet legélesebben talán Karel Teige vagy a korai Vítězslav Nezval nevével fémjelvezhető. A szürrealizmus másik, az előzőnél jóval nagyobb ága sohasem fogadta el az automatizmus elméletét, és a modern ipari társadalomban nem

egy jól működő kollektivitás kezdeti lehetőségeit látta, hanem potenciális veszélyforrást. A szürrealizmusnak ez az imazsinista ága, amely sok szállal kötődik a kései szimbolizmushoz, a múltból és a jelenből kiindulva próbálja megteremteni az ember számára a kollektivitást. Ezt az irányzatot általános elfordulás jellemzi a konstruktivizmus város-képétől, ahol a város és a gép mint a rendezettség szimbóluma jelenik meg. A konstruktivista eszménnyel szemben az imazsinista szürrealisták az „elidegenedéstől, a gépek geometriájától mentes személyiség képét”⁵³ fogalmazták meg, s evvel a paraszti társadalmak és a természet kollektivitását állították szembe, s ezáltal kifejezést adtak annak az egész Európát érintő folyamatnak, amely a hagyományos paraszti életforma felbomlását jelentette. Ez okozta, hogy sokkal inkább a jelen kérdéseivel kerüljenek szembe, mint jövőt fürkésző társaik, s, hogy alkotásaikból fokozatosan eltűnik az avantgárdra jellemző sematizmus és jelenhiányos absztraktság. Az imazsinista szürrealizmus éppen ezért magában hordja önnön megszüntetésének lehetőségét is. A hagyományos emberi társadalom felbomlásáról hírt adva óhatatlanul is általános metafizikai kérdésekkel kezd foglalkozni, s ily módon beépül a klasszikus modernség katasztrofista vonulatába. A jelenségnek, mint látni fogjuk, a történelmi helyzet is „kedvezett”: a szürrealizmus ezen irányzatának átalakulása valamikor a harmincas–negyvenes évek fordulóján következett be, vagyis az európai totalitárius diktatúrák látványos megerősödésekor, a második világháború előestéjén.

A folyamat első lépéseit azonban – nagyjából a húszas évek utolsó harmadában – az ősi/népi nyelvhez való visszatérés, a paraszti lét- és művészeti formák felélesztése jelentette. Az ily módon létrejövő költészetben a kép központi szerepe lesz a mérvadó, szemben a konstruktivizmus és aktivizmus mondatorientált poétikai szerkesztési elveivel. Észre kell venni, hogy a két irányzat ebben is komplementer párt alkot és csak hangsúlyokban különbözik, hiszen mindkét modellben a fogalmak közti kapcsolat a legfontosabb szervező elem. A kép hangsúlyos szerepe nemcsak egy feltételezett szimbolizmus–szürrealizmus–újklasszika vonulat számára alapvető fontosságú, hanem a mintául vett népi költészetben is központi szerepet játszik. Ezekben a művekben csak nagyrítván találkozunk új szavakkal, viszont hatalmasan kibővül szókincsük, jóval érzékletesebbek, mint a futurista vagy expresszionista művek, s ez is megkönnyíti visszakapcsolódásukat a klasszikus modernségbe. Ez a visszakapcsolódás természetesen nem szünteti meg a szürrealizmus kollektív tárgyiasságot szem előtt tartó törekvéseit, és ily módon a klasszikus modernséget is nem kis mértékben az individuálisestétikai szemlélet elutasítására bírja.

Ilyen szemléleti és poétikai funkcióváltáson, jellegcserén megy át az európai periféria nem egy avantgárd mozgalma. A cseh és lengyel irodalomban a szürrealizmus a túlzottan nemzetivé lett szimbolista-impreszionista irányokkal szemben a nemzetközi forradalmiság, a szociális érzékenység kifejezője lett.

A krakkói awantgarda csoport és a Nowa Sztuka folyóirat néhány szerzője⁵⁴ a kommunális természetesség nevében a lélek primitív, őseredeti rétegeit kívánta felszabadítani. Mivel pedig az ősi, primitív egyet jelentett a paraszti létmóddal, az irányzat számos képviselőjének, például Tytus Czyżewskinek, Stanisław Młodożenicnek vagy Bruno Jasiońskinek költészete a modern népiességbe torkollott.⁵⁵ Hasonló utat tett meg a már eleve erős társadalmi érdeklődéssel telített cseh szürrealizmus is, ahol Josef Horá és Jiří Wolker szociális-forradalmi indulatú lírájától egyenes út vezetett a klasszikus modernség és az avantgárd cseh szintézisének tekinthető poetizmusig, melyet legjellemzőbben a már említett – amúgy marxista – Nezval kései költészete képvisel. Ugyanígy alakul a román szürrealista csoport genezise is: Ilare Boronca és Benjamin Fundoianu megmerevedetett dogmák és konvenciók elleni lázadása idővel konkrét szociális forradalmisággá válik, ugyanakkor a nemzeti-népi hagyományok felé fordul. A finn Aaro Antti Hellaakoski, Helvi Juvonen és mások költészete ugyancsak a népi hagyomány és az imazsinista jellegű avantgárd szintézise felé fejlődik. A magát szürrealistának valló, görög Neo Grammata-csoportból kerül ki Jorgosz Szeferisz és Jannisz Ritszosz, akiket az újjörög költészet megújítójaként és a valódi népköltészet újrafelfedezőjeként tartanak számon. Szóltunk már az antillai frankofón irodalom Párizsból jött megújítójáról, Martinique későbbi nemzeti költőjéről, Aimé Cesaire-ről, aki szürrealista formanyelvét a népköltészettel egyeztette. Ugyanilyen szerepet tölt be a kubai irodalomban a szintén párizsi szürrealista iskolák után visszatérő Nicolas Guillén vagy Alejo Carpentier.⁵⁶ 1924 és 26 között, tehát Illyéssel egy időben tartózkodik Párizsban és lesz Aragon, Éluard és Tzara tanítványa a litván népi mozgalom későbbi képviselője, Oscar-Venceslas Milosz, akinek életútjának Illyéssel való párhuzamaira már Cs. Szabó László felhívta a figyelmet.⁵⁷

A szürrealista-imazsinista avantgárd áramlatok népivé válásának legvilágosabb példáit a spanyol és az orosz irodalomban figyelhetjük meg. A szürrealista képtechnika és a kollektív népi múlt hagyománya, asszociatív szerkesztésmód és népdal, tudatos és naiv tárgyiasság játszik egymásba és alkot egységet. Federico García Lorca és Rafael Alberti korai versei a szürrealizmus és az ultraismo hatása alatt íródnak, majd anélkül, hogy az avantgárd szerkesztési módot elhagynák, fokozatosan beolvasztják a népi költészet beszédmódját is; ennek a szintézisnek lesznek legszebb példái Lorca *Cigányrománcai*. Ennél is tanulságosabb az az út, amelyet az orosz imazsinisták tesznek meg, előbb az expresszionizmustól a szürrealizmus felé, később egész az újklasszicizmusig. Végig megfigyelhető a szembenállás a húszas évek közepétől félhivatalossá váló majakovszkiji futurizmussal és a konstruktivizmussal. Az ő optimista, gépiesített technokrata jövőképükkel szegezték szembe az imazsinisták, Anatolij Mariengof, Vagyim Sersenevics, Alexandr Kuszikov és Szergej Jeszenyin az emberi szabadságot, ősi természetet, népi-falusi kollektivitást védő költészetüket. Nemcsak a

falusi Kuszikov és Jeszenyin, hanem városi társaik is börtönnek, falanszternek érzik a városi létet, érdeklődésük középpontjában az ősi paraszti létforma áll, ennek tragikus helyzetére kívánják felhívni a figyelmet. Elutasítják a futurista-konstruktivista avantgárd fiktív, konstruált, városi jövőképét, s költészetük ugyanúgy a jelen problémái felé fordul, mint Éluard vagy Aragon esetében. Az archaizáló, népies hang és az expresszionista vagy szürrealista szerkesztési mód megtartásával azok, akik megélik, a harmincas évekre egy jóval általánosabb, emberi és társadalmi problémákat boncoló katasztrofizmus irányába mutató költészetig jutnak el.

Bár maga Illyés is felfedezte költői rokonságát Jeszenyinnel, most nem a közvetlen hatásokról kell említést tenni. Sokkal fontosabb, hogy költészetét lokalizálni tudjuk a kelet-európai avantgárd azon áramlatán belül, ahová vélhetően tartozik. Az az illyési költészet, amely a francia avantgárd nézőpontjából a konkrét társadalmi kérdéseket boncoló éluard-i és a primitív népi kultúrákat újralfedező és abban megmerítkező péret-i szürrealizmus áramához kapcsolódik, pontosan illeszkedik az európai periféria irodalmaiban mindenütt jelentkező, poétikai beszédmód- és funkcióváltást eredményező népi alapú kollektivizmus-hoz. A jelenhez-kötöttség, a tudatos tárgyiasság igénye, olyan alapvető poétikai norma számára, amely még Párizsban sem engedte, hogy irracionális, „földtől elszakadó” verseket írjon. „Szinte kétmarokra fogtam a verset, hogy elrúgjam magam a valóságtól”⁵⁸ – írja a bretoni szürrealizmussal való reménytelen kísérleteiről. De elég megnézni az 1927-ben, még Párizsban íródott *Szomorú béres* című verset, amelyet olvasva Füst Milán később a Nyugathoz hívja Illyést. A szürrealista képszerkesztés a népdalszerűséggel találkozik itt, s a tudatos tárgyiasság nézőpontjából egy nagyon is valóságos helyzet tárul elénk. A következő négy sor akár a *Puszták népe* előhangja is lehetne:

Kaszvár hintaja gördül,
Nehéz kezem fáradtan emeli kalapom,
Por temet engem, hamu és pernye,
Ökreim tekintete érleli szívem.⁵⁹

Az ősi kollektivitást képviselő nép ábrázolása, az idealizált természeti múlt és a társadalmi problémákat hordozó jelen miatt félelemmel szemlélt jövő, és az itt-és-most tenni akarás, olyan pillérei Illyés költészetének, amelyek már egészen korai verseiben is megjelennek. A szimbolizmus individualizmusát, valamint a futurizmusból kinövő irányzatok várost, gépet, tömeget előtérbe helyező látásmódját egyaránt elutasító szürrealizmus is eredményezi – a személyes okok mellett –, hogy Illyés hazatérve nem tud mit kezdeni a modern városi (budapesti) életformával, s hogy ebben az értelemben soha nem válik urbánussá.

A föntiek alapján megállapítható, hogy Illyés az európai periféria imazsinista jellegű szürrealizmusát képviseli, amely a futurista vagy konstruktivista irányzatokkal szemben elutasítja a jövőbe vetített, konstruált városi és gépi alapú társadalomképet, és ehelyett a természetes kollektivitás ősi-paraszti modelljét kívánja megóvni és példának állítani. Ez a szürrealizmus sok közösséget mutat a rimbaud-i szimbolizmussal, és természetes úton folytatódik a népiességben, majd a klasszikus modernség katasztrofista áramlatában. Egyfajta visszatérés ez az avantgárd előtti modernséghez, de fönntartva a szürrealizmus radikálisan kollektív szemléletét, megőrizve bizonyos poétikai, technikai vívmányait, formaeszközeit és a késő romantika és a szimbolizmus szubjektivizmusával szemben álló poétikai felfogást.⁶⁰ Komlós Aladár írja le 1928-ban, Illyésre is gondolva, az alábbi sorokat: „Maga az avantgárddista művészet most van az átmenet hídján... Az új művészet megint a józan valóságművészet lesz, mint a múlt művészetei, a múlté, amelyről, kiábrándulván a csodatévő eszközökből, kezdjük megérezni, hogy mégis rokon velünk: mint mikor a megalázatosult tékozló fiú hazatér világot próbáló útjáról, s felismeri, hogy bizony minden rúgkapálózásával alig jutott messzebb, mint az apja.”⁶¹

V.

„...elrakja a francia ruhaneműket és újra parasztnak öltözik”

(Németh Andor)

Németh Andor fönt idézett cikkében⁶² 1927 szeptembere és 1928 márciusa közé helyezi Illyés poétikai formaváltását, s csakugyan, a Dokumentum szürrealista háziszerezője és a *Nehéz föld* írója között elég éles költészetbeli különbségeket lehet észrevenni. A korabeli és kései elemzők mindezt kizárólag a hazatérésnek, a megváltozott környezetnek tulajdonítják, jöllehet, mint láttuk, a forma- és beszédmódváltás már Párizsban megkezdődik, és legalább annyira determinálja Illyés hazatérését, mint amennyire a közvetlenül (újra) megtapasztalt népi környezet hat költészetére. Tamás Attila arra figyelmeztet monográfiájában, hogy semmiképpen nem lehet éles poétikai határvonalat vonni a párizsi és a magyarországi versek között.⁶³

Ezért van az, hogy a hazatérő Illyés és az általa képviselt újfajta szürrealista költészet számára felkínált publikációs lehetőségek meglehetősen széleskörűek. A kolozsvári Korunk szerkesztője, Gaál Gábor Illyésben a kommunista költőmunkást, a harcos közösségi költészet folytatóját látja, ráadásul joggal, hiszen láttuk, hogy a fiatal költő milyen konkrét forradalmi tervekkel tér haza. A Nyugatot, személy szerint Füst Milán csak később figyel fel rá, miután első versei – Lukácsék tanácsának megfelelően – a Népszavában, A Láthatárban⁶⁴ és az avant-

gárd folyóiratokban megjelentek. Füst Illyés költeményeiben a metafizikai jelleg, a szimbolista hatásokat mutató népiességet veszi észre – mint már utaltunk rá –, talán a szürrealizmusban is utolérhető látomásra és indulatra támaszkodó versszervező elv miatt. A harmadik, időben első lehetőséget a Dokumentum és Kassák Lajos kínálja a rövid ozorai tartózkodás után Pestre érkező költő számára.

Illyés döntése a Dokumentum mellett több okra is visszavezethető. Első a személyes motiváció; Illyés ismeri Kassákot és sokat köszönhet neki, hiszen emigrációban írt versei rendszerint az Ékben és a Mában jelentek meg. Erősen kötik az avantgárd tradíciók is, így magától értetődőnek érzi, hogy ennek megfelelő lapot válasszon. Ráadásul társai itthon szürrealista fenegyereknek tüntetik fel, erről árulkodik még 1929-ben is Németh Andornak fentebb már idézett, a Litteraturában megjelent írása.

A személyes okok mellett sokkal fontosabb, hogy Illyés poétikai normái még mindig a kassáki avantgárdban tükröződnek vissza legélesebben. A különböző magyarországi avantgárd irányzatok a húszas évek elejéig megegyeznek a késő-szimbolista-impreszissionista irodalom túlesztétizálásának elutasításában, a forradalmiság és a kollektívizmus erős igenlésében. Ez az alapeszméje a szimbolizmus és expresszionizmus határán álló Szabó Dezsőnek a Tett indulásakor írott bevezetőjének is, 1915-ben: „A szép túláradja a művészetet, s az élet szélesebb szépség, mint a szép. A művész, az író megint munkás lesz a munkások, harcos a harcosok között.”⁶⁵ Nagyjából ennyi, amelyben az összes hazai avantgárd irányzat megegyezett, s ez az, ami a kollektívizmusra nagy súlyt fektető Illyést is idefűzi egy-két esztendeig. Azonban olyan, a szürrealizmus számára alapvető feltételek sem teljesülnek maradéktalanul, mint az individuum központi szerepének kiiktatása a költészetből. A frissen hazatért Illyés is nevét adta ahhoz a Nyugatot bíráló szerkesztéségi cikkhez, amelyben a formanyelv és a téma konzervatívizmusa, az avantgárd költők előtti bezárkózás miatt támadják Osvátékát, s nem mint várható lenne, a túlzott individuális irányultságért a közösségi költészet nevében: „Nekünk a Nyugat-nak éppen az ellen az álfialok felé tett engedékenysége ellen vannak észrevételeink [...] a maga presztízisének és az általános továbbfejlődés lehetőségének ártott azzal, hogy kapuit nyitva hagyta saját maga megkésett epigonjai előtt és ezzel akaratlanul is barrikádot emelt a valóban új mondanivalójú és új formanyelven beszélő fiatalok fejlődése elé.”⁶⁶

Ennek ellenére kezdetben sokkal szembetűnőbbek lehettek a poétikai egyezések a Kassák-féle konstruktívizmus és az illyési szürrealizmus között. A kollektivitás eszméje, a „mi” ideológiája központi szerepet kap a húszas évek magyar avantgárdjában, s különböző formában jelenik meg Szabó Dezső fajmagyar közösség-elképzelésétől Barta kommunizmusáig. Mindez megvan a magyar konstruktívizmusban is, de ugyanúgy a jövőbe vetített módon, mint bárhol kelet-

európai változataiban. A Kassáknál nagy hangsúllyal bíró geometriai formák, a rendezett város és a jövőbeli társadalom képe ellentmondani látszanak a szürrealizmus kollektív tudaton, álmokon alapuló, múltbéli ideális társadalmat feltételező, a természetet fontosnak tartó alaptulajdonságainak. A másik ellentmondásra Kulcsár Szabó Ernő hívta fel a figyelmet, hogy bár Kassák programosan tagadta a lírai személyességet, mégis sokszor alkalmazza az Ady-féle individuálretorika elemeit.⁶⁷ Innen eredhet, hogy szinte ugyanabban a pillanatban, amikor a kollektivitás fontosságában politikailag is megerősített Illyés arról ír, hogy az individuális művészetfelfogás ellenében csak azt tekinti értékelhető irodalomnak, amely megmutatja, hogy „a költőnek mi a kötelessége a munkáosztályban, a társadalmi torlaszokon”,⁶⁸ Kassák elítéli a tisztán közösségi alapú, forradalmi költészetet: „Az a költő, aki társadalmi forradalmat hirdet nagyon is szűk területre korlátozza mondanivalóját.”⁶⁹ Kassák ambivalens nézőpontja nyomot hagy a Dokumentum szerkesztésében is; mivel avantgárd irányzatot elvből nem ítél el, megpróbálja a konstruktivizmus elágazásának feltüntetni a szürrealizmust. Innen indul ki az úgynevezett szürrealizmus-vita 1927-ben, amely végül a Dokumentum megszűnéséhez vezet.

Noha Illyésnek még a későbbiekben is jelenik meg verse avantgárd lapokban, az Együttben és a Munkában, lassan eltávolodik a programszerű avantgárdtól. S hogy ez nemcsak azért van, mert népies verseket kezd írni és időközben már a Nyugat is foglalkoztatja, hanem mert maga a szürrealizmus, mint olyan nem illeszkedik be a konstruktivista-aktivista alapú magyar avantgárd áramába, azt jól bizonyítja, hogy a szürrealizmus mellett legkövetkezetesebben kitartó Déry Tibor is meglehetősen elszigetelődik ez idő tájt. Ráadásul a népköltészet és az avantgárd magyar szintézisének volt már valami gyenge hagyománya a húszas évekre, amely akár folytatható lett volna, gondoljunk csak György Mátyás és Komját Aladár 1916 és 20 között írott, a népdalok és a futurizmus hatását egyaránt mutató költeményeire.⁷⁰

Illyés egyre erősödő kötődését a tudatos kollektív tárgyiassághoz jól példázza az a népdalszerű hangvétel, amely még leginkább szürrealista formatechnikát mutató műveiben is utolérhető. A szerkesztésére nézve hibátlanul szürrealista, *Számíztetésem harmadik keserű éneke* című írása (prózaverse?) a beleékelte népdalrészlet segítségével árulkodik arról, hogy mi választja el Illyést az absztrakt, jelenhiányos avantgárdtól:

Béres vagyok béres, hat forint a bérem,
Hej jön az új esztendő, jön a szekér értem...

Csak ezekről tudnék beszélni. De látom, mindenki mosolyog.
Azt hiszik, csak a beszédért beszélek. Szívemre teszem a kezem.
Általános röhögés.⁷¹

amelynek előhangja 1949-ben, az *Abbahagyott versekben* jelenik meg, lehetetlen nem észrevenni Guilbeaux korábban idézett forradalmi verseinek hatását, de a néppel való azonosulás tudatos kifejezését sem:

Éljen a Szabadság! Éljen az Egyenlőség! Éljen
 a testvériség!
 Minden hatalmat a dolgozóknak!
 Megért bennem a szó, mint ágak őszi szélben, kiáltom
 törzsem panaszait.⁷⁴

1928 elején jelennek meg Illyés első versei a Nyugatban. Ahhoz, hogy ez megtörténhetett, nem feltétlenül elegendők Füst Milán Gellért Oszkárhoz írott ajánló sorai.⁷⁵ Úgy tűnik, mintha a két évvel korábbi Dokumentum-béli Nyugat-bírálat hatott volna a szerkesztőkre, hiszen ebben az évben az említett vezércikk megfogalmazói közül Illyésén kívül Déry Tibor és Németh Andor írásai is megjelentek a Nyugat hasábjain. Valójában persze sokkal mélyebb okokkal magyarázható a Nyugat nyitása az avantgárd, ezen belül elsősorban a szürrealista alkotók felé. A közelmúltban többen is rámutattak arra a jelenségre, hogy a magyar irodalomban a húszas–harmincas évek fordulóján kérdéssé válik a klasszikus modern tradíció továbbvihetősége. A személytelenítő tendenciák nemcsak az avantgárd, hanem a késő szecessziós jellegű modernség berkein belül is megjelennek. A két poétikai modell együtt, egymásra hatva hajtotta végre azt a fordulatot, amit önmagában sem a nyugatos költészetnek, sem az avantgárdnak nem sikerült végrehajtania: „a szecessziós versnyelv visszaszorítását”.⁷⁶ Ez a szintézis felé mutató folyamat teszi lehetővé Illyés és a Nyugat közeledését: az elfordulás a művészet crocei felfogásától, vagy ahogy Németh László fogalmazott, az ignotusi „magánesztétikától”.

Illyés Nyugatban publikált versei természetesen az avantgárd közönségének megdöbbenéséhez vezettek. A fiatal Zelk Zoltán is döbbenetben látja „Tzara helytartójának árulását”, akiben legalább „maradt annyi hűség, hogy össze ne csendesse a sorok végét, hogy árulóként is szabadverset írjon”. Vajon mit szólt volna Zelk és az Illyést árulással vádoló avantgárdisták, ha értesülnek Tristan Tzara ez idő tájt bekövetkező „önárulásáról”? S nemcsak Tzara, hanem Cocteau, Aragon és Éluard is, és sokan mások az európai irodalomban ekkor tették meg az első lépéseket az ábrázolásbéli realizmus és a tudatos kollektív tárgyiasság irányába. Illyés maga a későbbiekben is természetes, magától értetődő lépésként értékeli a jelenséget: „Nem azon fordult meg a dolog, hogy az ember kitért és átiratkozott egyik felekezettől a másikba, ki-ki azt csinálta, amihez kedve vagy adottsága volt; amit a helyzet megkívánt. Így jutottam el én is a realizmushoz, mit később »népiességnek« neveztek.”⁷⁷

Természetesen, nem látványos szakítást kell elképzelni az avantgárddal, hiszen a szürrealista hatások nagyon sokáig, talán élete végéig nyomon követhetők Illyés költészetében. Kölcsönhatásról, integrációról van csupán szó, ráadásul ebben az esetben inkább a szürrealizmus integrálja a realizmust vagy a népiességet, mint fordítva. Hogy példát is idézzünk: ugyanebben az évben jelent meg az Együtt hasábjain a *Thébai menekülő* című vers, melyben a jellegzetes szürrealista képszerkesztés mellett sajátos, roncsolt hexameterekből álló sorokat fedezhetünk fel:

Egyedül vagyok én s hogy sorsom hova hajlik – bízva
csak énrám!
 A várost odahagytam odahagyhatom éltem is, ha tetszik;
 e hídon túl a pusztá... lelkem is eljuthat oly kietlen szabad tájra.⁷⁸

A költeményt érdemes összevetni Aragon ugyanebben az időben írt roncsolt alexandrin-szerkezetű verseivel. Feltételezhető, hogy Illyés még Párizsban megismerte a klasszikus versnyelv felé tehető ilyen típusú lépéseket, ahol maga Cocteau számol be neki, a tiszta formai archaizmusra vonatkozó terveiről: „Alexandrinben fogok írni keresztírmekkel”.⁷⁹ Illyés későbbiekben is az avantgárd irányából szemléli a versformákat, s a szürrealizmus tudattalanra hivatkozó, indulat-alapú versteremtő elvét a kötött formákra is érvényesnek tartja. „Szabadvers nincs”, írja. „A szabadvers a legkötöttebb vers; ilyet a legnehezebb írni, mert ott helyben kell a poétikáját, a ritmikáját, a megkötöttségét kidolgozni. A költő kitalálja a maga szabadverse törvényét és rendszerint csak ritkán változtatja meg.”⁸⁰

Ezt, az ihlet formaképző erején alapuló verselést üdvözli Németh László is, amikor Illyés első kötetéről, a 28 végén megjelent *Nehéz föld*ről ír kritikát a Nyugat hasábjain. Illyés költészete Németh szerint a „verstantól teljesen érintetlen, de dikciója már megragad”.⁸¹ A kritikust „a távoleső versösztönök spontán összehangoltsága” ragadja meg, amely „egyetlen összefolyó formaskálába mossa a különböző versformákat az ütemes magyar verstől a hexameterig”. Németh a népdalszerűséget és a formai lendületet emeli ki, az „absztrakt” verseket pedig „szellemi útvesztőként” helyteleníti. Éppen ezért érdekes, hogy népdalszerűsége egy jellegzetesen szürrealista képet hoz példának:

Szúzi tejjel teli
 bögréje a holdnak
 döntések fel úszó felhők
 szomjasak a holtak

Megjegyzendő, hogy a kötetre jellemző, Németh által is kiemelt elégikus hangnem nem idegen a francia szürrealizmustól – gondoljunk csak Aragon *Air du Temps* ciklusára –, s hogy a dunántúli táj latinos kultúrája csak megerősíti a párizsi hatásokat. Talán ennek is köszönhető, hogy Németh nem írja le a „népies” kifejezést Illyéssel kapcsolatban, noha Erdélyire és Tamásira ekkor már szívesen alkalmazta. Érvei inkább hasonlóak Szabó Dezső 1915-ös Tett-bevezetőjéhez, amellet, hogy az avantgárdot tulajdonképpen elutasítja, valójában annak lendületét dicséri. A régen várt „csillagként” köszönti ezt a költészetet, amelynek előbb-utóbb mindenképpen fel kellett jönnie. Nem népies, hanem „a klasszikus költészet nagy légvételével patetikus” költőnek látja Illyést, s ez a kijelentése azért is külön figyelmet érdemel, mert tudjuk, hogy ezzel szemben Babitsékat soha nem fogja klasszikusnak tartani.

Pedig nemcsak Németh, hanem Babits is várja már a húszas évek közepétől a nemzeti formákat modernné olvasztó zsenit. Kezdetben inkább csak a változást veszi észre; az új költészet közösségi jellegét üdvözli bár, de a formai újításokat, a szabadvers, a kötetlen prozódia elterjedését válságként éli meg. Felismeri, hogy az Ady-nemzedék szigorúbb költészeti eszményét az üres formalizálódás veszélye fenyegeti, de a szabad vers éppen formátlansága miatt nem jelenthet erre megoldást, hiszen könnyen „az elomló egyhangúság zsákutcájába vezet”,⁸² a „nemzeti formák” pedig kimerültek, s csak egy még előreláthatatlan zseni lesz képes megújítani őket. 1928. december 14-én, a Fiala költők előadóestjén felolvasott bevezetőjében, nagyobb remény látszik megcsillanni szavaiban, amikor a „népük szívének primitív dobbanását, az emberi önzés lihegését s a proletár külvárosok zaját”⁸³ kihalló új nemzedékről beszél. Babits „helyreállításnak” nevezi a látásmód és ábrázolás egyszerűségéhez való visszatérést, s felfedezi, hogy a népi és avantgárd költészet egyforma céllal kél ki a késő szecessziós-impreszionista versnyelv „kacér magányossága” ellen. A formai utat azonban változatlanul zsákutcának tartja. „Az Ének akadozik ma, a Vers prózává lesz; Thamürisz és Marszüasz kelnek versenyre a szent Múzsákkal.” Ha a bőrenyűzött Marsyast az alacsonyrendű, népi költészet, Thamyrist pedig az avantgárd allegóriájának fogjuk fel,⁸⁴ Babitsnak egy visszatérő, a líra halálára vonatkozó félelme is más megvilágításba kerül. A líra halála vagy válsága Babits szerint azért következik be, mert „Nincs ütem / jajában többé, nincs se szó se tag: / az értő agy s zenés szív nem beszél,” vagyis a bölcelet és a zeneiség hiánya jellemzi. Az „értő agy” a primitív, népi költészetből hiányzik, a „zenés szív” pedig az avantgárd szabadversből. Bár a *Nehéz föld* darabjaival Illyés is részt vesz az esten, Babits ekkor még nem céloz rá, hogy az ő verseiben véli felfedezni zeneiség és bölcelet, népi és avantgárd hang, klasszicizmus és modernség szintézisét. Mindezt – mint látni fogjuk –, csak három évvel később teszi meg, éppen olyan emelkedett hangot megütve, mint Németh László, s tartja ettől kezdve

„el nem mellőzhető értéknek”, a „legrokonszenvesebb és legszükségyszerűbb” figurának Illyés Gyulát az újabb magyar irodalom fejlődésében.⁸⁵

Illyés ez időben írt munkáit, így a *Nehéz föld* kötetet is olyan poétikai-esztétikai kritériumok határozzák meg, mint a „pedagógiai” jellegű hasznosság-elv, a tárgyias ábrázolás igénye, vagy a felvillanó képekből szerkesztett, mégis lineáris elbeszélő attitűd, amelyek sok, a szürrealizmus irányából jött kortárs költőnél is megtalálhatók. Nézőpontja még most is sokban a francia szürrealista „utazó”, kívülről látó nézőpontja, s 29 végéig franciául írott naplója, mintha csak egy francia társa útinaplója lenne. Erre az időszakra jellemző a lemondás a közvetlen forradalmi tömegakciókról, amely mindenütt ekkor következik be az európai periféria avantgárd irodalmában. Illyés mostanra szembesül Párizs és Magyarország művészetre vonatkozó politikai reakcióinak különbségével: „Szép volt és hasznos a dada és a szürrealizmus nem egy lázító tette. De mi járt még az *Un cadavre* osztogatásáért is Anatole France temetésén? Egy igazoltatás, félóra – féléjszaka! – egy rendőrszobában. Keleteurópa országaiban ugyanakkor legalább tíz év börtön. Esetleg egy sortűz szürke kőfal előtt.”⁸⁶ *Elégia* című verse miatt izgatásért börtönbe akarják zárni, éppen úgy, ahogy Benjamin Péret-t bebörtönzik Brazíliában – jól példázva ezzel, hogy Kelet-Európa és Dél-Amerika ebből a szempontból egyforma messze van Franciaországtól.

Nemcsak Illyés, de az egész új nemzedék számára az irodalom hasznos tevékenységként jelenik meg. A nemzeti és osztályharcos hagyomány ilyen értelemben vett találkozásának tipikus példája Petőfi újraértelmezése; nem elsősorban Horváth János, hanem Németh László, Révai József és Illyés olvasatában. Petőfi az osztályharcos forradalmi költő képében jelenik meg itt, mint a társadalom kollektív hangjának képviselője, akinek legfőbb üzenete: „Egy költő szól itt, de milliók nevében!” Nem véletlen, hogy Illyés a *Szerelem* című ciklusában ezt a sort veszi át, mikor a szegényparasztság társadalmi megalázottságát írja le:

Egy költő szól itten népének nevében! kérdezetlenül bár
De ő tudja, szava a szél alatt hajló kalászkok élő
zsinatjából szakadt,
Egy elnyugvó zsellér falu lehébe nyújtja kezét és úgy
esküszik hulltadra, bitor
Elnyomatás!⁸⁷

Petőfi mintájára a nemzeti költő eszméje és szerepköre megmarad, de teljesen más formában, mint ahogy azt kortársai sokáig Adyra alkalmazták. A nemzeti költő az új nemzedék szemében nem a magányos zseni, hanem a közösség költője lesz. Illyés a harmincas évek végéig ezen az alapon próbál meg nemzeti költőt kreálni az általa legnagyobb élő poétának tekintett Babitsból, s ezt később Babits többé-kevésbé igyekszik is beteljesíteni. (Később majd a Szép Szó akar

ugyanilyen szerepet biztosítani József Attilának, s talán ez is egyik oka Babitscsal való szembekerülésüknek.)

A közösségi költészet igénye két alapvető feltételt támaszt az új nemzedék számára; az etikusság feltételét, mely szerint nem képzelhető el olyan szöveg, amely nem hordoz erkölcsi mondanivalót, és a poétikusságét, amelynek a közvetlen költői hatáshoz és az egyszerű megértéshez kell igazodnia. Ezeket a feltételeket Illyés is egyre erősebben fenntartja önmaga számára, s ez költői nézőpontját sokban azonossá teszi a francia szürrealizmus harmincas évekre jellemző éluard-i, creveli nézőpontjával, amelynek értelmében meg kell tanulni a modern kultúrától messze lévő néptől a tárgyias közösségi költészetet, és meg kell kísérelni a nép kommunális állapotának leírását. Mindez együtt jár az aktív forradalmi hang lecsendesülésével, ami Illyést – Cs. Szabó László megfogalmazásával élve – „mosolygó forradalmárrá”, vagy – Németh László szerint – „paraszt Odüsszeusszá” teszi.

Ez a változás érződik az 1930-as *Sarjúrendek* kötetén is. Illyés hangja visszafogottabbá válik, inkább segítséget kérő, mint forradalmi, de talán éppen ettől válik naprakészen aktuálissá, hasonlatossá az orosz imazsinistáknak a faluközösségek érdekében írott, aktuális problémákra figyelő verseihez. Pomogáts Béla az *Ó, ti...* kezdetű versben egyenesen a forradalomban való csalódás hangját veszi észre.⁸⁸

...ó, a szabadságról kezdtem dalba én itt!
Szóltam s elnémultam s gyorsan megfordultam.⁸⁹

Kétségtelenül ilyen tendenciák is tetten érhetők, de sokkal inkább arról van szó, hogy Illyés a távoli jövő helyett a jelen kérdéseit kezdi boncolgatni. Németh László pontosan fogalmazza meg kritikájában a *Sarjúrendek* és a korábbi kötet különbségeit: „Sokan lesznek, gondolom akiknek ez a *Nehéz föld* másféle sarjút ígért és hajlandók a költő szemére háyni a maguk meghíúsult várakozását. [...] A *Nehéz föld* többet ígért, ez viszont többet ad.”⁹⁰ Ezzel párhuzamosan figyelhető meg a kötet formai szintézisigénye; a puritán népi kifejezésmód és a szabadon kalandozó szürrealista ihlet itt válik igazán szerves egységgé, ezért innentől számítják sokan Illyés népies korszakát. Az éles korszakhatárok felállításának kétségességét az is alátámasztja, hogy míg a *Nehéz föld*ben a népies és avantgárd verseket szokás elkülöníteni, innentől kezdve a népies és az újklasszikus költeményekkel próbálják ugyanezt.

A *Sarjúrendek*ben tapasztalható poétikai funkcióváltás után, 32 és 34 között írja meg Illyés három epikai művét. Az „epikai fordulatnak”⁹¹ a már említett Dózsa-hőskölteményen kívül több előzményét is megtalálhatjuk a nagyepika népnevelő hatásáról írott naplójegyzeteiben, vagy abban a vallomásában, amely a *Toldit* és a *Lúdas Matyit* teszi meg első és legfontosabb versélményének.

A népies nagyepika műfajának látszólag radikális konzervativizmusa végképp elszakítja Illyést a „hivatásos” avantgárd képviselőitől, s nem véletlen, hogy pont ebben az évben történik meg látványos összekülönbözése Kassák Lajossal. Pedig Illyés éppen „konzervativizmusával, hagyomány- és műfajbresztzésével lett igazán modern”,⁹² közösségi költészeti elvei az európai irodalom legfrissebb forrásaiból fakadnak.

A „triptichonból” elsőként megjelenő *Három öreg* szerzi meg számára Babits őszinte elismerését, aki korábbi reményeinek beváltójaként, a „nemzeti költészet” újrateemtőjeként üdvözli Illyést: „Az Illyés otthona az enyém is; a – tájat melyet leírt – az egész scenáriát én is gyermekkoromból ismerem, alakjait más-más példányokban emlékeimből látom visszaneézni. [...] S amint e költő otthona az enyém, nem idegen tőlem költői hitvallása és iránya sem. Noha nekem más úton kellett járnom, más tájakon kellett áthaladnom, a magyar líra eljövendő útját és kilátásait én is arrafelé sejtettem, amerre ő már-már megtalálni látszik. A mi korunk az Adyé, sokban kényszerű és szükséges reakció volt az elposhadt és hamissá vált népiesség és magyarosság ellen. De régen rémlett már, formauntság ködén s izmusok útvesztőin keresztül, a magyar és népi formák feltámasztása s korszerűvé tétele mint legfőbb lehetőség, legnehezebb és legszükségesebb feladat. [...] Ennek a szellemnek a költője Illyés, aki tud a népé lenni, anélkül hogy a kultúrát megtagadná, és a kultúráé, anélkül hogy a népet.”⁹³ A népi líra hatása körülbelül innentől kezdve érhető utol, nemcsak Babitsnál, hanem a Nyugat első nemzedékének számos képviselőjénél, nem is annyira a költői szemléletet átható tárgyában is népies alakjában, hanem a népiesség formaképző elveinek vállalásában és a tárgyias leíró-ábrázoló szemlélet beolvasztásában. Ezzel hangzik egybe Illyés véleménye is: „[...]amikor az úgynevezett népiek feltűntek, a még működő Nyugat-beli költőknek a líráján pontosan ki lehetett mutatni az utánuk következő nemzedéknek a hatását.”⁹⁴ Sőt, Illyés Babitsnak *Versenyt az esztendőkkal!* című kötetén, még ugyanebben az évben ki is mutatja, hogy szerzője miként hasznosította a kollektív tárgyias szemlélet művészi lehetőségeit.⁹⁵

Bár Babits az „izmusok útvesztőjét” elkerülő Illyésről beszél, még az 1933-as *Hősökről beszélék* témájának is vannak avantgárd és kommunista vonatkozásai. A magántulajdon elutasítása a szürrealisták kávéházi gyűlésein is kedvelt téma volt, de Illyés is ismerte, s már egészen fiatalon olvasta is az anarchista-szocialista Proudhon tézisét: *la propriété c'est le vol*. Az ábrázolt téma szempontjából azokkal a korabeli etnográfiai szellemű, antikolonialista művekkel tart rokonságot, amelyek a hagyományos kollektív társadalmak szociális és kulturális szokásait ősbibnek, ezért természetesebbnek, bizonyos szempontból értékesebbnek tartják a városi civilizációnál. „A magántulajdonról – írja két évvel később a *Puszták népében* –, a pusztá egészen más véleményt formál, ha vallani nem is vall, mint aminőt a ma fennálló törvény követel. [...] őrzi a hagyományát va-

lamilyen hajdani közösségnek, amelyben az enyém-tied fogalmát sem a földben, sem a szerelemben nem határolták oly mély árkok, mint manapság.”⁹⁶ Forradalmi hang többnyire csak a sorok mögül bújik elől, konkrét formájában mindössze az *Utóhang*ban jelenik meg, s itt is inkább múltbeli érvénnyel, mintegy korábbi forradalmár önmagára emlékeztetve a költőt:

Csend van köröttem s emlékeim közt.
 A városból, hol most lakom,
 Hosszan nézek a sűrű éjbe,
 könnyű ceruzám forgatom:
 [...]
 Adjatok jelt, ti adjatok hírt,
 hogyan élek most ott, ahol
 tudom a jaj is félve száll ki
 a Rend, a szörnyű talp alól.
 Ti üzenjetek végre nékem,
 Adjatok bátor harcijelt,
 hogy él a testvér összetartás,
 lobogva bátrabb harcikedv,
 miről fiatalok énekelt.⁹⁷

A mű így is csak titokban és álnéven jelenhetett meg, Gaál Gábor Korunkjában Kolozsvárott. De az *i.g. Párizs* szignót talán nemcsak az óvatosság diktálta, hanem a párizsi forradalmár-énjétől való, kissé nosztalgikus búcsú szándéka is.

A triptichon harmadik darabja, az *Iffjúság*, amely a 18-as forradalom személyes emlékét idézi meg, Illyés utolsó „céhszerűen” népies kötete. Az idillikus „paraszi paradicsom” ábrándja a kortárs kritikusok közül Féja Gézának Petőfi *Tündérrálmom* című költeményét juttatja eszébe, Remenyik Zsigmond pedig népmesei hatásokat vél benne fölfedezni, mintha a mű „a legaktuálisabb népmesék birodalmából cseppent volna közénk”.⁹⁸ Mindez szép és igaz, de sokkal közelebbi párhuzamokat is találhatunk, ha Jules Supervielle vagy Saint-John Perse szülőhazájukra, Uruguayra vagy Guadaloupe-ra emlékező költeményeit olvassuk.

A még mindig igen erős avantgárd hatást mutatja, hogy mindhárom epikus mű ritmikájára jellemzők a szándékos döccenők, a megtervezett disszonanciák, a szándékos távolságtartás az avult népiességtől. Kosztolányi Dezső ezt minősíti pongyolaságnak, öncélú formarombolásnak kritikájában, az újnepies költőkre, de elsősorban Illyésre célozva: „Félek, hogy ti a verset egy klaffogó bocskorra tiporjátok, s költészetünket rövidesen elkanászosítjátok.”⁹⁹ Illyés nem késik a válasszal, magát és társait a modern avantgárd hagyományok nevében, a Párizst-járt szürrealista önérzetével védi meg: „Egyáltalán nem vagyunk naivak. A költészet terén sem én sem egyik társam sem olyan együgyű és darabos, közel sem olyan szűziesen tájékozatlan, ahogy általában a nép egyszerű fiait

ábrázolni szokás. ...ezek a barbárok nem is olyan barbárok, ahogy verseik pongyola öltözete után hinni lehetne. Van ebben egy kis alkalmazkodás az irodalom újabb divatjához. Talán nem a legfrissebből, de mindenesetre frissebből, mint ahonnan ön öltözött.”¹⁰⁰ A válasz kicsit kioktatónak is tűnhet, mintha Tzara és Éluard nevében dorgálná meg Verlaine-t és Mallarmét. Mindamellet Illyés álláspontja poétikai normáit is tükrözi: költészetében egyszerre van jelen az avult, századfordulós népiességnek és a szimbolista költészet „csengő bongó rímeinek”¹⁰¹ szándékos elutasítása.

Ezekben az években még egy változást tapasztalhatunk Illyés társadalomról, kollektív közösségről vallott nézeteiben. 1933-ban, Fülep Lajosnál a zengővárkonyi anyakönyveket olvassa, és szembesül az egykézés, a fogyó magyar népesség problémájával. Az ennek hatására írt *Pusztulást* olvasva a megcélzott közösség kitágításának lehetünk tanúi, a parasztságtól az egész magyar társadalomig. „Mi akik eddig csak a magyar szegényparasztság helyzetéről beszéltünk, akkor eszméltünk arra, hogy a magyar parasztság végső elhanyagolásával az egész magyar nemzet a végső veszély szélére ért. ...kérdéseink, amelyeket eddig csak társadalmi láttunk, egyszeriben nemzeti kérdések is lettek. [...] Holott természetunktől és kiindulásunktól semmi sem volt távolabb mint a nacionalizmus. Legtöbbünk társadalmi neveltetése az internacionalizmus volt.” Érdemes elgondolkodni rajta, hogy valójában ez Illyés nézőpontjának beszűkülését is jelenti, hiszen a nemzetközi (bár a magyarral modellezett) parasztságtól fordul a kizárólag magyar társadalomhoz.

Ettől eltekintve európai igényű nemzetközi érdeklődése is megmarad, s ugyanúgy a megvalósult kollektivitás iránti kíváncsiságtól hajtva, mint André Malraux vagy André Gide elmegy a Szovjetunióba, s hozzájuk hasonlóan élményeit napló formájában ki is adja. Az írás felszíni depolitizáltságát, forradalmi témákat kerülő ábrázolásmódját jól példázza, hogy amíg a szovjet rendszerrel szemben jóval kritikusabb hangot megütő, ugyanakkor nyíltan baloldali Gide *Retour de l'URSS* című könyvének fordításáért Déryt beperelik és elítélik, addig Illyést a maga művéért semmilyen inzultus nem éri.

Gide *Voyage de Congo*-jának a *Puszták népére* gyakorolt hatásáról már korábban szóltunk. Álljon itt Illyés egy másik vallomása, amely közvetlenül Gide könyvére emlékezve fogalmazódik meg: „Fölvillant előttem is egy írói útinapló. Van egy világrészem, egy tanulmányra érdemes tájam. S milyen sok előnyöm a fölfedezéshez! Kitűnően beszélek magyarul, ismerem a magyar társadalom mélyrétegét: a magyar vidéket. Írói feladat lesz, ha megnézem, európai szemmel, hogy ott milyen állapotok vannak; hogyan is él egy halálra gyötört nép, nem Afrikában, hanem Európában.”¹⁰² Nyolc esztendővel hazatérése után írja meg a szociográfiát, s mégis mintha a hidegen tárgyilagos, de éppen ezért forradalmi hangú párizsi utazó szólalna meg. Munkája nem Móricz paraszt-tárgyú írásaival rokon, hanem Aragon és Crevel szigorúan realista, éppen távolságtartásával feszültsé-

get sugárzó prózájával. Ez a szigorú tárgyiaság okozza, hogy verseit később csupán a *Puszták népe* előkészítésének nevezi. Bár a Válasz hasábjain sorozatban megjelenő szociográfia jelentősen hozzájárul a népi–urbánus vita kirobbanásához, mégis inkább tart rokonságot a francia populizmus és antikolonializmus áramlatával, mint a klasszikus magyar népiességgel; vagy ahogy Gara László fogalmaz: „A *Puszták népe* újdonsága az, hogy ott nem parasztokról, hanem emberekről van szó, s paraszti csak maga a szerző, mégpedig úgy, ahogy ezt az európai *népiesek* s ráadásul párizsi népies barátai közt például vehette.”¹⁰³ Ezt támasztja alá a számtalan fordítás, és elsősorban a könyv francia fogadtatása. Amint a francia közvélemény, a fordító is jellegzetesen antikolonialista művet lát a *Puszták népében*, olyannyira, hogy az *uradalom* szót előszeretettel a *gyarmati birtok* jelentésű *possessionnal* fordítja, az utószóban pedig egyenesen *l'affranchissement*-ről, azaz (rabszolga)felszabadításról beszél. Első pillanatban itthon is hasonló reakciót vált ki, mutatván, hogy a pusztai cselédség viszonyai csakugyan éppannyira ismeretlenek, mint a kongói gyarmati munkásoké. Erről tanúskodnak Babits Mihály szavai is: „Lélegzetviesszafojtva, megmagyarázhatatlan szorongással és titkos büntudattal figyeljük a reflektor fénykörében az ismeretlen lények mozgását, akik mégis testvéreink, az egzotikus néptörzs életét s különös szertartásait, akik mégis a mi törzsünk.”¹⁰⁴

Illyést az ábrázolás és a megoldás vágya egyszerre vezeti; tényszerűségével szándékosan megrázó. Írásának konklúziója akár az a rövid mondat is lehetne, amelyet Lukács György fogalmaz meg ugyanebben az évben, Moszkvában: „földreform vagy forradalom!” Idézzük most föl még egyszer Illyésnek a dolgozat elején már említett naplójegyzetét! „E célból mindenkivel társulok”, mondja a földreformra és a zsellérség és cselédség helyzetének gyökeres megváltoztatására utalva. Ez eredményezi, hogy a fennmaradásáért küzdő, belső ellentétektől gyengített kommunista, és a kérdésben passzív szociáldemokrata munkásmozgalom helyett az Új Szellemi Eronthoz közeledik, s még Gömbös Gyulától is segítséget vár. Az értelmiségi közvélemény egy részétől (köztük József Attilától, Ignótus Páltól, Zsolt Bélától) ezzel a fasizmus vádját is kiváltja. Természetesen, ezt az utat sem egyedül teszi meg az európai irodalomban. A *stracittà*, az olasz „népiek” egyik legismertebb képviselője a sokak által fasisztának tartott, valójában kommunista Elio Vittorini, aki az avantgárd prózától jut el az irodalmi szociográfiáig, majd az újrealista nagyregényig. A *Viaggio in Sardegna* (*Utazás Szardíniában*) című felfedező erejű könyve és a *Conversazioni in Sicilia* (*Szicíliai beszélgetés*) című parasztnyelvi munkája nemcsak hangvételükben, tárgyukban, eszmeiségükben mutatnak rokonságot a *Puszták népével* vagy a *Csizma az asztalonnal*, hanem még keletkezésük időpontja is azonos. Vittorini mellett a népi ihletésű szociografikus próza olyan kortárs európai képviselőit is megemlíthetnénk, mint a svájci Charles-Ferdinand Ramuz, aki a Rhone-völgyi vidék világáról tudósít, az angol Winifred Holtby, aki *South Riding* című regé-

nyében a kelet-yorkshire-i szegényparasztság mindennapjait ábrázolja, vagy a francia hegyi falvak életét sötét színekkel bemutató Jean Giono, akinek négy regényét Illyés fordította le magyarra, és aki egyik legfontosabb ihletője a *Csizma az asztalonnak*.

A népi, vagy ahogy Illyés fogalmazott „narodniki” elkötelezettség – amely kifejezés jól illusztrálja, hogy eddigre csak politikai népiességről van szó, hiszen 35-től megjelenő köteteiben csak mint jelentős hatásról lehet újnépi költészetről beszélni, de „tisztá” formájában már nem utolérhető – soha nem helyezkedik szembe az európai látókör igényével. Többször éles kritikával illeti a Válasz írói közül azokat, akik a magyarság nevében elvetik az európai modernitás szellemiségét. (Ilyen alapon kel ki Féja Géza ellen és keveredik éles polémiába barátjával, Veres Péterrel is.) Az 1933 és 38 között írt *Magyarokban* több alkalommal támadást intéz a külsődleges magyarkodó népiesség ellen, lett légyen az bár politikai vagy poétikai természetű. „A magyaron változatlanul a dolgozókat értem; a magyar nékem burgonyakapálás vagy patkókalapálás közben mutatkozott be, homlokát törölte, mielőtt megszólalt”¹⁰⁵ – írja egyértelműen baloldali eszmék nevében az üres magyarkodás ellen, de ugyanígy elutasítja a puztán formai népiességet a költészetben is: „Nemcsak az a népies, aki ősi nyolcasban ír, ahogyan nem szükségesen népies, aki abban ír.”¹⁰⁶

Ezt az elvet tükrözi a *Szálló egék alatt* című kötete is, amellyel az önálló formateremtés igénye és az újklasszicizmus felé tett poétikai újabb lépések segítségével voltaképpen megvalósítja a Babits által remélt szintézisét népi, avantgárd és nyugatos költészetnek. Török Sophie fogalmazza meg a Nyugat erre vonatkozó elismerését: „Ha Illyés Gyula népies költő, mint mondják, akkor nem a naiv, nem a stilizált, hanem a bonyolult népiesek közül való. Tudatos költő ő, ki pontosan ismeri minden fegyverét. [...] Még laza sorai sem véletlenek, a spontánság és egyszerűség nem a legkönnyebb művészi feladat.”¹⁰⁷ Az újklasszicizmus tökéletes integrálását bizonyítja, hogy az 1937-es *Rend a romokban* elé ilyen előszót illeszt: „[...] művészet- és illemtudó ember lelkében azonnal kalapot emel, mihelyt szabályos szakaszokba nyomtatott sorokat lát. Ismernie kell a rejtelmes erőt, amelytől a hétköznapi szavak hasonlóan a varázslók dorombjaihoz, hipnotizáló tam-tamot kapnak; a különös kohéziót, amely a jó vers megbonthatatlan soraiba semmi romlandó, hamis anyagot nem ereszt be. [...] Mondd ugyanezt alkaiosi strófában s megmondom hazudtál-e – mondták a görögök. Minél szigorúbb a forma, annál szigorúbb szűrő és bíró.”¹⁰⁸ Ha megnézzük a kötet tartalmát, látjuk, hogy valóban integráció ez, és nem formaváltás abban az értelemben, hogy Illyés nem elhagyja, hanem megőrizve továbbfejleszti a szürrealizmus és a népi költészet stílusjegyeit, beszédmódját. S nemcsak verseiben önkéntelenül, hanem tudatosan is; még 38-ban is ezt írja egyik levele végére, újabb verseit számba véve: „van köztük egy, amit szürrealistának szántam.”¹⁰⁹

VI.

A dolgozat keretei nem teszik lehetővé, hogy tovább kísérjük Illyés poétikai útját. Nem marad más hátra, mint megkísérelni válaszolni a bevezetőben feltett kérdésekre: Milyen poétikai törvényszerűségek határozták meg az Illyés hazatérése után bekövetkező költői beszédmódváltást, és hogyan értelmezhetjük húszas–harmincas években írott nem újnépi jellegű, jobb híján urbánusnak nevezhető műveit?

A főntiekben azt kísértem meg bizonyítani, hogy Illyés költészetének változásait egy olyan általános poétikai tendencia eredményezi, amely a húszas évek szürrealista alkotóinak jelentős részét egy primitív vagy népi alapú kollektív-tudatos tárgyiassághoz vezeti, majd a későbbiekben az újklasszicizmus áramához csatolja. A folyamat a francia szürrealizmus három jól elkülöníthető szellemi irányára vezethető vissza: a freudizmus Breton, a marxizmus Éluard és a rimbaud-i egzotizmus Péret nevével fémjelezhető olvasatára. Az első a psziché művészi felszabadítását elősegítő tudati kollektivitás, a második a társadalmi elidegenedés és elnyomás elleni költői harc ihlette politikai kollektivitás, az utolsó pedig a primitív népek szociális felemelkedését és művészetük átvételét szorgalmazó társadalmi kollektivitás nevében alakítja át Illyés költői beszédmódját. Ezek a hatások nagyban hozzájárulnak hazatéréséhez, ugyanakkor azt is jelentik, hogy költészetét még sokáig sokkal inkább befolyásolja a francia szürrealizmus fejlődése, mint a magyar, konstruktivista alapú avantgárd alakulása. Illyés az európai periféria, ezen belül Kelet-Európa imazsinista jellegű szürrealizmusát képviseli, amely a futurista-konstruktivista irányzatokkal szemben elutasítja a jövőbe vetített, konstruált városi és gépi alapú társadalomképet, és ehelyett a természetes kollektivitás ősi-paraszti modelljét kívánja megővni és példának állítani. A szürrealizmusnak mind kelet-európai, imazsinista, mind francia, aragoni–éluard-i modellje – fenntartva radikálisan kollektív szemléletét – sok közösséget mutat a kései szimbolizmussal, és természetes úton folytatódik a népies realizmusban, majd a klasszikus modernség katasztrofista áramlatában. Ez, a hazatérő Illyés által is képviselt költészeti modell, jóllehet megegyezik a magyar avantgárd irányzatokkal a késő szimbolista-impreszionista irodalom túlesztétizáltságának elutasításában és a forradalmi kollektívizmus erős igenlésében, nem tud beilleszkedni azok konstruktivista-aktivista alapú áramába. Továbbhaladva a Párizsban megkezdett poétikai úton, s abban politikailag is megerősítve, a rendelkezésére álló ősi-népi tradíció, a magyar népköltészet beszéd- és formakincsét, tárgyiás ábrázolásmódját veszi át, tevélegesen céljává pedig a magyar szegényparasztság sorsának jobbítása, elnyomott helyzetének széles körű tudatosítása válik. Az új népies költői hang egyszerre viseli magán az avantgárd újító lendületét és cseng mégis ismerősen a közönség számára. Ezért történhet meg, hogy amikor a magyar irodalomban a húszas–harmincas évek

fordulóján kérdéssé válik a késő szecessziós jellegű versnyelv továbbvihető-
sége, a Nyugat első nemzedéke a szürrealizmus személytelenítő és kollektivistá
tendenciáit – így Illyés költészetét is – felhasználva teszi meg a szükséges lé-
péseket a klasszikus modernség megújításához. Ennek következtében Illyés
népies-szürrealista költészete az újklasszicizmus formai elemeit is integrálja,
megőrizve a társadalmi-közéleti hasznosság-elv és a kollektív-tárgyias ábrázolás
esztétikai igényét, s formai konzervativizmusával hagyomány- és műfajébrez-
tést hajt végre a magyar irodalomban. Illyés személyében az avantgárd urbánus
szellemisége, a klasszikus nyugatos modernség urbanitása és a modern újné-
piesség áll szemben a „céhszerű”, budapesti urbanizmussal és a kizárólag faji
szellemű népiességgel.

Illyés Gyula a magyar irodalom reprezentáns költője. Nemcsak sokszor amb-
bivalens közéleti tevékenységénél fogva képviseli a politikában örökké cselek-
vésre kényszerített, de mindig tétova, bizonytalan, „világnézeti poligámiával”
sokszor vádolható magyar költőket és írókat, hanem poétikai fordulatokban
bővelkedő költői pályájával is. Szerepe talán Kölcsey Ferencéhez mérhető: prog-
resszív politikai eszméinek megfelelően közéleti szerepet is vállalva, korának
modern európai irányzatait fogta össze és kapcsolta egyszerre a népi költészet-
hez és az uralkodó poétikai arisztokratizmushoz.

Hetven esztendeje tért haza, Hunniába.

1 FEJTŐ Ferenc (Gerson de Mahlereux ál-
néven), *Világnézeti poligámia, avagy felsülésem
Illyepusztáival* [Szép Szó, 1938, VII. köt., szept.–
okt.] = *Szép Szóval, Századvég*, Bp., 1992, 82.

2 KASSÁK Lajos, *Nyilatkozat*, Nyugat, 1932,
II, 574. Féja 1941-es cikkét idézi: KIBÉDI VARGA
Áron, *Illyés, a költő = Illyés Gyula új látóhatára*,
szerk. SZÉKELY András Bertalan, Bethlen Gábor
K., Budapest–München, 1990, 91. IGNOTUS Pál,
Az út [= *Esti Kurír*, 1934, 124. sz.] = *A népi és
urbánus vita dokumentumai 1932–1947*, Rakéta,
1990 és *Elizaposodott irodalom*, Szép Szó, 1937.
júl.–aug., 16. sz., 51–65; JÓZSEF Atila, *Új Szel-
lemi Front*, Szocializmus, 1935, XXV. évf., 5. sz.,
198–204.

3 FEJTŐ, 1938, i. m., 82–83.

4 ILLYÉS [1935. márc. 8.] = *Naplójegyzetek
1929–1945*, Szépirodalmi, Bp., 1986, 78.

5 ILLYÉS [1935. jan. 30.], i. m., 70.

6 BÉLÁDI Miklós, *Az avantgarde áramában
= Úó, Érintkezési pontok*, Szépirodalmi, Bp., 1974,
262.

7 Vö. POMOGÁTS Béla, *Népiesség és nyuga-
tosság = „Költő, felel!” Tanulmányok Illyés Gyulá-
ról*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum,
Bp., 1993, 5. KABDEBŐ Lóránt, *Költészetbéli pa-
radigmaváltás = „de nem felelnek, úgy felelnek”*. *A
magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*,
szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ
Ernő, JPTE, Pécs, 1992, 63.

8 Déry Tiborhoz írott magánlevelében ennél
indulatosabb hangot is megüt a Szép Szóról be-
szélve: „[...] tes amis libéraux sont encores plus
bêtes que le jour ou tu les a quittés, [...] j’espère
qu’ à la fin ils crèveront d’avoir tant de souil-
lures.” (Liberális barátaid még nagyobb barmok,
mint mikor elhagytad őket, remélem, a végén
szétveti őket a mocsok, amit felhalmoztak.)
[1937. aug. 20.] BOTKA Ferenc, *„Kedves Tibor-
kám! Drága Gyuszim!” Déry Tibor és Illyés Gyula
levelezése = „Költő, felel!”*, i. m., 124.

9 ILLYÉS [1941. február], i. m., 1986, 171.

10 „Népies»eknek számítottak, akik a »né-
piesek» harci folyóiratába, a Válaszba dolgoztak,
vagy dolgozhattak volna.” (ILLYÉS, *Németh*

Lászlórol, Egyetemi Lapok, 1971. febr. 8., 1.) Talán ez utóbbi feltételes mód az oka, hogy pár sorral lejjebb József Attiláról is úgy beszéljen, mint aki a népiesség szociológiai föltételeit és politikai követeléseit öntötte versbe.

11 *Illyés-breviárium*, szerk. BORBÁNDI Gyula = *Illyés Gyula új látóhatára*, i. m., 1990, 177.

12 I. m., 178.

13 *Írószobám* [1965] = *Hajszálgökökerek*, Szépirodalmi, Bp., 1971, 475.

14 Béládi Miklós idézi Ady szinte szóról szóra egyező vallomását, ahol a költő Párizst, mint bizonyos „távoli és magasabb nézőpontot” említi, „hol dolgozni, írni, hazalátni szabadabban lehet”. BÉLÁDI, i. m., 215. A párhuzam tovább semmiképpen nem lenne folytatható, hiszen Ady nem kereste a kapcsolatot a kortárs francia irodalommal.

15 Vö. a *Hunok Párizsban* című regényben leírtakkal, hol a fiatal Illyés arról ábrándozik, hogy valamikor francia nemzeti költőként, irodalmi szalonjában fogja fogadni hajdani szerelmét, Orosz Annát. (*Hunok Párizsban* [1946], Szépirodalmi, Bp., 1970, 125.)

16 *Íránytűvel*, I–II, Szépirodalmi, Bp., 1975, 910.

17 Vö. Serge BAUDIFIER–Jean-Marc DEBENEDETTI, *Le surréalisme et ses alentours*, É. Larousse, Paris, 1992, 4–30. (A francia avantgárdra vonatkozó további adatok mind innen valók.)

18 *A nemzetközi irodalom ismertetése és kritikája és Les Cinq continents. A mai költészet világtalálógója*, Ék, 1, 1923.

19 Jóllehet az önéletrajzi visszaemlékezések rendszerint csak szőrmentén érintik a mozgalmi múltat, az elszórt adatokból egy igencsak aktív kommunista harcos képe rajzolódik ki. Nemcsak arról van szó, hogy tizenhat éves kamaszfiúként fegyveresen is részt vett a Tanácsköztársaság véd harcában, de arról is, hogy utóbb Gerő Ernővel a Vörös Segélyben dolgozott, hogy aktív részese volt a halálra ítélt Mauthner István megszökötésének a váci fegyházból, és hogy 1922 elején mint az auboué-i bányászstrájk szervezője kényszerült Párizsba menekülni. Illyés és a szocialista eszmék kapcsolatára vonatkozóan lásd: TAMÁS Attila, *Illyés és a szocializmus = Értéktérmentők nyomában*, Csokonai, Debrecen, 1994, 167–183.

20 Idézi: GARA László, *Az ismeretlen Illyés*, Occidental Press, Washington, 1965, 48.

21 Vö. Henri GUILBEAUX, *Kraszkreml*, Ék, 1923, 2. sz. (ford. Illyés Gyula):

...Vladimir Iljics, tanítója és előkészítője a forradalomnak, makacs vitázó, akaratos, konok megvalósító minden országok proletárjai köszöntenek téged...

22 *Összegyűjtött versei*, I–III, szerk. DOMOKOS Máttyás, Szépirodalmi, Bp., 1993, 383–384. (Továbbiakban: IGYÖV)

23 Ebben a korban születik meg az etnológia és kulturális antropológia tudománya is, bár ez nem feltétlenül jelenti a primitív népek életének és kultúrájának torzításmentes megfigyelését. Az európai megfigyelők a húszas–harmincas években hajlamosak erősen idealizálni a kihalófélben lévő közösségi kultúrákat, azok kommunális szokásait az individualista nyugati civilizációhoz képest felsőbbrendűnek feltüntetni. A „nincs magántulajdon–nincs erőszak–nincs társadalmi különbség” nevében megfestett társadalmak jó részéről azóta kiderült, hogy csak az etnográfusok álmai teremteték őket. (Például a kor etnológiai alapműnek számító könyvről [Margaret MEAD, *Felnőttévalás Szamoán*, 1927] csak napjainkban derítették ki, hogy a szerző a bennszülöttek szándékos tréfáira építette a tökéletes társadalmat lefestő elméletét.)

24 *Surrealizmus*, Periszkóp (Arad), 1925, 4. sz., 32–33.

25 I. m. [1964], 1975, 461.

26 I. m. [1967], 1975, 562.

27 BÉLÁDI, i. m., 1974, 227.

28 [1930. november], i. m., 1986, 23.

29 IGYÖV III, 387–386.

30 Idézi: BÉLÁDI, i. m., 227. Itt talán közvetlen Éluard-hatásról is szó lehet, hiszen a *La Révolution Surréaliste* 1926. decemberi számában Éluard hosszú tanulmányt közöl a *D.A.F. de Sade: écrivain fantastique et révolutionnaire* címmel, ahol a márkit mint a marxizmus előfutárát ábrázolja.

31 *Paul Éluard versei = Éluard magyarul*, Bp., 1960, 313.

32 *Ingyen lakoma*, II, Szépirodalmi, Bp., 1964, 5–26. Itt említem meg, hogy Tamás Attila egy e dolgozatról írott opponensi bírálatában arra figyelmeztet, hogy az *Abbahagyott versek* csak 1971-ben látott napvilágot, s ezt Illyés-monográfiájában is így tárgyalja. (TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Akadémiai, Bp., 1989, 21.) Valójában ez a korai versekből és töredékekből összeállított

válogatás már 1949-ben megjelent az újraindított Válasz hasábjain (1949/3–4).

33 Uo.

34 Illyés 1948-as publikálatlan Éluard-dolgozatát idézi: PENKE Botondné, *Illyés Gyula és a francia irodalom*, Doktori disszertáció, Szeged, 93.

35 Ebben talán közrejátszik az az életrajzi adat is, hogy Aragon volt az, aki párizsi éve alatt *paysan de Danube*-nek nevezte Illyést (GARA, *i. m.*, 28).

36 *Louis Aragon: Le Paysan de Paris* [1927], *i. m.*, 1975, I, 27–28.

37 *Franciaországi változatok* [1946], *Szíves kalauz. Útjegyzetek. Külföld, Szépirodalmi*, Bp., 1966, 324.

38 *I. m.*, 1971, 505–506.

39 PENKE, *i. m.*, 89.

40 Az áramlatról Aragon kapcsán tesz először említést. (Idézi: PENKE, *i. m.*, 96.)

41 André GIDE, *Naplórészlet – 1936*, lásd NAGY Péter utószava = A. G., *Kongói utazás, Európa*, Bp., 1968, 273.

42 *I. m.*, 1975, II, 666.

43 *Puszták népe* [1935], Kossuth, Bp., 1952, 10. kiad., 15.

44 Idézi: GARA, *i. m.*, 48.

45 Naplója tanúsága szerint André Gide is a húszas években Európába beáramló fekete-afrikai művészet, főleg a zene és plasztika, valamint Picasso neoprimitív művei hatására vállalta a részvételt a kongói expedícióban.

46 Azt is megkockáztatom, hogy ez a modern irodalom történetének utolsó pillanata, amikor az észak-amerikai irodalom is Nyugat-Európa perifériájához tartozik. Az amerikai „elvesztett nemzedék” poétikai munkásságának párhuzamait most nincs mód tárgyalni, de a kollektív tárgyiasságra törekvéssel itt is számolni kell.

47 Idézi: GARA, *i. m.*, 64, 80. Az sem lehet véletlen, hogy Illyés nem mondjuk egy London-tól Berlinig végigvonuló áramlatról beszél, valószínűleg érezte a mozgalom alapvető perifériakusságát.

48 IGYÖV III, 381–382.

49 BOJTÁR Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom*, Akadémiai, Bp., 1977, 37.

50 SZABÓ György, *Bevezetés a huszadik század olasz irodalmába = Az olasz irodalom a huszadik században*, Gondolat, Bp., 1967, 5–72.

51 SZABOLCSI Miklós, *A világirodalom a 20. században. Főbb áramlatok*, Gondolat, Bp., 1987, 70.

52 BOJTÁR, *i. m.*, 103.

53 Uo.

54 A mindössze két számot megélt Nowa Sztuka és folytatása az Almanach Nowej Sztuki sokban emlékeztet a magyar Dokumentumra, ahol szürrealista alkotások váltakoztak konstruktivistákkal, látszólag minden egymásra hatás nélkül. (Vö. BOJTÁR, *i. m.*, 85–86.)

55 BOJTÁR, *i. m.*, 119.

56 SZABOLCSI, *i. m.*, 53–81.

57 CS. SZABÓ László, *Egy nép s a költészete = Illyés Gyula új látóhatára*, *i. m.*, 245.

58 Idézi: GARA, *i. m.*, 36.

59 IGYÖV I, 14.

60 Többek között ez utóbbi magyarázza, hogy Illyés népiessége soha nem lesz Adyéhoz hasonló.

61 KOMLÓS Aladár, *Az avantgarde estéje*, Erdélyi Helikon, 1928. május 16. ,18.

62 NÉMETH Andor, *Illyés Gyula. Írók furcsa élete*, *Literatura*, 5, 1929, 156.

63 TAMÁS, *i. m.*, 20–21.

64 Itt jelenik meg a Füst által nagyra értékelt *Szomorú béres* is, az 1927-es első számban.

65 SZABÓ Dezső, *Keresztelőre*, *A Tett*, 1, 1915, 1–2.

66 ILLYÉS Gyula, KASSÁK Lajos, DÉRY Tibor, NÉMETH Andor, NÁDASS József, *A Nyugat húsz éve*, Dokumentum, 1926. dec. 7.

67 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában = „de nem felelnek, úgy felelnek”*, *i. m.*, 27.

68 *I. m.*, 1970, 121.

69 KASSÁK Lajos, *Az új versről*, Korunk, 1927, 210.

70 Vö. DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Bp., 1992, 24–29.

71 *A Láthatár*, 1927, 3, 18–20. A szöveget egészében idézi: DERÉKY, *i. m.*, 174–177.

72 IGYÖV III, 395–398.

73 *I. m.*, 1975, I, 48.

74 IGYÖV I, 710–711.

75 Vö. SZIGETI, *i. m.*, 159–160.

76 KULCSÁR, *i. m.*, 36.

77 *A világhosszág szürrealistája* [1967], *i. m.*, 1975, 666.

78 IGYÖV III, 398–400.

79 Idézi: GARA, *i. m.*, 34.

- 80 *I. m.*, 1975, 667.
- 81 NÉMETH László, *Nehéz föld*, Nyugat, 1929. márc. 1.
- 82 *Magyar ritmus* [1923], idézi: SZIGETI Csaba, *Versválság és prozódia (Vázlat az új klasszicizmus babitsi fogalmáról)* = „*de nem felelnek, úgy felelnek*”, *i. m.*, 105.
- 83 BABITS Mihály, *Bevezető a fiatal költők előadóján*, Nyugat, 1929, I, 67–68.
- 84 Vö. SZIGETI Csaba, *i. m.*
- 85 Babits levele Lovász Pálhoz, idézi: SZIGETI Lajos Sándor, *i. m.*, 1995.
- 86 Idézi: GARA, *i. m.*, 67.
- 87 IGYÖV I, 18–27.
- 88 POMOGÁTS Béla, *A tárgyias költészetől a mitologizmusig*, Akadémiai, Bp., 1981, 232.
- 89 IGYÖV I, 88–89.
- 90 NÉMETH László, *Magyar líra 1932-ben*, Tanú, 1933, VII.
- 91 KABDEBÓ, *i. m.*, 63.
- 92 Vö. SZIGETI L., *i. m.*, 1995.
- 93 BABITS, *i. m.*, 67.
- 94 ILLYÉS, *i. m.*, 1964, II, 713.
- 95 *Versenyt az esztendőkkel!* [1933], *i. m.*, 1964, I, 142–151.
- 96 ILLYÉS, *i. m.*, [1935], 1952, 33–34.
- 97 IGYÖV I, 141–169.
- 98 Idézi: POMOGÁTS, *i. m.*, 1981, 237–238.
- 99 *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz*, 1934, idézi: POMOGÁTS, *i. m.*, 258.
- 100 Uo.
- 101 *I. m.*, [1967], 1975, I, 692.
- 102 *Magyarság-emberiség*, *i. m.*, 1971, 489.
- 103 GARA, *i. m.*, 1965, 74. (A kiemelés a szerzőtől.)
- 104 BABITS Mihály, *Puszták népe*, Nyugat, 1936, I, 409–411.
- 105 *Magyarok* [1939] = *Itt élned kell*, I, Szépirodalmi, Bp., 1976.
- 106 *I. m.*, 129.
- 107 TÖRÖK Sophie, *Szálló egek alatt*, Nyugat, 1935, II, 200.
- 108 *I. m.*, 1986, 117–118.
- 109 A levelet Déry Tibornak írja 1938. dec. 6-án. Az említett költemény a Nyugat 1938. dec. 12-i számában keresendő, ahol a következő Illyés-versek találhatók: *Sose panaszkodom...*, *Mint szobád...*, *Nincs mit panaszkodnom...*, *Ez világit...* (idézi: BOTKA, *i. m.*, 127).

Nyelvi paralelizmusok, ismétlések Szabó Lőrinc *Egy téli bodzabokorhoz* című versében

Az ismétlés, a párhuzamosság az irodalom – azon belül elsősorban a líra – meghatározó elve. Magának a mimézisnek is ez az alapja: a valóság valamely darabjával párhuzamos illúzió, művészi elem megteremtése.

Az ismétlés forrásait kutatva állítja Christopher Caudwell, hogy egy érzelmi befelé fordulás, a lelki élményre való kizárólagos beállítódás („emocionális introverzió”) révén az alkotó saját emberi életműködéseinek (légzés, vérkeringés...) periodicitását megélve, mintegy ösztönszerűen folyomodik az ismétlés, ritmus eszközához. Ez a szubjektív megélés tudatmezője fiziológiai összetevőjét erősíti a környezeti tényező rovására, így tehát saját genotípusa fejeződik ki a műben.

A paralelizmus ezen túl a mindenkori költeményben több szinten valósul meg. Mivel a mű „anyaga”, matériája a nyelv, ezen szinteződés megfelel a nyelv rétegződésének. A lehetséges síkok közül a két leginkább tényszerűt, tapinthatót kiválasztva a fonológiai és szintaktikai vonatkozást vizsgáltam.

Ismétlődés, variáció, szimmetria, kontraszt, paralelizmus, ellipszis (szintaktikai értelemben véve): olyan fogalmak, melyek e vizsgálatban elválaszthatatlanul egymásra épülnek, csak egymás vonatkozásában van valódi referenciájuk. Ezek tehát – többek között – az ismétlés fenotípusai, megnyilvánulásai valamilyen formában.

A hangzó versben ismétlődés, párhuzamosság szempontjából elsődleges a rímelés. Valamely adott rím egyszerű-egyszeri visszatérésén túl a rímképletek (aa, aba, abab, ...) is erre az elemre épülnek.

Szabó Lőrinc e versét vizsgálva egy erősen paralel rendszerű rímszerveződést állapíthatunk meg. Az egyes versszakok rímképlete egy adott általános sémára épül, ami két A B C B-nek jelölt egységből áll. Ezek a nagybetűk szótagtípusokat jelölnek, amelyek segítségével „azonos” és „eltérő(k)” megkülönböztetésére van lehetőség.

Ezek tehát kategóriák, változók, melyeket az egyes szakaszokban eltérő elemek töltenek be. (Az eltérőség/azonosság fogalma itt minden esetben az adott versszakban, rímkontextusban betöltött szerep, és nem a versszakok közötti hangzásbeli kapcsolat értelmében szerepel, tehát egy a b c egység két versszakban állhat egészen eltérő hangzású rímekből is, a követelmény csupán az, hogy mindegyikre alkalmazható legyen a séma.) A felvázolt rendszerben csak a ki-töltendő kategóriák azonosak minden szakaszban, az oda kerülő rímek saját

a	a	a	a	a	a	a	A

b	b	b	b	b	b	b	B
a	c	c	a	c	c	c	C
b	b	b	b	b	b	b	B

c	d	c	c	a	d	d	A

d	d	d	c	d	e	c	B
c	e	e	d	e	f	e	C
d	d	d	c	d	e	c	B
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	versszak

kontextusukat tekintve sokfélék lehetnek, mint például a második egységet nyitó A kategóriát a, c és d elemek egyaránt kitöltik.

A párhuzamos ismétlődés elve ebben az eleve kettős tagolásban (ABCB ABCB) is megjelenik – ez tehát az egyik sík. A másik szinten ennek a sémának a versszakról versszakra történő ismétlése is jelen van, ez adja a második dimenziót. A harmadik, a koordinátarendszert „térbelivé”, plasztikussá tevő sík a váznak versszakonként aktuális kitöltése, fonológiai jelenséggé válása.

Ha mindezt a mondanivalóra vonatkoztatva vizsgáljuk, egy érdekes jelenségre kell irányítani figyelmünket. Az első szakasz klasszikus, 2. egységben ismétlődő keresztrímjeinek sajátos „kifordítása” jelenik meg a 4. szakaszban. A c | d c d forma mintegy átfordul a másik oldalára: c | c d c, az eredeti inverzióját adja. Ez persze lehet véletlen is, ha azonban figyelembe vesszük, hogy éppen ebben a versszakban néz szembe (egymás szemének tükrébe) a költő és az általa megszólított, akkor feltételezhetjük, hogy ez a – valószínűleg spontán választott – forma alkalmasabb, jobban illeszkedik itt az aktuális üzenet tartalmához.

Ez az expresszív, kifejező funkció a hangzás esetében közvetlenül és még erősebben jelenik meg az alliterációban. E költői eszköz az előzőhöz hasonlóan az ismétlés elvére épül. Az egyes hangok visszatérése okozta esztétikai gyönyör hangulat- és gondolatformáló hatású. Jelenléte főleg a nyitó és záró versszakban feltűnő.

Levetkeztél, szegény bokor!
 Egy hosszú-hosszú éven át
 láttam, hogy szövöd, alakítod
 zöldleves selyemruhád,
 sokszor láttam, hogy piperézted,
 hogy szagosítottad magad
 és tündér titkokat sejtettem
 százzrétű rokolyád alatt

[...]

Nem magadról, rólam meséltél,
 zörgő, fekete intelem!
 Váz vagyok én is, vetkező váz,
 az életemet vetkezem,
 nyaramat, mely a múltat idézi
 és nem ismeri meg magát:
 a megvénült év erdejében
 a nap kihúnyó parazsát.

Ezen szakaszokban (főleg a második részekben) a gondolati tartalom dominál a köztes versszakok képgazdagságához képest, ennek kifejezővé, érzékletessé tevésére alkalmazta a költő a mássalhangzó-ismétlés eszközét. Elsősorban hosszán, folyamatosan ejthető réshangokat, nazálist, kisebb számban felpattanó zárhangokat (explozívákat: p, t...) alliteráltat. Az előbbieket túlsúlyával a folyamatosság, egybefüggőség érzetét kelti, jellegzetes enjambement-jainak hatását jól kiegészítve.

Az alliterációk egyfajta tipológiája állítható fel az ismétlődő hang relatív, a szó belsejében elfoglalt helye alapján. Alapeset, amikor két vagy több egymás utáni szó első hangja azonos: „váz vagyok”; „tündér titkokat”; „még megelőz”. E szabályos forma kis módosításaival különböző kifejező, színező hatású változatok keletkezhetnek. Az utolsó versszak 3. sorában az ellipszis révén egy aszimmetrikus mondatösszetétel található (az egyikben van ige, a másikban nincs), a fonológiai ismétlés most tárgyalt eszközével azonban a költő a szimmetria hatását kelti. Ez a mondatrészlet tehát: „Váz vagyok én is, vetkező váz”, egyszerre valósít meg szimmetriát és aszimmetriát, így egyfajta tükörhöz, tükörképhez hasonlít, amelyben mindkét oldalon ugyanaz a dolog látszik, ám ezek valójában egymás kifordítottjai, inverziói.

Az alapséma módosulhat egyszerű bővüléssel, amikor több egymást követő szó kezdőhangjai alliterálnak, illetve szóközbeni, szóvégi hangismétléssel párosulnak („most megmutattad magadat,”; „a nap kihúnyó parazsát...”). Előbbi a

folyamatosság, periodicitás ritmikáját hangsúlyozza; utóbbi révén pedig az adott hang és az általa meghatározott hangulat az egész sort átszövi, jellemzi. A feszültség felkeltésének, ébrentartásának eszköze a hanghívó és a válaszhangot hordozó szó közé más, az alliteráció szempontjából közönbős szó illesztése (például „sejtettem százzétű rokolyád alatt”).

Más típusú alliterációk is előfordulnak a versben. Ezek a szó eredeti jelentésében nem valódi alliterációk, hiszen a hang visszatérése nem az alapesetben jelzett szókezdő pozícióban történik, azonban mivel különböző egyszerű transzformációkkal levezethetők abból, ezeket is a kiinduló forma egy-egy változatának tekinthetjük. Gyakori a költeményben, hogy egy szó utolsó mássalhangzója megismétlődik a következő szó elején („zöldlevelés selyemruhád”; „lever rólád”; „nem magadról”). Így a két-két szó a környezethez képest mindig erősebben kapcsolódik egymáshoz, a folyamatosan ejtett és az ejtésben alig elhatárolódó hangzóknak köszönhetően egy egységet alkot. Így, ahogy már említettem, az enjambement stílushatását erősíti, pótolja. Ezt a fajta hangismétlődést is felhasználja Szabó Lőrinc a már előbb felvázolt szimmetria–aszimmetria viszonyának ábrázolására az utolsó versszak első sorában:

Nem magadról, rólam meséltél

Ebben a sorban a második típusba tartozó, míg a 3.-ban első típusú alliteráció található meg, így e részek a 2. sorra nézve inverziói egymásnak (ezt a sort akár „tükörtengelynek” is nevezhetnénk). Aszimmetria, szembenállás fogalma e részben a gondolati tartalomnak is megfelel, hiszen a „te-én” szembenállása, az „én is” hasonlósága fogalmazódik meg a versszak első felében. A tükrözés itt abban is megnyilvánul, hogy a „magad” és „rólam” a „zörgő fekete intelem” hatásán keresztül válik „vetkező vázzá”.

Az alliteráció harmadik változatában két vagy több egymás utáni szó utolsó hangjai rímelnek, csengenek össze. Ezzel az eljárással csupán egy helyütt él Szabó Lőrinc a vers során, itt azonban az előzőektől eltérően a zörejkeltés, a határozott szegmentálás céljával. Az sem véletlen, hogy éppen a nem túl kellemes „g” torokhang játssza ezt a szerepet („ág zörg”).

A különböző hangzóismétlési eljárásokat tömegesen figyelhetjük meg az utolsó szakasz középső soraiban:

nyaramat, mely a multat nézi
és nem ismeri meg magát:

Az egyetlen m hang szinte átszövi a részt, mintegy szálát alkot, melyre a költő a szavak többi hangját felfűzte.

Az ismétlés, variáció ezen a szinten megvalósulva tehát elsősorban hangulati, ritmikai hatókörrel bír. A szavak, szó szerkezetek most tárgyalandó paralelizmusai inkább logikai-gondolati, illetve képi (látvány) vonatkozásban játszanak szerepet.

Szintaktikailag a legtisztább, legtökéletesebb paralelizmus az anafora. Önmagában ez az eszköz nem sok költői szabadságot enged meg feszes formája miatt, Szabó Lőrinc így a 6. versszakban a szerkezet egy részének elhagyásával teszi expresszívvé, kifejezővé:

Hogy valamit még megelőzz,
Hogy valamit...

Valamennyivel több variációs lehetőséget hordoz a párhuzamos szerkesztés, mely szintén többféle változatában van jelen a költeményben. A tökéletes párhuzamos szerkesztés egyik jellemző példája fordul elő a 2. szakaszban. Ez a formai paralelizmus gondolati szinten egy kontrasztot, szembeállítást hordoz, így a már többször említett „tükör” érzetét kelti. A „látalak” ige a „néztelek”-hez képest ugyanannak a cselekvésnek objektívabb aspektusát hangsúlyozza, inkább annak tárgyához, nem pedig alanyához kapcsolódik (mint az a másik igenél megfigyelhető). Ez a szempont a kettős értelmezésre lehetőséget adó „elemenőben” szó jelentését erőteljesen a bokorra vonatkoztatja (ti. hogy a bokor volt eltűnőben). A 2. sorban pedig teljesen egyértelműen – az aktivitást sugalló ige és az azt bővítő határozó révén – a cselekvő én, a költő áll előttünk.

Ugyanennek a versszaknak utolsó soraiban egy hierarchikusan felépülő szerkezeti párhuzam található. A „most **meztelen vagy** és **öreg vagy**” paralelizmus mellérendelő viszonyú tagja fölé rendelődik az „és **minden titkod elveszett**”, így egy szabályos háromszög alakú szerkezet jön létre, ami a lezártág, befejezettség képzetét (gondolatát) sugallja. Kétszer két sorban valósul meg a paralelizmus az első versszakban, egészen kis jelentőségű módosítással, bővítéssel (a plusz elem: „sokszor”). Ezen esetben leginkább a nyomatékosítás, felerősítés – mint az emlékezés velejárója – funkcióját tölti be ez a forma.

Alárendelő összetételek esetében a párhuzamos szerkezet sajátos transzformációra ad lehetőséget. A tartalmilag valamilyen módon párhuzamos mondatokban bizonyos részek elliptálhatók, így nagyfokú sűrítésre nyílik mód, ami a költemény „szövegét”, nyelvét hatékonyabbá, kifejezőbbé teszi. Az egyforma főmondat alá tartozó alárendelt tagmondatok ezen közös „feje” elliptálható, és hasonló transzformáció hajtható végre az ilyen típusú szintagmák esetében is. Az első versszakban ez az eljárás kétszer is megismétlődik, így a párhuzam is két szinten van jelen (egyszer implicit, egyszer pedig explicit módon).

láttam hogy szövoid zöldleveles selyemruhád	-----	láttam hogy alakítod zöldleveles selyemruhád
---	-------	--

láttam hogy piperézed magad	-----	láttam hogy szagosítod magad
-----------------------------------	-------	------------------------------------

Ha az alárendelt részek jelentésmezeje csak kis mértékben is távol van egymástól, már jelentős feszültségnövekedés jön létre az elliptálás hatására. Ez figyelhető meg a 2. szakasz következő részében:

néha úgy éreztem, hogy ígérsz,
mesélni akarsz valamit,

Az azonos fej alá tartozó két igei csoport (ígérsz–mesélni akarsz) összekapcsolódásakor nem azonos kategóriájú, egy szemantikai jegy tekintetében eltérő részeket von össze. A konkrét cselekvés és a cselekvési szándék jelentésárnyalatának összevonásával sűrít e szerkezetben a költő, s fejez ki a szerkezetek előrehaladásában elbizonytalanodást, a cselekvő részéről megnyilvánuló tehetlenséget, cselekvésképtelenséget.

Feszültség indukálásának egy másik módja jelentkezik a következő részben, ahol az ellipszisben egy hagyományos szerkezetet, sorrendet tör meg Szabó Lőrinc, amikor a második alárendelt csoportot a fej mögé veti. („Csontváz vagy! drót-váz!...”) Ezzel a lépéssel a felkiáltójellel is jelzett modalitást erősíti tovább. Az ellipszis a továbbiakban általános kontextus szintjén is megvalósul, hiszen ezután két valódi grammatikai állítmány nélküli mondat következik (funkciójuk az előbb említettel azonos).

Ellipszist találunk a következő versszakban is, igaz, negatív formában, és bújtatva. Úgy tűnik, mintha a költő csupán a forma kedvéért (és éppen a forma kedvéért) keltené a hiány érzetét ott is, ahol valójában szó sincs ilyesmiről.

és ahogy nézlek, felvonul, tavasz és nyár	Ø újra felvonul Ø
---	-------------------------

Ok és okozat inverzióját kell felismernünk ebben az esetben, amikor is az okozat megléte hivatott utalni az ok létezésére annak távollétében. Ismét olyan jelenséggel állunk szemben, melynél a logikai, tartalmi struktúra megjelenik a szöveg felszíni szerkezetét alkotó nyelvi formákban. A fenti zárójeles megjegyzés további elgondolkodtató problémákat vet fel: előfordulhat, hogy éppen a költe-

ményen végigvonuló paralelizmusok ritmusát kívánja folyamatossá, törésmentessé tenni Szabó Lőrinc; amikor ilyen „álellipszist” hoz létre. Ez a tény ismét csak azt az elképzelést támasztaná alá, mely szerint a mű egyik szervezőelve tágabb értelemben is a párhuzamosság. A már néhányszor említett „tükör-szerkesztés” újabb példája az a részlet, amelyben a kiinduló – két szerkezetből egy összetettebbet előállító – eljárással szemben tulajdonképpen egy konstrukciót kettőz meg, miközben látszólag az eredeti jelenség áll fenn. Látszat és valóság tehát egymás tükörképei.

Egy harmadik szinten is feltűnik a tárgyalt jelenség a mű szövegében, ez pedig a szószerkezetek szintje. Az 5. versszak két sorában összesen négy jelzős szerkezet van jelen, ami az elliptálás következtében két konstrukcióban jelenik meg. E két egység párhuzamossága tehát az őket létrehozó eljárás közös voltában, ismétlődésében nyilvánul meg, a módszer eltérő jellemzői azonban szembe is állítják azokat.

s fuvolás cinke és rigó
surran és fészkel ágaid közt

Az első sorban egy főnévi csoport jelzői szerepű részét, a másodikban pedig egy igei csoport határozói részét érinti az ellipszis. Emellett a kontraszt, az inverzió egyéb vonatkozásokban is megnyilvánul. Elég a fenti „ábrára” pillantani ahhoz, hogy felismerjük a szöveg képi szerkezetét. Formalizálva:

A	B	∅	B
A	∅	A	B

Mivel a két sor szintaktikailag egyetlen mondat, így is felvázolhatjuk:

A B ∅ B | A ∅ A B

Még ugyanezen a szinten maradva, de a vers szövegében továbblépve újabb szószerkezet-szintű ellipszist találunk:

s te részegen kigyúlsz, bolondulsz

Ez azonban nagyon laza és esetleges, inkább csak látszólagos ellipszis. A határozóval bővített állítmány jelentéstartományához képest a „bolondulsz” ige (újabb állítmány!) **önmagában** is megáll, nem kell, hogy a „részegen” határozó determinálja. Itt tehát ismét csak leginkább a ritmika, az ismétlés kedvéért alakult ki ez az ellipsziszre utaló forma. Az ezt követő részben ezzel szemben a

hiány abszolút megvalósulását fedezhetjük fel, amikor a hiányzó részek helyét a költő kipontozással „fenntartja”.

hogyan valamilyen még megelőzz,
hogyan valamilyen... Szárny rebben, ág zörg...

Nagyon valószínű, hogy ez a formai eszköz itt nem a szövegben megvalósuló nyelvi hiányra, sokkal inkább valamiféle „gondolati ellipszisre” utal.

Az utolsó versszak különösen gazdag változatos ellipszisekben: az első három sor ismét többszörösen „tükrös” szerkezetet hordoz.

Nem <u>magadról</u> , <u>rólam</u> <u>meséltél</u>	x A Ø A B
zörgő, fekete intelem!	x x x
Váz <u>vagyonok</u> én is, vetkező <u>váz</u> ,	A B x x x A Ø
	----- * -----
	A Ø A B

	A B A Ø

A fonológiai jelenségek tárgyalásakor megállapított forma-gondolat párhuzam újabb adalékkal bővült most, tehát az „én-te” szembenállás újabb síkja tárult fel a „zörgő, fekete intelem” tükrötengelyének két oldalán.

A egész versen végigvonuló, feszültségkeltő eszköz a mű zárlatában komplex módon jelentkezik: egy 5 soron keresztülvélő ellipszisben „alszik el”.

az <u>életemet</u> <u>vetkezem</u>	életemet – <u>vetkezem</u>
<u>nyaramat</u> , mely a multat nézi	nyaramat –
és nem ismeri meg magát:	
a megvénült év erdejében	
a nap kihúnyó paraszát.	a nap... –

Az ige hiánya okozta feszültség egyre csökken a szöveg előrehaladtával; az állítmány és a tárgyi bővítmény közé újabb és újabb részek kerülnek, s amint az kikerül a „vetkezem” hatóköréből, a vers szintaktikai ritmusa egyre lassabb lesz, elhal.

A	-----	B
A		x
x		A

Az itt felvázolt rendszer nagyon sok szabályosságot, törvényszerűséget mutat. Hiba lenne azonban azt gondolni, hogy a vers „teste” mértani eljárások eredménye: ezek a formák nem direkt módon jelentik a mű alapját. Jelenlétük sokkal spontánabb, önkéntelenebb; felhasználásuk csak részben tudatos.

Akkor hát mi értelme van egy ilyen vizsgálatnak? Érdemes időnként a megszokottól eltérő módon, „fonákjáról” megközelíteni a verset, hátha ebben a játékban mást, többet tud mutatni a sorok „mögött” olvasónak.

Rajzok egy költemény tájairól: motívum, szerkezet és jelentés Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjében*

1. A szerző kérdése a *Tücsökzenében*

1.1. Bevezetés

A magyar irodalmi köztudatban Szabó Lőrinc költészete és alakja mint a XX. századi líra egyik legjelentősebb képviselője él, az irodalomtörténetek és az elemzések helyét a modern magyar líra intellektuális, létbölcseleti igényű paradigmájában jelölik ki, szerepét leggyakrabban József Attiláéhoz hasonlítják.

A *Tücsökzenével* kapcsolatban ugyanakkor, meglepő(?) módon, dominálnak az olyan értelmezések, amelyek mintha figyelmen kívül hagynák Szabó Lőrinc említett és éppen ezen elemzések által hangsúlyozott modernségét.¹ Általában nagyon kevés az olyan tanulmány, amely a *Tücsökzene* szövegeivel, illetve azok működési mechanizmusaival és felépítési elveivel – az időszemlélet sajátosságain kívül – foglalkozna; a vizsgálatok a műben felmerülő témák csoportosítására, felsorolására, illetve a témák életrajzi háttérének vizsgálatára koncentrálnak. Ennek oka természetesen a műből kiindulva megérthető: a *Tücsökzene* alapvetően önéletrajzi fogantatású. Az ötvenes–hatvanas években a kritika ebben az értelemben értékelte.

Ez a szemlélet mára egyértelműen meghaladottá vált, mint Kabdebó Lóránt írja: „Az életrajz: fikció a műalkotásban. Az életrajzi elem jelenléte Szabó Lőrinc nemzedéke kifejezési formáinak jellegzetessége. [...] Ezeknek a húszas évektől keletkezett önéletrajzi ihletésű műveknek éppen a történelemtől való elválasztottság a jellemzője: meditációik arra merőlegesen fejlődtek ki. [...] Éppen ezért tévedésbe esik az, aki ezeket az életrajzi ihletésű műveket életrajzként kezeli.”²

Ez azonban csak a *Tücsökzene* aktuálpolitikai indíttatású méltatásaira válasz,³ és úgy tűnik, hogy a *Tücsökzene* önéletrajzi jellegének nem ez volt az egyetlen csapdája. Az általam olvasott elemzésekből nem válik egyértelművé, mi is lehet a biográfiai értelemben vett szerző, a műben megjelenő egyes szám első személyben beszélő lírai szubjektum és a létrejött szöveg viszonya.

Kétségtelen, hogy Szabó Lőrinc versei első látásra egyrészt maguk is problematikussá teszik az „életrajz – műben megjelenő szerző” viszonyt, másrészt a szövegek mellett megjelenő interjúrészletek, a költő nyilatkozatai a műről,⁴ és még inkább a *Vers és valóság* című kötetben olvasható információk is egy meghatározott irányba próbálják téríteni az olvasót. Ugyanakkor ez a jelenség bi-

zonyos kifosztottság-érzetet vált ki az olvasóból, hiszen megnehezítik a saját (olvasói) értelmezések kialakításának lehetőségét.⁵

A versek erősen próza jellegű volta, reflexív jellege, „epikussága” is az életrajzra irányítja a figyelmet. A versek nehezen adják meg magukat a szemantikai elemzésnek, sajátos „magyarázó” technikájuk miatt – amiről a későbbiekben még lesz szó. (Nem úgy, mint például József Attila versei – nem véletlen, hogy Szabó Lőrincet elkerülte a strukturalista versinterpretáció.) Az elemző tehát kísértésbe esik, hogy az életrajzzal, a költő verseken kívüli megnyilatkozásaival kapcsolatban értelmezze a verseket.

Mindez természetesen nem független a magyar irodalomtörténet hagyományos arculatától, amely, legalábbis a Szabó Lőrinc-recepció tekintetében, úgy tűnik, nem sokat változott azóta, amióta Szabó Lőrincről a legelső kritikák megjelentek.

Ennek a szemléletnek a „vadhajtásai” az olyan elemzések, mint például Czeizel Endre értekezése⁶ Szabó Lőrinc családfájáról, ami a család genetikailag „meghatározott” tulajdonságait a *Tücsökzene* versei alapján következteti ki, illetve a D. Berencsi Margit tollából a Magyartanításban megjelent tanulmány, amelynek bevezető mondatai így hangzanak: „A *Tücsökzene* nem mindennapi körülmények között született mű. Szabó Lőrinc »Fél évvel Buda ostroma után, ezerkilencszáznegyvenöt nyarán« a Pasaréten, ablakán kihajolva hallgatja a tücskök, a sok hű kis barát üzenetét. Buda csupa rom. A sivár, lehangoló környezet arra készíti a költőt, hogy az élet értelmét keresve számot vessen a múlttal”; s a továbbiakban, nem mentesen némi politikai töltetűl: „Édesanyját is számtalan szituációban őrizte meg gyermeki képzelete. A törékeny asszony a *Tücsökzene* 8. versében tűnik először elénk, ahogy a teknő fölé hajolva mossa férje olajos munkásruháját. [...] A finomlelkű, érzékeny asszony sokat szenvedett férje mogorvasága, gyors haragja miatt.”⁷

Ennek a jelenségnek a háttérében, véleményem szerint, a költészettel mint talányos jelenséggel szemben érzett összetett reakciók állnak. Az „ihlet” jelenségének nem-értése váltja ki azt, hogy a verseket a valóságos, megfogható körülményekhez próbáljuk kötni. De a magyar irodalomtörténet-írás eme jellegére már Kosztolányi felhívta a figyelmet: „A rendkívüliben, mely túlesik az értelem körén, van valami lázító. Föllázad ellene az értelem, és magyarázatot követel. A szépség túlsága és tökélye olyan nyugtalanító, mint az esztelenség. Ezért szedegetjük össze a költők adatait, mosószámláit, szerelmeit, ezért hajszoljuk fel anyai és atyai nagybátyjukat, ifjúkori és öregkori arcképüket, írjuk meg életrajzukat, amely a maga látszólagos összevisszaságában sokszor csak mint diákdühítő anyag mered ránk. Nem szabad elfelejteni, hogy mindezt csak a megértésre áhító kétségbeesés ásta ki és tornyozta föl, mely az ihlet kilobbant lázát kergette, s feleletet várt olyan kérdésre, melyre nem tudott válaszolni.”⁸

A jelenség kiküszöbölése érdekében helyezkedhetünk a strukturalista indítatású elemzés platformjára, amely a szöveget, és csak a szöveget veszi figyelembe, illetve ennek továbbfejlesztett variációjaként elfogadhatjuk például Barthes vagy Riffaterre véleményét, akik föláldozzák a szerzőt a szöveg és az olvasó oltárán.⁹

De mindezen megközelítések ugyanarra az eredetre vezethetők vissza: a költészet transzcendens eredetébe vetett hitre. A vers létét a költő élettényeivel magyarázni nem jelent mást, mint megpróbálni az „ihlet” felett érzett értetlenséget lelezni, a szöveg mindenhatóságába vetett hit pedig a nyelv őseréjének hite, amelyet a szöveg ízekre boncolásával lehet elfelejteni. Az olvasó mindenhatósága a művészi kommunikáció azon sajátosságának magyarázási kísérlete, amely a feladó hiányában érkező üzenet hatása felett érzett értetlenséget próbálja elfeledtetni.

Mindezen módszerek alkalmazásával végső soron az ihlet természetéről próbálunk tudomást szerezni, és elfeledkezünk néhány nagyon fontos dologról: arról, hogy az igazság valahol középütt van, s arról, hogy az „ihlet” természetét *megérteni* nem fogjuk, s ha evvel próbálkozunk, megfosztjuk magunkat az aktív olvasás örömétől, a szöveggel való dialógusba lépéstől, s a versekről való írás lehetőségétől.

1.2. A szerző a posztstrukturalista irodalomtudományban

Foucault a következőket írja a szerző és szöveg viszonyáról: „...kultúránkban a szerző olyan funkció, amellyel bizonyos szövegek el vannak látva, mások pedig nem. [...] azt a módot jellemzi, ahogy bizonyos diskurzusok a társadalmon belül léteznek, cirkulálnak és működnek.”¹⁰

A szerzőt nem lehet elfelejteni, mert a neve jelentéstöbbletet ad az általa írott műnek. Ugyanakkor a nyomtatásban megjelent név nem egyértelműen magát a személyt jelzi, hanem annak fikcióját, s ebben az értelemben a szerző – aki nem azonos a műben megjelenő szubjektummal, és avval a „személlyel” sem, akinek a nevét a mű címe előtt olvashatjuk – a műalkotás rétegei, viszonylatai közül egy: része és létrehozója a műnek. A mű megszületése után azonban az utóbbi, létrehozó funkció elveszíti jelentőségét,¹¹ és a szerzővel csak a szöveg révén, a szöveg által – a költészet esetében leginkább a versek szubjektuma és a szubjektum versbeli világhoz való viszonyának figuratív nyelven való kifejeződésén keresztül – reprezentált formában ismerkedhetünk meg.

1.3. Önéletrajz?

Ide kívánczik egy kérdés, amelyet nem érintettünk, s ez pedig a *Tücsökzene* műfaji behatárolásának kérdése. Az általam olvasott összes elemzésben a műfaj tekintetében az epikus, lírai és önéletrajzi elemek keveredéséről van szó. Ugyanakkor, az önéletrajz műfajának prózai voltánál¹² fogva, ebből a felsorolásból

matematikailag az következne, hogy a *Tücsökzene* inkább az epika felé billen. A műfaji meghatározás problematikus a *Tücsökzene* esetében, nem valószínű, hogy egyértelmű meghatározását lehetne adni egy olyan műnek, mely verses formájú, de epikus menete van, s bevallottan önéletrajzi indíttatású; s a líra intenzitását látszik tartani egy kisebb regény hosszúságú szövegen át.

Az önéletrajzi jelleg viszont nagyban hozzájárult a *Tücsökzene* recepciójának eddigi történetéhez, ezért szeretném ismertetni, hogyan határozza meg Paul de Man¹³ az önéletrajzot Wordsworth *Prelude* és *Essays upon Epitaphs* című műveit elemezve.

Paul de Man először is összefoglalja az autobiográfiát meghatározni kívánó kísérletek problematikusságát: azt, hogy az elemzők általában mint önálló irodalmi műfajt próbálják meghatározni, és ezáltal sok, autobiografikus elemeket tartalmazó mű mint nem-autobiográfia határozódik meg, mindenekelőtt a verses formájú önéletrajzok. Az autobiográfia lényegének másik meghatározási módja a prózával (fiction) való összehasonlítás, hiszen az autobiográfia, úgy tűnik, sokkal egyértelműbb kapcsolatban van a valóság eseményeivel, mint a „fiction”. Bár az autobiográfiák tartalmazhatnak fiktív elemeket, de ezek a valóságtól való eltérésekként csak annyiban értelmeződnek, amennyiben egy, konkrétan meghatározható szubjektum létéből eredeztethetők: a szubjektuméból, aki a nevét adja a műhöz.

De biztosak lehetünk-e abban, hogy az autobiográfia referencia-függő? – teszi fel a kérdést Paul de Man. Evvel azt tételezzük fel – folytatja –, hogy az élet hozza létre az önéletrajzot, oly módon, ahogyan a cselekedeteknek következménye van. De nem tételezhetjük-e fel ugyanúgy, hogy az „autobiographical project” hozhatja létre és determinálhatja az életet, és hogy minden, amit a szerző tesz, az önábrázolás technikai követelményei által meghatározott? És végül: a referencia illúziója nem az autobiográfia létmódjának (structure of the figure) függvénye-e inkább, azaz sokkal inkább a fikcióra emlékeztető valami, mint azt eddig feltételeztük?

Hiszen az autobiográfiát az különbözteti meg a „fiction”-tól, hogy jobban kifejeződik benne az a jelenség, amit minden névvel ellátott mű léte jelez: hangsúlyozottabban állítja a szerző létét. Ebből a szempontból viszont, valójában minden mű autobiografikus.¹⁴

Az autobiográfia Paul de Man meghatározásában a következő: „az ön-restauráció diskurzusa a [...] a halál árnyékában.”¹⁵ Wordsworth esszéjében ez a következőképpen működik: az emberi életút metaforájaként a nap mozgása jelenik meg, amely a szöveget látó szemmé-arcá transzformálódik, azaz megszemélyesítődik. Paul de Man ennek az okfejtésnek a végén levonja azt a következtetést, hogy az autobiográfia központi trópusa a prosopopeia, aminek eredeti jelentése 'arc vagy maszk készítése', azaz tulajdonképpen a megszemélyesítés. Ezen „arcmás” létezése által válhat valakinek a neve érthetővé és megjegyez-

hetővé, mert a prosopopeia arc (vagy hang – a halálból visszaszóló hang fikciója) létét annak nyelv általi meghatározottságában tételezi fel, evvel a gesztussal leplezi az én arc-tól való megfosztottságát, aminek végső soron ő maga az oka.

Ebből az okfejtésből jelen dolgozat számára annyi a tanulság, hogy az önéletrajzi elem a *Tücsökzenében* nem feltétlenül jelenti azt, hogy ezáltal a mű könnyebben válik értelmezhetővé, sokkal inkább azt, hogy nehezebbé teszi a megértést, tiltakozik más interpretációk létrejötte ellen. Mindenesetre az elemzés elkezdése előtt szögezzük le alapelveként, hogy – a következő fogalmak körvonalazhatatlansága és bizonytalansága ellenére is – érdemes hinni a szövegben, a szerzőben, magunkban, az olvasásban és az írásban, azaz higgyünk annyira a „szöveg”-ben, hogy ki fog derülni belőle, milyen funkciója van benne a „szerző”-nek, illetve higgyünk annyira a „szerző”-ben, hogy „szöveg(é)”-ből ki fogjuk tudni „fejteni” önmagáról és a szövegről való véleményét, s higgyünk abban, hogy mindehhez kellünk mi is, hogy elolvassuk a művet és hogy írjunk róla.

2. A tücsök-motívum és lehetséges jelentései

A *Tücsökzene* egyik legérdekesebb, és poétikai szempontból egyik legfontosabb vonása a tücsök alakjának állandó visszatérése.¹⁶ A motívum – a címtől kezdve, ahol a zene fogalmával kapcsolódik össze – sajátos szervező szerepet tölt be, felbukkanása mindannyiszor életre hív bizonyos, meghatározott jelentéskörbe tartozó asszociációkat. A tücskök korábban is előfordulnak Szabó Lőrinc költészetében, és ezekre az előfordulásokra a *Tücsökzenében* utalásokkal találkozhatunk.^{17, 18}

2.1. Dalmácia

A *Tücsökzenében* amellett, hogy a korábbi jelentéselemek mind visszatérnek, újabbak is kapcsolódnak a motívum köréhez. Mindenekelőtt vessünk egy pillantást a *Dalmácia* (273) című versre, mely a *Dalmácia tücskei*hez párverse, s amelyben az eddig említett elemek összegződnek: a tücsökszó hanghatása, az idővel és emlékezettel való kapcsolat és a görög mitológiára-költészetre való hivatkozás:

Tükörfény napok s árnymély éjszakák
csendültek rajtad és egymáson át,
kvá-kvázó sirály s berregő tücsök:
három hétig Ráb és Budva között
ringatott a dalmát nyár. Szigetek
keltek, süllyedtek, pálmás part felett
mord szirt, bástyák, fallikus agavék

tündököltek, barbár kampanilék,
 kincses Trogir, s Raguzá tornyai,
 ezeréves dómkapuk szörnyei
 s arany öröklét: a tegnapelőtt
 fordult és a holnaputánba nőtt
 s az vissza: táj s idő díszletei
 mint a hajód úgy járták isteni
 körtáncukat:... tizenöt éve bár,
 azóta is szemedben a sirály,
 s mint akkor s mint szirének éneke,
 hív partra szállni a tücsökgzene.

A vers időszerkezete három idősíkot tartalmaz: a megírás jelene; az elbeszél utazás múltbeli jelene és az egész verset körbelengő régmúlt: a görög kultúra mitologikus ideje. Az idősíkok és az idősíkokon belüli nézőpontok között bonyolult összefüggésrendszer bontható ki, a versben megjelenő idők nem függetlenek egymástól. A vers a múltbeli jelen képével indul, s ez az időszak egy határozott szelete a múltnak: „három hét”, s ez az időszak a „mához” képest is elhelyeződik az időben: „tizenöt éve”. Evvel szembeállítódik a mitologikus idő parttalansága: „arany öröklét”. A múltbeli jelenhez képest ez a „tegnapelőtt”, a megírás jelene pedig a „holnapután”. A múltbeli jelen meghatározott ideje tehát régmúlt és – az akkori nézőpontból szemlélt – jövő egymásba játszásából alakul ki.

A vers térviszonyai hasonlóképpen bonyolult struktúrára épülnek. Tér és idő között teremt kapcsolatot a „ringatott a dalmát nyár” szinesztézia. Tenger és szigetek, part és szirt, tornyok és bástyák állítódnak szembe a „hajó” képével. Ez az ellentét első pillantásra a sajátos Szabó Lőrinc-i kép és „képfető” technika miatt nem tűnik egyértelműnek. Ennek a technikának a lényege az, amint ezt még a későbbiekben részletesen látni fogjuk, hogy a versben megjelenő, első pillantásra rejtettnek tűnő szemantikai, képi vagy szimbolikus-archetipikus összefüggéseket a szöveg maga tárja fel a következő lépcsőfokban, azaz a szöveg mintegy saját magára hivatkozik, magát fejt fel – ezáltal megnehezíteni igyekezve az esetleges más irányú interpretációkat.¹⁹ Ebben a versben sorra említődnek meg olyan képek és fogalmak, amelyek vagy Szabó Lőrinc költészetében, vagy archetipikusan a férfi princípiummal állnak kapcsolatban, és képi kifejezőmódjuk általában mint fallikus szimbólum értelmeződik: „szigetek, szirt, bástyák”. Mire az olvasó oda jutna, hogy az ezekben a képekben rejlő közös szemantikai jegyet felfedezné, a szöveg maga mondja ki: „fallikus agavék”. S ezután a felsorolás folytatódik („kampanilék, tornyok”), elterelve az olvasó figyelmét arról, hogy a rejtett értelmet nem ő fejtette fel, s egyúttal megerősítve a gondolatok ilyen irányultságát.

S ezután hirtelen, az addigi jelentéseket kettőspontok hármassorozatával újra és újra más dimenzióban értelmezve a vers más irányt vesz: felbukkan az a jelentésréteg, amely eddig háttérbe szorult: a vers végén megjelenő „szirének” – bár csak hasonlat szintjén – konkrétan idézik fel a görög mitológiát, első-sorban az *Odüsszeiát*. Ebben az összefüggésben nyerne a már említett térbeli elemek új megvilágítást. A hajó, a szigetek, a tenger mind-mind Odüsszeusz képéhez tartoznak.²⁰

A vers utolsó két sorában összegződnek a vers idősíkjai, az elbeszélés jelene szempontjából értelmeződve. Megteremtődik a folytonosság a múltbeli jelen és a jelen, valamint a „tücsökgzene – szirének” hasonlat révén a mitologikus idő és az egyéni életidő eme két síkja között. Ugyanakkor a térbeli viszonyok szintjén az elbeszélés múltbeli jelenében – a „hajó” a környező tér elemeivel egyenrangú.

Itt tehát a „hajó” nem jelent biztos pontot a tér többi eleméhez képest; s a szirénekkal²¹ kapcsolatba került „tücsökgzene” lesz az a vonatkoztatási pont, amelyet a lírai én az elbeszélés idejéig sem „ért el”, azaz a versnek egyetlen olyan momentuma, amely az elbeszélés jelene szempontjából is jövőként funkcionál: „...hív partra szállni a tücsökgzene.”

Mit jelenthet mindezek után a „tücsökgzene”?²² Ebben a versben a „a táj és idő díszletei”-nek egyikével, a szirénekkal került a hasonlat révén kapcsolatba. A szirének az alvilág múzsái, más variáció szerint az egyik Múza, Melpomené és Akhelóosz folyamisten²³ lányai. Körtáncot a Múzsák lejtenek Apollón körül.

2.2. A tücskök a mitológiában

Felmerül tehát, hogy a tücsökgzene, illetve a tücskök mitológiai vonatkozásai szerepet játszhatnak a motívum jelentésében. A fentebb említett *Dalmácia tücskei*hez című versben utalást láttunk egy *Anakreóni dalra*. Ennek a dalnak a szövegéből kiindulva eljuthatunk a tücskök görög mitológiai szerepéhez, amelynek egyik forrása Platón *Phaidrosz* című dialógusa. Itt egyrészt a tücskök dala a szirénekéhez hasonlítódik, másrészt kiderül, hogy a tücskök valaha emberek voltak, akik a Múzsákat hallgatva: „...dalolva megfedkeztek ételről-italról, és úgy haltak meg, hogy maguk sem vették észre. Belőlük lett a tücskök nemzetsége, amely azt az adományt nyerte a múzsáktól, hogy nincs szüksége táplálékra, hanem étlen-szomjan énekel, amíg meg nem hal, aztán a múzsákhoz jutva hírül viszi, hogy a földiek közül ki melyik múzsát tiszteli.”²⁴

A mitológiában tehát a tücskök a Múzsákkal állnak kapcsolatban, a cicadabóca-tücsök a Múzsák egyik szent állata.²⁵ Platón dialógusában a tücskök jelenléte folyamatosan életben tartja a hozzájuk és a Múzsákhoz fűződő történetet. A Múzsák megfékezik az emberek indulatait, hiszen ők a szimfónia, a harmónia és a ritmus istennői, valamint az emlékezettel is kapcsolatban állnak.²⁶

Ez utóbbi jelentéselem a *Tücsökzene* 81. versében (*Kigyúl a csillag*) is előkerül, s szerepelnek a versben a tücskök is. Az emlékező tudat, a megszemélyesített költői képesség szól szülőjéhez, életre hívójához, az Emlékezethez:

Még mindig, édes, várj még, várj, maradj,
Emlékezet! Anyám te s én fiad,
egyek vagyunk mi és nem emberek:
[...] Ahogy odakint
sokasodnak zenész barátaink
a növényekben, minden örömről,
mely csak sorvad, mióta tovatűnt,
úgy ébred, nő most [...] kigyúl a csillag,
ha rá gondolok, ha te idézed,
– mint bűvös Jelen áll körül egész elmúlt életem.
S ezt te akartad így, te rendezed,
Múzsák anyja, anyám, Emlékezet!

A Múzsák karvezetője Apollón – Musagetes – aki eredetileg a Napisten volt. Apollón többek között kapcsolatban áll a költészettel és a jóslással – azaz az emlékezettel is; és ez az attribútuma Alkaiosz verse szerint kedvelt állataira, a tücskökre is átvivődik: „...és a tücsök cirpelt nekünk / szent jósigédet.”²⁷ A „múzsák” szóból származik a „muzsika” szó; a zene a Múzsák ajándéka az embereknek, és a görögök számára a zene a költészettel oszthatatlan egységet képezett.²⁸

2.3. A *Tücsökzene* címe

A cím – *Tücsökzene* – két tagból álló szóösszetétel. A szó a mindennapi jelentésen kívül – a tücskök szerelemre hívó hangja – a fentiek értelmében más, konnotatív jelentéseket is felidéz, amelyeknek származási köre egyrészt a mitológia; másrészt a kifejezés motívum-funkciójából következően az olvasói asszociációk alakításába bejátszanak addigi és későbbi előfordulásai Szabó Lőrinc költészetében.

A szóösszetétel szintaktikailag birtokos jelzős, de, mint láttuk, a „tücsök” és a „zene” kifejezések rendelkeznek egy közös szemantikai jeggyel: mindkettő a Múzsákkal áll valamilyen kapcsolatban. A zene a Múzsák adománya; a tücskök a Múzsák szent állatai, akik részesülnek a zene képességéből. Ez a jelentéselem tehát része a mű jelentésének, hiszen mű és címe közötti viszonyrendszer oda és vissza egyaránt működik, ahogy Hankiss Elemér írja cím és mű viszonyáról: „...s nem csak egy rövid vers, de akár egy egész versciklus vagy regény is belesűrűsödhet egy szóba, színbe, mondatba [...] midőn a vers egésze belesűrűsödhet valami sajátos és nem egészen nyilvánvaló módon a centrális szóba,

képbe – akkor ez a szó voltaképpen az egész verset magába foglalja, jelenti: szimbolizálja.”²⁹

Ha az adott címet – annak jelentését – értelmezzük, ez a kijelentés nem csupán azt jelenti, hogy a „tücsökzene” kifejezésben sűrűsödik össze a mű jelentése, hanem, minthogy a cím anaforaként működik, jelentése azt sugallja, hogy az utána következők mintegy valóban a tücskök zenéje. A tücskök zenéje viszont valóban zene: szavakba – az emberi kommunikáció eszközebe – nem formálódik. A tücsökzene – mint a szirének dala – az ember számára sajátos, szavakkal nem artikulált kód, hangzásában rejlik az értelme.³⁰ Alapvető ellentmondás van tehát a mű címe és létének ténye között, hiszen ebből az okfejtésből az következne, hogy egy szavakba formált műalkotásnak nem lehet *Tücsökzene* a címe. Ez a cím, a felderített mitologikus jelentéssíkokkal, arról árulkodik, hogy ez a mű keveredése lehetségesnek és lehetetlennek, emberi életidőnek és mitológiai időnek: úgy tűnik, arra vállalkozik, hogy valami olyat keltsen életre, ami a mitologikus időkben még élő és egységes volt, de mára már elvált egymástól. A mitologikus idők egységét, költészet és zene egységét próbálja reprodukálni. Ugyanakkor, mivel nem a Múzsák, hanem csak a tücskök zenéjéről van szó, és mint például a *Dalmácia* című versben láttuk, a szirének dala csak a hasonlat szintjén kerülhet egy síkra a tücsökzenével, valamint sok más, a mű során ezt a benyomást erősítő jelből kiderül, hogy ez a kísérlet eleve – s bevallottan – reménytelen. A műnek a mitológiai jelentéseket tartalmazó elemeket saját rendszerében, újjáformálva kell felhasználnia.

A cím és a mű létmódja ellentmondásának még egy fontos vonatkozása van: elárulja, hogy a műnek központi témája lesz a kommunikáció, annak módozatai, illetve a szavak szerepe az ember életében és a műalkotások létrehozásában.

2.4. Az alcím

Az alcím jellege árulkodik az előbb említett ellentmondás létéről: ha a cím lírai természetű, akkor az alcím hangsúlyozottan epikus jellegű. Ha a cím a mitologikus idővel állította kapcsolatba a művet, akkor az alcím – *Rajzok egy élet tájairól* megteremtí – Hankiss Elemér kifejezésével élve – a „vershelyzetet”, amely tartalmazza a mű világának tér- és időmozzanatait.³¹

A *Tücsökzene* tehát „rajzok”-at (olyan műalkotásokat, amelyek személyesek, esetleg vázlatosak, folyamatosan alakulnak, de ugyanakkor az ábrázolt valóságdarab pontos leképezései³²) tartalmaz „egy élet” (azaz egyvalaki sorsának egyéni ideje) „tájairól”: azaz az egyéni életidő tereiről. A tücskök zenéje tehát képes kapcsolatot teremteni ábrázolás, tér és idő között – az egyén életidejének keretein belül, sőt mi több, egyenes megfelelés van a két dolog között. A *Tücsökzene* tehát lerajzolása a térben megvalósuló időnek, pontosabban szólva időszilánkoknak („rajzok”-ról, és nem „rajz”-ról van szó), amely egy szubjektum köré szerveződik.

2.5. *Tücsök* – *Múzsák* – *költő*

De hol lép be ebbe a körbe a szubjektum, a lírai én, akinek életéről és tájairól szó van, és aki a *Tücsök* zenéjét számunkra közvetíti? Nyelvtanilag a címből és az alcímből egyaránt hiányzik, „egy élet”-ről van szó, és nem mondjuk „élettem”-ről, s „tücsökzené”-ről, nem az „én zeném”-ről.

Mindez a mitológiai háttér ismeretében még feltűnőbb, hiszen a mitológiában is szükségük van a *Múzsáknak* a költőkre, kell valaki, aki dicsőítse őket és az isteneket. (A költők ennek fejében kapják tehetségüket.) A *Tücsök* funkciója is az, hogy figyeljék az embereket, és beszámoljanak róluk a *Múzsáknak*.

De jelen vannak-e valóban a *Múzsák* a *Tücsökzenében*? Ez idáig mint *Tücsök*ket és zenét szemantikailag – de rejtetten – összekapcsoló elemet vehettük őket számításba, illetve láttuk, hogy az Emlékezet alakja mellett szerepelnek a 81. versben. Ha a fentiekben felderített jelentésrétegeket végiggondoljuk, a *Múzsák* legkézenfekvőbb helye a mű elején lenne, a hagyományos invokáció – *Múzsák*-hoz való fohászzkodás – formájában.

Lássuk tehát a *Nyitány* verseit többek között ebben az összefüggésben.

3. A *Tücsök* a *Nyitány*ban

3.1. A nyugodt csoda

A *Tücsökzene* híres nyitó jelenete szinte minden kritikust foglalkoztat, legtöbben ebből a versből kiindulva értelmezik a művet. Miután ez a vers határozza meg a mű alaphangját, érdemes részletesen foglalkoznunk avval, hogy milyen vélemények születtek róla. Az alábbi idézetekben általában az ihletettség élménye hangsúlyozódik (gyakran nem függetlenül a magyar irodalomtörténet szerzőcentrikus felfogásától), valamint az, hogy ebben, és a *Nyitány* többi verseiben fogalmazódik meg az a kérdéskör, amellyel a költő majd az emlékezet segítségével foglalkozni fog.

3.1.1. Ihlet és idegenség

Baránszky Jób László az ihletettség élményéről szól, a művet létrehozó élményt a szerző konkrét élethelyzetéből kibontva: „...magától látszik kinőni a rendkívül szerencsés, szinte ihletnek nevezhető alapélményből: a *Tücsökzenéből*”;³³ s hasonló Fülöp László véleménye is: „A mű közvetlenül megjeleníti a vallomást elindító élethelyzetet, magát az élményforrást, a lírai alapszituációt, az élmény születésének körülményeit, a költői »én« állapotát.”³⁴

Kabdebő Lóránt ezt a kérdéskört bővíti, az ihlet jelenlétének hangsúlyozásán túl arra is rámutat, Szabó Lőrinc egy nyilatkozatából kiindulva, hogy a *Nyitány* lírai ihlete által válik a *Tücsökzene* „életbölcseleti irányultságú”-vá: „A műalkotás minden mozzanatában állandóan és folyamatosan az emberi létezés értelmére,

az embernek a természetben elfoglalt helyzetére és a másik emberhez fűződő viszonyára figyelve magának a kérdezőnek a létmódjára kérdez rá: »A holdfényes éjszakában ugyanis újra megrendített az örök nagy ellentét az egyén és a mindenség között, a külvilág zengő, önfeléd boldogsága és a magam nyughatatlansága között.«³⁵

Az általam olvasott vélemények közül Szentkuthy Miklósé az egyetlen, amely az ember–természet viszonynak a versben kifejeződő másik vonatkozására hívja fel a figyelmet: „...az első sorban élesen megfogalmazza a saját lírai önző világa, és a természet tücskös-holdas világa közötti szakadékot –, csak a gyermekesen túlérzékeny költő érzi ennyire, hogy a lidércesen-plasztikusan táncoló külvilág ennyire *idegen* tőle. Persze, hogy idegen, – hiszen makacs önzését nem szolgálja ki úgy, ahogy azt álmaiban szeretné, és ez annyival fájdalmasabb neki, mivel oly pontosan ismeri, oly mimikri-átalakulással szereti ezt a külvilágot minden tarajos gőtéjével és egyiptomi homokjával a foga között: tehát annál keservesebb, hogy ez az agyon-szeretett és agyon-ábrázolt világ mégis közönyös vele szemben.»³⁶

Az idézett véleményekből kibontakozó kép (nem érintve most a szerző és a műben megjelenő szubjektum elválasztásának kérdését) a következő: a vers – és evvel együtt a *Tücsökzene* egyaránt sugallja az idegenség és a természettel való rokonság élményét, a tücsök dala egyszerre tölti el megnyugvással és az idegenséget lebírni kívánó vágyakozással a lírai ént. A következőkben azt szeretném megvizsgálni, hogy milyen eszközökkel éri el ezt a hatást a vers, illetve, hogy mindez milyen viszonyban lehet azzal, amit a tücsöknek a műben játszott szerepéről eddig megtudtunk.

3.1.2. A vers szintaktikai felépítése

A nyugodt csoda

Tudom, semmi, de semmi közöttök
 hozzám, butuska tücsök a fű között,
mégis jólesik azt képzelni, hogy
mikor, így este, ablakot nyitok,
 nekem üzentek, sok hű kis barát,
 lelkendezve, hogy csak szép a világ, –
 és hogy amiként szobamba a rét
vigasznak lengeti be fűszerét,
 a hömpölygő, meleg szénaszagot
s benne az ezer szikra csillagot
s a parázs holdat, ti is úgy külditek,
olyan lélekkel, köszöntésetek,
úgy építitek, hangokból, puha

zenéből, ide, az ágyam köré,
 az izgatott nap romjai fölé,
 azt, ami örömünk volt valaha,
 közös örömünk: a nyugodt csodát,
 a zengő, boldog, nyári éjszakát.

A vers kilencvenhárom szóból – egyetlen mondatból áll. A mondat mellé- és alárendeléseken át egyre lendületesebben gördül előre, hogy végül egy kört bezárva megismételje a vers címét, és kibontsa annak jelentését.

A kilencvenhárom szóból ugyanakkor húsz a kötőszó (a szövegben aláhúzással jelölve), illetve a határozó- és módosítószó (kettős aláhúzással jelölve); s ez a mondat lírai lendületével szemben annak logizáltságát, prózai- és élőbeszédszerű jellegét egyaránt erősíti. Ez a fajta mondatszerkesztés nagyon jellemző Szabó Lőrincre,³⁷ s itt máris tetten érhető az első pont, ahol látszólag egymásnak ellentmondó szerkesztésmódok megférnek egymás mellett.

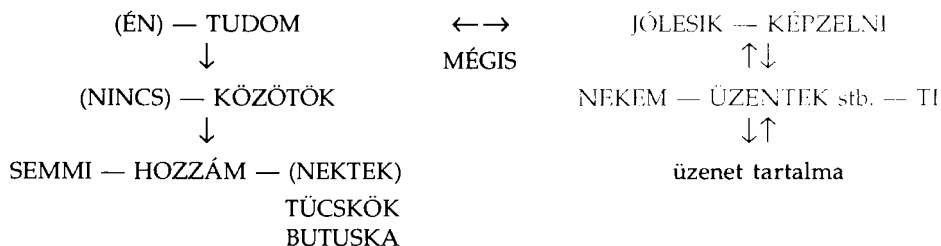
A vers egyetlen mondata főmondatként funkcionál, két, egymással ellentétes mellérendelő viszonyban álló tagmondatra épül, ezeknek rendelődnek alá a különböző (tárgyi, határozói, jelzői) alárendelt mellékmondatok. Az ellentétes mellérendelés két állítmánya a következő: „Tudom – jólesik”, s két alanya: a rejtett alanyként jelen levő „én” és a „képzelné” főnévi igenév.

Két pólus válik tehát szét: a tudatos én és a képzelet-érzékek szintje. Ez a kettősség alapvető Szabó Lőrinc költészetében. A *Te meg a Világ* kötetet elemezve Kabdebó Lóránt többek között ennek a kettősségnek a létéből kiindulva értelmezi „dialogikus”-ként Szabó Lőrinc verseit, ennek jegyében nevezi a feltételezett dialógus résztvevőit „néző”-nek és „aktor”-nak.³⁸

A vers szintaktikai szerkezetében az „(én) tudom” főmondatnak rendelődik alá a „semmi, de semmi közöttök hozzám, butuska tücskök a fű között” mellékmondat, a „jólesik képzelné”-nek pedig minden más, ami a versben ezután következik. A tudatos én és a tücskök kapcsolatáról tehát kimondatik, hogy „nincsen közük egymáshoz”, ami kapcsolat lehetséges, annak a képzelet és az érzékek szintjén kell létrejönnie. Ezt a kiinduló helyzetet viszont az evvel ellentétes tartalmú mellékmondatok halmozása igyekszik elfeledtetni az olvasóval.

Szemléljük meg a főmondat két tagjának egymáshoz való viszonyát egy vázlatos ábrán! (Lásd a túloldalon.)

A mondat vázlatos szerkezetéből egyértelműen látszik, hogy a mondat legfelső szintjén ellentétes viszonyban állnak egymással tudat és képzelet, illetve az érzékek. Ez az ellentét aztán továbbvívódik a mondat következő szintjeire. A tudatos én-nek semmi kapcsolata nincsen a tücskökkel: ez a mondat minden szintjén látható, a „nincs közöttök”, illetve a „semmi” szavakból. A „hozzám-nektek” viszony – ha matematikailag képzeljük el – megsemmisítődik a „semmi” kifejezés által.



Az ábra másik oldalán nem így áll a helyzet: a tücskök elképzelt üzenete eléri az én ösztönös-érzéki felét. Ugyanakkor ez az üzenet csak elképzelt: a tücskök valójában nem „üzennek” semmit. Nem véletlen, hogy a tücskök hangja a rét illatához, a csillagokhoz és a holdhoz hasonlítódik: mindezek a jelenségek önmagukért valók, létük üzenetként csak annyiban funkcionál, amennyiben a világ létezéséről tudósít.

3.1.3. A vers szemantikai szerkezete

A vers oppozíciók sorára épül, amelyek a következők: kint–bent; nappal–éjszaka; tücskök–lírai én; zaj, nyüzgés–csend; sokan–egyedül; együtt–külön; elképzelt „feladó”–elképzelt „vevő”; kommunikáció–nem kommunikáció; képzelet, érzékek–tudat; a világ–a világ ablakon át való szemlélése; múlt és jövő–jelen.

Ezek az oppozíciók a vers során feloldódni látszanak, s ennek kulminálási pontja a „nyugodt csoda” kifejezés magyarázatánál következik be: akkor mondatik ki ugyanis a „közös” szó, amely összekapcsolni látszik a két pólust. Ugyanakkor, mint az már kiderült, a „közös öröm”-öt a tudat nem képes elfogadni, csak a képzelet és az érzékek.

Következő lépésként próbáljuk meg értelmezni a cím jelentését. „Nyugodt csoda”: milyen asszociációkat hív életre ez a két szó? A cím kijelentés érvényű, azaz feltételezi a benne foglaltak létét. A „csoda” szemantikai köre a „nem mindennapi, varázsos, meseszerű, váratlan, nem természetes, hihetetlen” elemeket tartalmazza, azaz a „képzelet” köréhez tartozik. A „nyugodt” kifejezés jelentései: „békés, kiegyensúlyozott, nem váratlan”, az érzelmi szférát képviseli. A két kifejezés együtt bizonytalanságot áraszt, s mivel a későbbiekben kiderül, hogy minden, ami a cím tartalmára vonatkozik, mintegy feltételes módban van, ezért jelentése a következő: „csoda lenne a nyugalom”, illetve: „a nyugalom lenne a csoda”.

Ennek az önmaga létét kijelentésen át megkérdőjelező kifejezésnek a tartalma az, ami „közös örömünk volt valaha”. A „valaha” kifejezés más dimenzióba helyezi a verset: bevezet egy másik idősíkot, a régmúlt idejét. Ebben az összefüggésben az elképzelt közös múlt küldötteként a tücskök „építik” elképzelt jelenbeli üzenetük révén az elképzelt közös jövőt, s mindezzel szemben áll a tudat jelen ideje, az én jelen idejű magánya, elkülönültsége.

3.1.4. Költészet és kommunikáció

A *Tücsökzene* címével és a tücskökkel kapcsolatban esett már szó a régmúltról, a mitologikus időről, s feltettük azt a kérdést is, hogy vajon a Múzsák jelen vannak-e valójában a műben, illetve hogy hol lép be a cím és alcím által körülírt szituációba a lírai én. Ennek a versnek az elején a lírai én hangsúlyozottan van jelen: „tudom”, s megszólítja a tücsköket, a hozzájuk intézett szavakkal kezdődik a mű. Az ókori művek elején a költő a Múzsákhoz fordul segítségért, s ez itt most ellentétébe fordul át. A költő a képzelet szintjén vágyhat arra csak, hogy a tücskök – s nem is maguk a Múzsák – segítségére legyenek a műalkotás létrehozásában, hiszen „tudja” – ami az ókori költő számára elképzelhetetlen hozzáállás –, hogy mindez lehetetlen.³⁹ Az invokáció ellentétébe való átfordításáról, „ellen-invokáció”-ról van tehát szó, arról, hogy a modern költő számára nem nyújthat biztonságot az a tudat, hogy a Múzsák segítik, s hogy figyelnek is rá: hogy az általa mondottaknak funkciója van és szólnak valakihez.

Az ellentétpárok felsorolásánál azt mondtuk, hogy a lírai én a kiinduló szituációban az elképzelt „vevő” szerepkörével is jellemezhető. Nézzük meg most ennek a kérdésnek a másik oldalát. A költészet kommunikációs értelmezésekor a valódi szerző és a műbe kódolt szubjektum közösen – egymással valamiféle sajátos viszonyban – képviselik a feladó pólusát. Ebben az értelemben a létrejött költemény maga a kommunikációs tett. Az adott vers rendszerében gondolkodva tehát a tücskök létének üzenet-voltára válaszként születik meg a költemény, a „vevő” felveszi a „feladó” státuszát, illetve, még egy lépcsőfokkal továbbvive ezt a gondolatmenetet, a tücskök csak attól kaphatják a „feladó” szerepkörét, hogy egy másik feladó – a vers szubjektuma – által belekerültek a vers szövegébe. A felvetett ellentétpárok közül az elsőnek átértelmeződését láthatjuk tehát: a mű megszületése oldja fel a műben magában megjelenő ellentéteket, azaz, a mű léte vonja kétségbe – állítja más összefüggésbe – a mű tartalmát. Visszatérve ismét az adott vershez: a lírai én, miközben a mű tartalma szerint a tücskökkel – a feladóval – ellentétes helyzetben van, igazából, egy másik összefüggésben, ugyanazt a szerepet játssza.

Próbáljuk meg ezt a gondolatkört a tücskök dalának biológiai vonatkozásaival összekapcsolni. Mint már említettem, csak a hím tücskök adnak ki hangot, s erre való reakcióként a nőstény tücskök avval válaszolnak, hogy a hímeket megközelítik, s elkezdik kósztolgatni őket.⁴⁰ Reagálnak tehát a tücsökdal felhívó szerepére, de nem ugyanabban a kommunikációs formában. Bármilyen profánnak tetszhet is az összehasonlítás, mégis tegyük meg: a tücskökhöz hasonlóan a lírai én is elindít egy üzenetet, felhívást intéz a világhoz. A világ erre való reakciójának nem kell ugyanolyan formában megvalósulnia, sőt, a költészet természetéből adódóan ez nem is lehetséges, az üzenet – jobban mondva a „feladó-lét” akkor éri el célját, akkor teljesedik ki, ha a világ – a címzett – valamilyen formában közelíteni kezd a feladóhoz, s engedi magát „megkösztolni”. Ez a lépés

a versben a tücskök – a világ – jelenlétének tudomásulvételével megtörtént. S ahogy a nőstény tücsök kószolgatására a hím tücsök újabb dallal válaszol, a szubjektum feladata az, hogy a magát számára átengedő világot „megkóstolja”, és ő is átnyújtsa magát a világnak. Ez a gondolkör – természetesen sokkal kevésbé profán és konkretizált módon – vissza fog térni a *Tücsökzene* folyamán, s tulajdonképpen evvel végződik a *Nyitány* utolsó verse.

A versben tehát egyszerre tételeződik ellentét és párhuzam a lírai én és a tücskök között, azaz egy magasabb összefüggésben e két ellentétes pólus ugyanazt a szerepet játssza, ugyanúgy kommunikációs tettet hajt végre. A vers ilyen értelemben tehát a költészet kommunikációs szituációjának leképezése, a mű saját létrejöttének folyamatát ábrázolja.

A tücskök – mindezek után – tulajdonképpen egyrészt ellentétei a lírai én-nek, másrészt párhuzamba állíthatók vele, harmadrészt pedig eszközei a világ megismerésének, s összekapcsolódva az emlékezettel, a szubjektum önmegismerő tevékenységét hívják elő, ami a *Tücsökzenében* egyedül a világ megismerésén keresztül lehetséges.

Ez szerkezetileg úgy valósul meg – ahogy ebben a versben is láttuk, és a fejezetek felépítésére, valamint a mű egészére is ez jellemző –, hogy a szöveg valahonnan elindulva, majd sokféle lehetőséget felsorakoztatva, a kiinduló helyzetet átértelmezve a kiindulópontnak egy, a lerótt körök következtében módosult megismérléshez tér vissza.⁴¹ (Ehhez mellesleg a *Tücsökzene* keretes szerkezete kitűnő megvalósulási forma.) A számunkra felmerülő kérdés tehát az, hogy a cím és a *Nyitány* versei által körvonalazódott szituáció hogyan és mivé módosul a mű végére.

3.2. A *Nyitány*

A *Nyitány* további versei – ahogy már említettük – az első versben felmerült oppozíciós párok – és lehetséges szintézisük – értelmének további kibontását tartalmazzák.

A *Síppal, hegedűvel* című vers az önfeledtséggel, annak módozataival és megvalósulási formáival foglalkozik. A szöveg önmagára utal: „Ü-vel, i-vel kezdődik a nyitány”: a „nyitány” egyrészt a tücskök zenéjének, másrészt magának a műnek a kezdete. Az oppozíciókkal kezdődik a *Nyitány*; ez a jelenség most a fonémák szintjén ismétlődik. A vers lényege ismét egy ellentétben való felül-emelkedés: a zenei élmény szavakba formálása, a tagolatlan hangoknak való névadás: ü és i. A két hang a vers fonémaszerkezetében is többséget képvisel. „Mint sziget körül hab ostroma” – a „sziget” kulcskifejezés Szabó Lőrinc költészetében: jelenti a különállást és a férfi princípiumot.⁴² Ez a szimbolika most a két betű – ü és i – grafikai képében jelenik meg, a tücsökzene-egyén viszonylatot ismét új síkkal gazdagítva: a szexualitás elkülönültségének és egységének síkjával. A tücskök zenéjének átfogó, körülölelő volta, és ennek a szexualitással

való kapcsolata egyértelművé válik, ha megnézzük, a vers mely szavaiban szerepel az ü, illetve az i fonéma.

Az *Óriás szív* utolsó szavaira: „isteni az, óriás az a szív!” reflektál a *Férgek, istenek* utolsó mondata. Eközben a lírai versépítkezést ismét epikus-narratív kitérő akasztja meg: „Folytatom...”, amely egyszerre köti össze és választja el egymástól a két verset: hiszen enélkül is egyértelműen „folytatása” lenne ez a vers az előzőnek, a folytatás tényének kimondása arra hívja fel a figyelmet, hogy itt ugyanaz és mégis valami más fog következni: az első versben felvetett problémának egy másik oldala fogalmazódik meg konkrétan, az „egy-sok”, illetve az „együtt-külön” oppozíciók értelmeződnek részletesebben. „Lelkek, szellemek gyúladnak a tücskökben, ősz jelek” – visszatér a régmúlt ideje, a mitológia, ahol a tücskök ősi emberek újjáéledt „szellemei, lelkei”, ezt a benyomást erősíti a „férgek” és „istenek” közé tett egyenlőségjel. A felvetett oppozíciók a tánc önkívületében felolvadni látszanak, az „egy” részévé látszik válni a „Mindenség”-nek.

Egymásba játszatódik a „sose halunk meg” kifejezés két értelme: az istenek halhatatlansága és a csárdást járó táncosok kiáltása, mintha a tánc révén ez a halhatatlanság-érzet átfordulna az isteni halhatatlanságba. Ugyanakkor a képben magában jelen van ennek a megoldásnak a lehetetlensége, hiszen túl erős a csárdás-asszociáció ahhoz, hogy kétségbe ne vonja a másikat.

S a következő versben (az *Ezer határon túlban*) – Szabó Lőrinc versalkotó technikájára nagyon jellemző módon – ki is mondatik az ellenvetés, belép ismét a kételkedő tudat önreflexiója: „Sose halunk meg...”? A múltidézés módjára derül fény: az emlékezet a jelen különböző érzelmi állapotait köti össze a múlt „testvér percei”-vel; és ezáltal képes összekötödni „kint” és „bent”. Ez a vers kezdi el kitágítani a *Tücsökzene* terét: az előző versben szereplő tücskök „ezrei” kifejezés kerül kapcsolatba az „ezer holdfényes határ”-ral, a tér előbb meseivé tágul, majd az egyéni élet tereivé konkretizálódik. A zene ébreszti fel tehát a múltat és tágítja a teret.

Az emberek nélküli világnak az én-en kívüli szereplői a „ti” – azaz a tücskök, akiről már elmondtuk, hogy a világ képviselőiként is értelmezhetők. A következő vers címe: *A ti dalotok* – kettős jelentésű, és a két jelentést egységbe is foglalja. Ez cím-funkciójából következők: mint egy vers címe előre, és mint a műegész része visszafelé is utal, azaz értelmez. Visszafelé hatva értelmezi a múlt tücskeinek tér-, idő- és költészetformáló szerepét, előrefelé pedig mindez a ráismerés előbb megjelenített, majd kimondott aktusában összegződik.

A cím másik jelentésrétege a „nem az én dalom” fogalmára utal. Az eddigiekből ez az értelmezés következne, de mert ebben a versben kapcsolódik össze múlt és jelen, ezért előre utalva azonosítódik a „ti” és az „én” dala, feloldódik az első versben megjelenő ellentét a lírai én kommunikációbeli szerepét illetően.

Felsorolódnak a lírai én múltjának terei, hogy aztán a mű során majd újból részletesebben rájuk kerüljön a sor.

3.3. Táj épül, omlik

A vers világában a tücskök háttérbe szorulnak, elfoglalják azt a helyüket, melyet a mű során majd tartani fognak: jelenlétük tudott és érezhető, a külvilág képéhez természetesen hozzátartozik: „tücskös éj”. Az idő változásai ismét térbelileg jelennek meg, a tér változásaiból lehet észrevenni az idő jelenlétét: „táj épül, omlik”. A vers első négy sorában ez a gondolat jelenik meg képi formában. A „gőz-síp”-ban szinesztéziaként összekapcsolódnak hallás és látás képzetek: egyrészt a „síp” éles, más jellegű hangeffektus a tücskök ciripelésének állandóságához képest, s a „hasít” ige, amely a tapintás körét is bekapcsolja a kép körébe, felhívja a figyelmet a hirtelen, gyors változásra; másrészt a „gőz” rövid ideig tartó eltakaró hatása emelődik ki. Ugyanakkor a „gőz-síp” vonat jelenlétére utal, ami a térben való elmozdulás eszköze. A „füst” szintén eltakar valamit, de a következő pillanatban már „nyílik” a kép, előbukkan a „hold” az ugyanúgy eltakaró funkciójú „felhők” közül. A „jön, itt van, már nincs” szavakban a képileg kifejezett tartalom meg is fogalmazódik.

A térben elképzelt idő („erdők és városok”) változásai összegződnak az „örvény” képében, azaz a tér „örvényként” állítódik a szubjektum köré. Az örvény a középpontja körül körkörös, illetve spirálisan befelé mozog. Ha magunkat egy örvény közepébe képzeljük, érthetővé válik a kép: a körben való időbeli és térbeli mozgás közben a térnek mindig csak egy pontját láthatjuk, amely aztán áttűnik a tér következő pontjába. Mindez azt az illúziót kelti, mintha a külső tér mozogna, pedig az örvénybe került ember forog. Itt azonban a tér és az örvény nem hasonlítódik egymáshoz, hanem a tér örvényként, metaforikusan jelenik meg („erdők, városok örvénye forog”), maga a tér képezi az örvényt, azaz egymásba olvad a két sík: a valóságban nem mozgó térre is átvivődnek a szubjektum attribútumai: a tér is mozgásban ábrázolódik, s ugyanúgy a szubjektum is.⁴³ Az azonos attribútumok teremtik meg a kapcsolatot az én és a világ között, ahol tehát létezik átjárhatóság.

Érthetővé válik ennek kapcsán az „én magam vagyok a kép és a keret” kifejezés, amelynek feloldó jelentősége egyértelművé válik, ha a *Nyitány* első versének kapcsán említett ellentétpárokra gondolunk. Ez a kifejezés pontosan a babitsi modell, a „vak dióként dióban zárva lenni”, illetve a „magam számára börtön, mert én vagyok az alany és a tárgy”⁴⁴ modelljének meghaladására tett kísérletet jelenti, amennyiben a szubjektum oly módon képes egyensúlyt kialakítani a világgal, hogy az ő szerepével látszólag ellentétben álló szerepeket is „eljátssza”, azaz a világ ellentétes jellegét mintegy magán átszűrve teszi semmissé.

Ugyanis ebben a versben immár összefonódva jelennek meg az első vers ellentétpárjai: „vágy”, „pénz és szerelem és halálvágy” és „boldog pillanat”, a jövő távolsága „elérhetetlen messzeség” és a múlt elvesztése „kétségbeejtő veszteség”; „kép és keret” az élmény és az élményt az élmények tömegéből kiszakító forma. Mindez „ott cirpel” a tücskök hangjában, és ennek a mondatnak, valamint az „a zűrzavar, amit most rendezek” szintagmának célhatározói alárendelése a vers utolsó két sora: „hogy értsem magamat s hogy megértsetek: / örök véget és örök kezdetet.”

Ez hát a *Tücsökzene* megfogalmazott célkitűzése, s egyedül ennek a megértési folyamatnak a segítségével léphet túl az én mostani helyzetén. Hiszen az örvényként jelentkező tér – a „zűrzavar” – bár mozgásával az én azonosul, hosszú távon erősebbnek bizonyulhat az én-nél, ahogy az örvény előbb-utóbb lehúzza a belekerült embert. Ebből a körből – és itt fontos a kör-kerék, illetve az örvény lefelé irányuló spirális geometriai formáját hangsúlyozni – a kilépés egyedül az időnek az emlékezet felhasználásával való újraértelmezése révén lehetséges, idő, tér és szubjektum között kapcsolódási pontoknak kell kiépülnie. Ennek eszköze az egyéni életút tematikus végiggondolása, amelyről a következő fejezetben lesz szó.

3.4. Megjegyzés

Összefoglalva a *Nyitány* verseiről írottakat, elmondhatjuk, hogy az első versben a szövegben a szintaktikai és szemantikai elemzés segítségével kibontható ellentétpárok jelentése a többi versben körbejáródik, hogy azután az utolsóban megint felmerüljenek és immár teljesen összeolvadjanak. Mindez a tücskök szerepéhez annyiban kötődik, hogy a tücskök személyesítik meg a világnak a szubjektummal szemben álló tulajdonságait, amelyeket a szubjektum csak akkor oldhat fel, ha azonosul velük, s így teremt szintézist a világ és önmaga között.

Ha a szöveg leírásához egy olyan irodalomelméleti módszert keresünk, amely annak leírását a legtermészetesebb módon teszi lehetővé, úgy azt kell mondanunk, hogy dekonstrukciós jellegű olvasatot igényel, mivel dekonstrukciós jellegű technikával működik. Gondoljunk Paul de Mannak Yeats *Among School Children* című versének utolsó soráról írott elemzésére,⁴⁵ ahol kiderül, hogy a „How can we know the dancer from the dance?” sor, noha grammatikailag kérdő tartalmú, retorikailag ez a kérdező szándék nem biztos, hogy érvényes. Ily módon két egymással teljesen ellentétes jelentésű olvasat jön létre, az egyik értelmében meg kell tudnunk a különbséget alkotás és alkotó között, a másik értelmében viszont az tételeződik, hogy fölösleges erre rákérdeznünk, mivel úgysem tudhatjuk.

Térjünk vissza a *Nyitányra*, és különösen az első versre, amelyről azt mondtuk, hogy leképezése a költészet kommunikációs szituációjának, és ugyanakkor mint kommunikációs tett is funkcionál. Ennek az összefüggésnek az olvasatunkba

való beépítésével megsemmisítődik a kommunikáció–nem kommunikáció ellentét, amelyet pedig a szöveg szintaktikailag és szemantikailag egyaránt állít. A következő versekben sorra megsemmisítődik kint és bent, egy és sok, érzékek és tudat ellentéte. Ha belegondolunk ezekben az ellentétekbe, arra a következtetésre juthatunk, hogy fölállításuk önmagában abszurd, hiszen kint nem létezhet bent nélkül, tudat nem létezhet érzékek és képzelet nélkül, és így tovább. Az oppozícióba állított fogalmak egyike sem létezhet tehát a másik nélkül, hiszen egyik a másik nélkül nem értelmezhető, a másik által szolgáltatott vonatkoztatási pontja nélkül megsemmisül, megfosztódik attól a viszonyrendszerrel, amelyben létezhet, azaz létük és nem-létük párhuzamosan lebegtetődik a szövegben.

Amit Kabdebó Lóránt dialogicitásnak⁴⁶ nevez, az tulajdonképpen szemantikai ellentétpárok egymástól való függőségben való létezése, amely szövegszervező erőként működik, s a szöveg létrejöttékor tulajdonképpen önmagát számolja fel, azaz a mű a dialogicitásban benne rejlő oppozíciók retorikáját saját létével számolja fel.

4. A *Tücsökzene* szerkezete

Mint már esett róla szó, a *Nyitány* keret-funkciót tölt be a *Tücsökzene* szerkezetében. Az utána következő fejezetek inkább epikus jellegűek, címük pontosan meghatározza a helyet, ahol játszódnak, az alcímek értelmezik szubjektíven az adott teret és az alcímek után szereplő évszámok által behatárolt időszakot.

A „történeti” fejezetek időszemléletének alapja az elbeszélő múlt ideje, a lírai én narrátorként „meséli el” élete történetét, s eközben vissza-vissza utal a *Nyitány* kiinduló szituációjára. Ez általában a tücskök megjelenésével kapcsolódik össze, egy-egy fejezet vagy tematikus egység lezárásaként.⁴⁷

A 8. verstől a 345-ös *Töredék: A tücskökhöz* címűig tart ez a folyamatosság – elbeszélés – időnként vissza utalás-láncolat, amikor is megismétlődik szinte szó szerint a *Nyitány* legelső verse, s ettől a verstől kezdve a mű végéig tart a keret záró fele.

A visszacsatolás megtörténik szövegszinten, de lássuk, mit jelent ez a mű időszervezete szempontjából: a 345. versben az 1. vers mondatai múlt időben ismétlődnek meg. Ha a *Nyitány*ban vázolt szituáció jelentette a mű szerkezetében a jelen időt, ahonnan szemlélve ábrázolódnak a múltban a keret utáni fejezetek, akkor az 1. vers mondatainak múlt idejű megismétlése azt jelenti, hogy a mű eleji jelen idő múlttá válik. Ezzel egyrészt megszűnik a kiinduló helyzettől az addig tartó feszültség az idősíkok között. Hiszen egy alapvetően lírai hangoltságú műben feszültséget teremt az, hogy a mű túlnyomó részét „elbeszélés” képezi. Feszültségforrás volt az olvasó számára a kíváncsiság is, hogy az emlékezés *Nyitány*ban lefektetett célja mikor valósul meg, illetve megvalósul-e egyáltalán.⁴⁸

Másrészt abban a pillanatban, amikor a 345. versben az 1. vers mondatai áthelyeződnek múlt időbe, kiderül, hogy igazából nincsen a mű szerkezetén belül visszatérés a kiinduló jelen időhöz: a mű kijelöli az „új” jelen kezdőpontját, ami már potenciálisan a jövő felé nyit. Ezért mondhatjuk, hogy a keret által határolt fejezetek időszemlélete epikus jellegű. Ugyanis az „új” jelen feltűnésével az hangsúlyozódik, hogy „időbe telik” – lineáris időbe –, amíg a jelen egy pillanata szempontjából a múlt az emlékezet segítségével összegződik és átértelmeződik, és hogy mire ez az értelmezési folyamat a végéhez ér, az a jelen pillanat már múlttá vált. (Az egyes versekben megjelenő jelen időt a *Dalmácia* című vers kapcsán a megírás jelenének neveztem, ez mindig az aktuális emlékező időpillanatot jelenti.) Ennek a folyamatnak a lépcsőfokait képezik az előbb említett versek, ahol az elbeszélő én mintegy „kiszól” a tücskökhöz: minden ilyen közbeszólással az addig elmondottak múlttá válnak, immár végérvényesen, miután az emlékezet segítségével újjáéledtek az emlékező jelenben.

Harmadrészt viszont – ha a művet líraiságában akarjuk tetten érni – ez az egész leírt jelenség olyan benyomást kelt, mintha a két időpillanat között „megállt volna az idő”, mintha a *Nyitány* utolsó verse kapcsán felmerült örvény-kép, s annak lehetséges veszélyei az emlékező folyamat által fel lettek volna tartóztatva, mintha az én ezalatt képes lett volna az örvényben a víz felszínén maradni, hogy aztán, mint látni fogjuk, a *Közjátékban* a víz alá merüljön.

Keretként tehát elsősorban a tematikus ismétlődés, a megjelenített élethelyzet tekintetében funkcionál a *Nyitány* és a 345. verset követő rész, s ugyanezen az elven alapszik az egyes fejezetek felépítése is: a témák azonossága, a motívumok ismétlődése nem jelent időbeli visszatérést, mindig az adott időpillanat nézőpontjából ábrázolódik az adott téma, s ezáltal jellemeződik maga a pillanat is.

5. Témák és motívumok

A II. fejezet második versében, az *Egy Volt a Világban* összegződnek a gyermeki léttel kapcsolatos kulcsfogalmak. A világ „egysége” először mint önmagában létező jelenség ábrázolódik, s később válik részévé az én helyzete a „velem, nekem” névmások segítségével. Ábrázolódik az évszakok körforgásának biztonsága, megjelenik a nap mint barát – ahogy ez a *Föld, erdő, Isten* kötetben is történt. A gyermeki tudat mitikusként jelenik meg, a világ jelenségei antropomorfofok és megszemélyesítésekben íródnak le:

...A nap hajnalban mindig megjelent,
mennyei munkás, hős, nagyrabecsült,
barát, aki velem kelt és feküdt,
és fűtött nekem és világított.
Fák közt a kert száz tűz-szeme nyitott;...

Ebből az alapegységből válnak ki sorban a világ jelenségei, amelyek a fejezetben a következő csomópontok köré szerveződnek: jelenségek és szavak, képzelet és valóság, érzelmek és emberek (apa és anya), anyagok és emberek, és végül a nők témája.

5.1. Jelenségek és szavak, valóság és mese

Ebben a fejezetben a szavak jelenségértelmező, varázs-megfejtő és varázsteremtő funkcióval rendelkeznek. A *Nefelejcs* című versben megjelenik a világ egy eleme: egy kék színű virág, s ennek neve. A láttatott gyermeki-mitikus tudat kapcsolatot fedez fel a jelenség és neve között, tulajdonképpen mágikus hatást tulajdonít a szónak. Az „égszín hang” szinesztéziában összekapcsolódik a virág színe és az őt jelölő szó hangzása, s a virág nevének és létének együttesétől „üzenet” érkezik: „úgy kér [...], hogy: ne felejts!” Jelölt és jelölő között eszerint olyan szerves kapcsolat áll fenn, amikor a jelölő által körbeírt, a jelöltől a valóságban független jelentés visszasugárzik a jelöltre, annak részévé vélik. A szó tehát nem önmagában jelent valamit, hanem csak akkor, ha az általa jelölt jelenség is tartalmazza ezt a jelentést. A *Báránnyfű*ben a szavak és jelenségek viszonyának egy másik oldaláról van szó: arról, hogy a jelenséghez kapcsolódó érzet-élményeket a szó képes felidézni. A *Piroskával nagyanyóhoz* ugyanezt a gondolatkört folytatja: a mese (amely szintén szavakból áll) még összefolyik a valósággal, a képzeletbeli félelem a szavak által kisugárzik a valóságra, s ennek legyőzése a mese világába való belépéssel, s e világ újraformálásával, a mese saját verzióként való újramondásával legyőzhető. A szó mágikus félelemkeltő hatását tehát szómágiával lehet legyőzni.⁴⁹ A *farkasban* a mitikus-ősi-gyermeki tudat egy másik aspektusa tárul elénk: a sötétségtől való atavisztikus félelem, amely a farkas alakjában perszonalifikálva, mesévé távolítva, a vers szövegében allegorizálva jelenik meg.

A szavakhoz való viszony gyermekkori és felnőttkori sajátosságainak eltérése az *Első emberekben* fogalmazódik meg, miszerint a felnőtt létben teljes mértékben szétválik a szó és a jelenség, a szavak nem képesek a jelenségeket leírni:

...él még, első társaim, valahogy
és valahol, mint bennem, éled-e
bennetek is az akol melege,
az emléké, összebúvásoké,
dunyha alatti kuncogásoké,
a test bizalmáé, az ősi, a
paradicsomi, melyre nincs szava
a felnőtteknek (vagy szava van csupán!):
első emberek, gondoltok-e rám?

Az anya (ahogy például a *Tűzvész*ben láthatjuk) képes a gyerek szóhasználati módjában kommunikálni, illetve képes a közösen átélt félelemérzet legyőzésére a szavakat használni, a szavak tettként való funkcionálásába vetett hit révén, ami az ő szemében az istenhittel azonosul:

...„Anyuka!”...
 „Térdepelj le s imádkozz!” ... Bárhova
 nézek, tűz, tűz... Két hugom felriad...
 „Miatyánk isten...” Nagy pokrócokat
 látok zuhanni, anyám ügyesen
 fojtja a tüzet, alul kezdve, lenn,
 a fészkenél... „Ki vagy a...” Amily hamar
 jött a vész, úgy múlt... Vége! Semmi baj!...

Az apával való kommunikáció azért lehetetlen ezen a fokon, mert az apa erre nem képes. A fejezet szerkezetéből ugyanis kiderül, hogy az apával nincsen közvetlen kapcsolódási pont, csupán az iránta érzet félelem és bámulat érzésén át megközelíthető a gyerek számára; az apa világa a tettek világa, s a tettek a gyerek világából még hiányoznak. Az apa alakja ezért jelentkezik többször, visszatérően. Alakja igazából változatlan, a lehetséges kapcsolódási pontok sorolódnak fel, az idegenségtől a kapcsolat egyszerre vágyásáig-elutasításáig.

5.4. Tér és idő

A III. fejezet nyitó versében, a *Balassagyarmat*ban ismét a tér kérdése kerül előtérbe. A vasút továbbra is mint téralakító tényező funkcionál, s mellé belép a folyó, amelynek vonala az én számára adott tér határát szabja meg (55. *Az Ipolyon túl*).

A folyó kapcsán újra megjelenik az örvény:

„Csupa örvény: sikoltasz, s már sodor!” –
 mondták a nagyok... Örvény – ez a szó
 a mesékbe vitt, oda, ahol a jó
 tündér lakott, s a gonosz, s a csodás
 királylány, s a lángtorkú óriás,
 és Isten, s az ördögök-angyalok.
 Örvény volt nekem a világ és titok.

(30. *Balassagyarmat*)

A folyóba, az örvénybe való bekerülés veszélye az örvény lehúzó hatalmának pillanatnyiségében rejlik. Mivel itt még fennáll a szónak a jelenségbe jelentést

visszasugárzó ereje, ezért „szó”-val jelölődhet a jelenség, s így az örvényben rejlő titok a „más tér” lényegére vonatkozik, a mesék világában való benn-lét lehetőségére. S az idézet utolsó sorában – reflektíven – a világ a mese tereként jelenik meg.

A 71. és 73. versben (*Utcai árvíz, Tutajon*) az árvíznek mint a folyó által lezárt teret felnyitó jelenségnek a szerepéről esik szó. Az első versben az árvíz élményéhez kapcsolódó gyermeki öröm érzékeltetődik, s az árulkodó mondat is ebben a gondolatkörben jelenik meg: „...rendnél édesebb / rendetlenség!” Amíg ebben a versben a folyó „vize a mi utcánkba is betört” – azaz a meglevő térbe befelé áramolva ígéri az árvíz a változást, addig a fejezet utolsó versében már maga az áradás helyszíne is az eddigi térhatáron túlra esik: „Új áradás, most túl az Ipolyon”, amelyben a pillanatnyi térélmény tágul végtelenné a víz felett lebegő tutaj biztonságából, s ez az „átmenetiség-élmény” színesztéziák során át az álom képzetével kapcsolódik össze, amely majd a *Közjátékban* tér vissza.

A *Templom-utca 10* a *Tücsökzene* sokat elemzett verse,⁵⁰ hiszen nagyon jó példa a *Tücsökzene* időszemléletének összetettségére:

Templom-utca 10? Csak rágondolok.
Zár, kapu enged, árnyként suhogok,
s ugyanakkor döngő falak között
a kapualjat megrázva döcög
egy régi szekér. Nefelejcs, dáliák.
Saját magamban haladok tovább.
Tornác épül, derékszögben török,
vadszöllő rakja föl hullt díszzeit,
hátról, a kertben, ébred a lilium,
s negyvenéves nyár gyűl egy ablakon.
Átcsapok az üvegen, mint a fény.
A konyhában az anyám jön elém,
kísértet, mint én. Bent még két szoba:
itt fekszem (orbánc!), ott bámulom
a szikrázó karácsonyfát... – Állj, ki vagy?! –
Az Egyedüli Jelen. – A tudat? –
Az Idők Együtt. – Mehetsz!... – Mint a víz,
fut s áll tükröd, Templom-utca 10!

A versben a belső idő ismét a térben elképzelt mozgás segítségével érzékeltetődik. Az időre utaló határozószók helyett térre utalók állnak: „itt” és „ott”. A versszituáció a megírás jelenéből indul, s a képzelet a múltba való visszavetítést, az „időutazást” térben érzékeli: „Saját magamban haladok tovább.” A házba való behaladáskor egyszerre érzékeli kintet és bentet, s a házban való

benn-létkor múltbeli önmagát a különböző szobákban, ahogy az emlékezet összekapcsolja a múltat és a jelent, illetve a múlt különböző pontjait. „Tornác épül” (gondoljunk a *Táj épül, omlikra*), ahogy a múltból az emlékező tudatba a kép „visszaépül”. S amikor a múltbeli kép már túl dominánssá válna: „A konyhában az anyám jön elélem” – a szöveg rögtön tudatosítja, hogy ez csak emlékkép: „...kísértet, mint én.” Ugyanakkor, ha jobban megnézzük a „kísértet” szó jelentését, azt látjuk, hogy amellet, hogy az emlékkép viszonylagosságát erősíti, annak valóságosságát is hangsúlyozza: a kísértetek valóban egy másik időben vannak jelen, s ráadásul általában pont fordítva ehhez a vershez képest: a kísértetek a múltból kerülnek a jelenbe. Tehát az önmagát kísértetnek nevező én evvel a lépéssel pontosan az idősíkok belső egyidejűségét hangsúlyozza, amely folyamatként csak térbeli kategóriákkal jeleníthető meg.⁵¹

S a vers utolsó három sorában, a jellemző technika szerint, mindez a képileg kifejezett tartalom meg is fogalmazódik, hogy aztán egy újabb képben összegződjék: „...Mint a víz, / fut s áll tükröd, Templom-utca 10!” A víztükör köznyelvi metaforája bomlik szét egy hasonlatban s válik egy újabb metafora tagjává: a múlt mint tükör jelenik meg, a víz mozgásával összehasonlítva.

Ahogy a folyó víz egyrészt rendelkezik saját mozgással, amelyet csak akkor észlelünk, ha szemünkkel követjük, ugyanígy az idő is lineáris folyamat, melyet belső időként csak térbeli mozgásként észlelhetünk, s a jelen pillanatot – a külső idő részét – nem mozgásban érzékeljük. Ezt a képet bontja ki a következő vers (32. *Csak ami volt*):

A jelen? Nincs. Csak az Van, ami Volt,
csak amit megjegyeztél. [...]
Nyáron a fűzet
s az árnyát, s élő tükrét, a vizet,
mely áll, ha fut is, és fut, noha áll,
s mint az Idő, oly tréfákat csinál.

A *Nap napra telten* megfogalmazott természettel, időbeli körforgással való tudattalan egység, az időmozgás nem-észlelésének („...így repült a Mindenség ütemén / a Föld, és rajta, mit sem sejtve, én”) felbomlásáról tudósít *A rét meghal* című vers: az én-nek a természeti világ körforgásából való kiválását tudatosítja, melynek eszköze az emlékezés képessége: „Emléked van, s nem sejtí maga sem. / A rét meghal. – De te tudod, milyen!”

Ennek a problémának a másik oldala a természet jelenségeibe az érzékek segítségével való belefeledkezés révén a tudatról való megfélekedés utáni nosztalgikus vágy (67. *A szem örömei*, 68. *Hangok*). A természet jelenségeinek önmagukért való csodálása már feltételezi azt a szakadást, amely az első fejezet által ábrázolt tudatban még nem létezett, szakadást szó és jelenség között.

5.5. Csalódás a szóban

A szóban való csalódásról két összefüggő verssorozat szól ebben a részben, az egyik az ipolyi korcsolyázás története (45–49), a másik pedig az *Ima a gyémántért* című verssel kezdődik, és három versből áll.

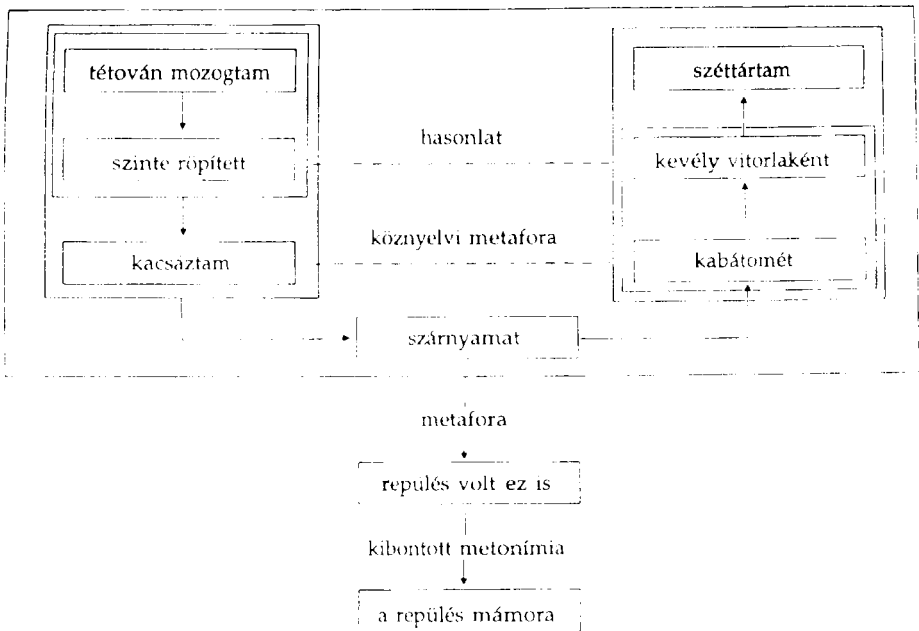
A befagyott Ipolyon című vers a *Tücsökzene* két fő motívumvonulatába tartozik bele: az egyik a térrel kapcsolatos motívumok köre, a másik pedig – az utána következő versek előkészítéseként – a szó köréhez tartozik:

Korcsolyáztam. Előbb fakorcsolyán,
 aztán igazin. Még csak tétován
 mozogtam a befagyott Ipolyon,
 s féltem a forgóktól: sok helyt bizony
 vékony volt a jég, süllyedt, recsegett
 s visszahajolva szinte röpitett,
 ha rátévedtünk. Ilyen helyeken
 lyukat kereső, tátogó halak
 villogtak az áttetsző zöld alatt,
 de többnyire fenékgig mereven
 állt a dermedt víz, s én kényelmesen
 kacsáztam ide-oda... Szárnyamat
 (a kabátomé) széttártam, kevély
 vitorlaként, dőljön bele a szél:
 repülés volt ez is, tükörsima
 semmiben a repülés mámora,
 s míg nyeltem a hó csapó pelyheit,
 a kalandvágy mindig messzebbre vitt.

Láttuk már, hogy milyen szerepe van a folyónak és az örvénynek-forgónak a mű szerkezetében. Itt a „dermedt víz” és a jég lehetővé teszi, hogy a versben megjelenített szubjektum a folyó felszínén mozogjon, ismeretlen terek felé, s hogy az átlátszó jégen át kívülről szemlélje a folyó belső világát.

A szavakkal való viszonyban a vers képszerkezete pontos képe annak a folyamatnak, ami tematikus szinten a szavakban való csalódáshoz vezet. A kiinduló „tétova korcsolyázás” hasonlítódik a repüléshez, majd a hasonlat mindkét oldala összegződik a „kacsáztam” köznyelvi metaforában: „úgy haladtam, mint a kacs”; „a kacs tud repülni”. (A „kacsázás” visszatér még a 46. és a 48. versben is.) A „kacsáztam” metaforának egyenes folytatása a két szint összeolvasztásaként a „szárnyamat” kifejezés, amely viszont a következő pillanatban lefokozódik: „(a kabátomé)”, és egyben ismét átkerül a köznyelvi figuratív nyelv szintjére: a „kabát szárnya” szintén köznyelvi metafora. A „szárnyamat” kifejezésig tehát a kép a figurativitás fokozódásával jellemezhető, attól kezdve

a mozgása ellentétes irányú, de ugyanakkor magában foglalja az addig felépített képi világot. Ezután egy újabb hasonlat következik: „kevély vitorlaként”, s majd ismét a valóság síkja: „széttártam”, végül az egész addigi képfolyamat értelmeződik metaforikusan: „repülés volt ez is...”, majd kiderül ennek a metaforának a kép egésze viszonylatában való metonímia-volta: „...a repülés mámore”. A képsorozat tehát a „valóságtól” halad az absztrakt felé, majd egyszerre kerül vissza a valóság szintjére és őrizi meg kép jellegét: a kép tudatosítja saját tartalmát és annak fiktív voltát.⁵² Másként fogalmazva, nyelvi leképezése ez a szavak + jelenségek + képzelet viszonyból a képzelet kiirtási folyamatának, hogy aztán a szó újra absztrakttá válhasson, a tudott fiktivitás módján. S ebben az utolsó fázisban: „repülés volt ez is [...] a repülés mámore” megfigyelhetjük a sajátos Szabó Lőrinc-i magyarázó-pontosító technikát, ahogy ragaszkodik ahhoz, hogy a felépített kép és az ábrázolt valóság viszonya egyértelmű legyen, azaz hogy a szó fiktivitásának valamilyen szinten mégis legyen referenciális jelentése.



Lássuk ezek után a tematikus-cselekményi szintet: milyen történésorozatot beszélnek el a következő versek: a korcsolyázó kisfiú a „Katlan-Gödör”, „Kürtös patak” és „Halál Torka” (46. *Halál Torka*) szavakat meghallva (nem véletlen a csupa nagybetűs szó a szövegben) a számára a szavakkal egyet jelentő jelenségek

nyomába ered, az örvény szó által keltett asszociációk – a mese világa, a másik tér – is mind visszatérnek.

S végül kiderül, hogy valójában nincs ott semmi ezekből az elképzelt csodákból. A „Halál Torka” elveszti varázsát, mihelyt túl közlőlől látható, az örvény nem mutatja meg neki tulajdonított lényegét. A gyermeki tudat hirtelen realizálja, hogy a szavakhoz odaképzelt jelenségek nem léteznek, hogy a szavak – bár a képzelet által feltölthetők jelentésekkel – nem rendelkeznek mágikus erővel, a hozzájuk képzelt jelentések nem valóságosak.

A hangalakok tehát először feltöltődnek képi jelentésekkel, ekkor kapjuk meg a szavakat, majd ezeket vissza kell vonatkoztatni a valóságra, s az így bejárt folyamat után lehet a szavakat újra absztrakt értelemben használni, mindig tudatában lévén annak, hogy hangalak és valóság között közvetlen kapcsolat nincsen. Ez a folyamat íródik le képi és tematikus szinten ebben a verssorozatban.

S ez után a verssorozat után, az *Ipoly füzeiben* a természet jelenségei rehabilitálódnak: értékük önnön létükből származik, s nem a szavak hangzása alapján beléjük képzelt jelentésekből (és figyeljünk föl a „színjáték” szó kettős értelmére!):

...sok forgó leveleteken,
mely kócos fürtökben a vízíg ér,
hogy villózik egymásba zöld-fehérszürke fényetek. Ennyi csak, ez a kis színjáték, mit a part vándora tőletek kaphat.

Az *Ima a gyémántért* című verssel kezdődő sorozat a szavak tettként való funkcionálásában való csalódás története, hiszen kiderül az, hogy ami a *Tűzvészben* még működni látszott – a gyermeki tudat az imádkozás, a szómágia egyenes következményének tartotta a baj elmúltát –, az itt már működésképtelen. Ez a téma mindkét helyen az Istenben való hittel és az anya alakjával kapcsolódik össze, és az anyával való kommunikáció a közös megnyilatkozások révén megmarad: „...Ha sírt anyuka / én mindig veled...” (103. *Anyám felé*)

Az apa alakja szintén a szavak és tettek viszonyával kapcsolatban merül fel újra, a *magas Millióban* és a *Zuhanásban*, ahol az apa által ígért bicikli meg-nem-kapása váltja ki az apa szavaiban való csalódást.

Ettől kezdve, a következő fejezetekben az eddig feltűnt motívumok variálódnak és értelmeződnek át, s a szöveget ismétlések és visszatérések hálója köti össze. A szöveg folyamatosan utal a felbukkanó motívumok és témák előző előfordulásaira, azaz sajátos referenciarendszert épít ki magában. Ezek az ismétlődések lehetnek motivikusak, tematikusak, illetve egyes kifejezések, képek ismétlődnek más kontextusban, de őrizve a folyamatosság immár nem annyira a leírt események összefüggéséből származó benyomását.

5.6. A költői szó

A IV. fejezetből kiderül, hogy a szó eredeti varázsos hatalmának elvesztése után hogyan válik a *költői szó* képessé – legalábbis részben – visszahozni az elveszett varázst.

A szónak az ipolyi korcsolyázás története kapcsán kialakult jelentése az „órá-s-óriás” történetben fejlődik tovább (75–80.). A szavaknak most már az írott képe is fontos; a hangzás mellé csatlakoznak a betűk. Hangzás és képzelet között már elveszett a kapcsolat, és most a betűkben rejtőző csoda is megsemmisül.

A következő lépés ezek után szavaknak és betűknek – ugyanúgy, mint korábban a természet jelenségeinek – rehabilitálása, a szavak önértékének és használati módjának felfedezése: „Már el-eljártam hazulról. Nevek / érdekeltek, cég-táblák, és terek / utcák nevei...” (89. *Terepszemle*); és a betűk által teremtett világ élvezése, fiktív jellegének tudatában: „A betű vonzott. De mint enyhe bünt, / úgy néztem a könyveket.” (101. *Betűk és bűnök*)

S ezek után *Az első vers*, amely a vonat ritmusa alapján és a tücskök jelenlétében jön létre, majd az irodalomtörténettel való megismerkedés (126. *Irodalom-történet*), majd az olvasás öröme (148. *Olvasás*, 149. *Varázstükkör*, 150. *Könyvek otthon*, 151. *Szofoklész, stb.*), az olvasás-képzelet nyújtotta feloldódás a világban, s a világban levő kettősségek felismerése és ezek megismerésének igénye.

Akkor lettem kíváncsi. Mire? A
mindenség tündöklő titkaira,
arra, ami adat és gondolat
s ami csak villózik e név alatt,
a képre kint, a tükörcépre bent
s amit a tükör önmaga teremt.

(128. *A kíváncsiság*)

– „S amit a tükör önmaga teremt” – a szavak saját világa, amely a következő vers tanúsága szerint képes újratemteni az „illanó varázs”-t, s lassan elkezdti helyettesíteni azt:

A tűnődés, mely fáj, vagy jólesett,
s mert segítette az emlékezet,
kezdte szavakká alakítani
a világomat. [...]
Ezért szerettem meg a verseket,
[...] s hogy én is írtam, így vesztette el
különbségét jó és rossz: gyönyörű
lehet a kín, s nem én vagyok, – a mű,

a vers a fontos! És ez, ez nevelt
 félre: lassankint jobban érdekelt
 az életnél a róla mondható,
 a fényes Napnál a fényszárnyu szó.
 (158. *Fényszárnyú szó*)

S a következő vers ezt a gondolatmenetet folytatja: a szavak világának önállóulása végül totálissá válik, megsemmisíti használójukat, a szavak előtti állapotba veti vissza: „Így tévedtem el bennetek, Szavak. [...] / így irattatok versem: [...] / így némultam el tőletek, Szavak.” (159. *Így tévedtem el*), és ez a jelenség a szubjektumot állandó bizonytalanságban, kint és bent, képzelet és valóság közti oszcillálásban tartja, hogy végül az én a világban egy-egy pillanatra felolvadhat: „...és üres testemen / hogy zúg át oly istenek gyönyöre, / akiknek a Megszűnt Én a neve.” (206. *A Megszűnt Én*)

5.7. A szavakról szóló szavak

Az V. fejezetben a szóhoz az addigi verseskötetek felidézése kapcsolódik, hiszen ezek immár írásos lenyomatai én és szó viszonyának, itteni összefoglalásuk a szavakkal való viszony történetének legjobb közvetítője. Itt a szavak már szavakról szóló szavakról szólnak, az önidézés gesztusában egyszerre élednek fel a régi kötetek, azok szóként való funkcionálása, és szóról „szólása”, és ugyanakkor a *Tücsökzenében* bekapcsolódnak a szóról szóló folyamatba.

A régi kötetek motívumainak összefoglalása újból lejátsza azt a történetet, amelyet a *Tücsökzene* fejezeteiben végigkísértünk, csak mindez most már a versek – és a szó – fiktitivásának tudatát mint újraértelmező szempontot bevezetve. Ami a *Tücsökzenében* a gyermeki tudat világgal való összhangjaként jelent meg, az a *Föld, erdő, Isten* és a *Kalibán Tücsökzene*-beli összefoglalásában mint az ez utáni vágy, illetve ennek elérhetetlensége felett érzett dac interpretálódik, majd a *Fény, fény, fény* mint az új utak keresése, a szavak hangzásának és érzetének felélesztése (tulajdonképpen egyfajta avantgarde nyelvhasználati mód), s ennek sikertelensége: „...a mondhatatlant zsúfolta a szám, / de összevissza dadogtam csupán...” (259. *Adria*); A *Sátán Műremekeiben* a szavak hatalmának való ellenállás hiábavalósága és a kibékülés a szavakkal (*Utolért csoda*), majd a *Te meg a Világ* és a *Különbéke* interpretációja: a kettősségekbe való beletörődés, a megértésen át elért átjárási képesség a szavak világába: „Szűrő lettél, a legszebb-szabadabb / szeretkezés érzékeiden át / a mindenséggel: Te meg a Világ.” (274. *Te meg a Világ*)

A szómágia visszatérhet a szerelem extázisában, jelölt és jelölő között ebben a viszonylatban szinte visszaállhat a szerves kapcsolat (s a szinesztéziákkal kifejezett egység-képzet): „...nevedet, édes, a pár szótagot, / mely tündéri burkoddá változott, / röpitő közegeddé, nevedet, / mely körém gyujtja az emlé-

kedet, / [...] s úgy tapad a számba, tudómba, hogy / már majdnem te vagy, amit beszívok..." (317. *A neved*)

És végül a szöveg elérkezik a *Tücsökzene* első versének interpretációjához, azaz az önidézésnek újabb fokához, amikor az egész folyamat ismét újrajátszható, s a szavakról szóló szavak szavakról szóló szavakról szólnak, s ez a folyamat végtelen, soha nem befejezhető – s ez lesz a szavak lényege: „Másnap kótázni kezdtem... Ti, mire / virradt, zártátok a magatokét; / s lám, az én nótám ma is töredék.” (345. *Töredék: A tücsökhöz*)

6. Álom

6.1. Az *Utójáték* kérdése

Mielőtt a *Tücsökzene* utolsó két részének vizsgálatába belekezdenénk, el kell döntenünk, hogy az *Utójáték*ot a mű részének tekintjük-e. Ez a kérdés a szakirodalomban vitatott, a legtöbb elemző azon az állásponton van, hogy inkább utólagos betoldás, semmint a többi fejezet szerves folytatása.⁵³ Véleményem szerint az *Utójáték* része a *Tücsökzenének*. Ezt több fontos érv támasztja alá: először is, végignézve a tücsök szerepét a műben, nem tekinthetünk el attól a fontos tényezőtől, hogy az utolsó versben szerepel a „tücsökzene” kifejezés.

Ezenkívül az addig szereplő motívumok és témák sorra visszatérnek. Például az apával való kibékülésről és az apa haláláról szóló versekben előkerül a szó témája: az apa akkor ismeri el végül fiát, amikor a *Tücsökzene* versei – azaz a szavak – végül hatnak rá. (356. *Elismerés*)

A következő érv így hangzik: Tandori Dezső veti fel, hogy a *Közjáték* az *Ember és világ* fejezet utolsó versének, az *Álom*nak a folytatása.⁵⁴ Ezt az elméletet elfogadva be kell látnunk, hogy az *Utójáték* első verse (353. *Szorongás*) viszont az ébredés állapotát rögzíti, az „elképzelt halál” utáni ébredés pillanatát:

Kezek: ördögök? Kezek? Mik ezek?
Mozgó polipok ágyamon. Kezek.
Cselédek? Kezek bent és odakint,
s a szívem körül.

6.2. *Álom* és képzelet

Az *Álom* (348) című versben az álom mint tereken átvivő erő jelentkezik. Az álomba merülés előtt képek villódnak az elalvó szeme előtt, valahogy úgy, ahogy az örvénybe került ember látja egy-egy pillanatra a környező világot. Az álom-örvény párhuzam felmerül már egy korábbi versben is:

Még mindig a rossz álmok! Sokszor úgy
mentem ágyba, mintha kőpadra. Kút
mélyébe néztem, szakadékba; és
muszály volt nézni! Húnyó szédülés
csavart forgatag tölcserékre. [...]
s üldöztek, s már láttam a vonatot,
s az mindig-mindig tovarobogott.”

(88. *Rémálmok*)

Az álom egyértelműen az örvényhez hasonlítódik, a tudat tiltakozik az álomképek ellen, és a téralakító szerepű vonat általi otthagytottság félelmet kelt. A 348. versben ez a félelem nem jelentkezik. Az utolsó sorokban az én rábízza magát az álomra, s az elvezeti az „elképzelt halál”-ba. S ez a halál hangsúlyozottan fikatív, „elképzelt”. Az álom transzformálódik halállá, az álom, ami a tudat kikapcsolása. Ha visszagondolunk a *Nyitány* kapcsán felderített összefüggésrendszerre tudat és képzelet között, akkor a *Közjátékot* értelmezhetjük a tudat halálaként, amikor az én átadja magát a képzeletnek, s az álomnak – vagy, ha így akarjuk hívni, a tudatalattinak – hogy ily módon lemerülhessen az örvény mélyére, hogy onnan új életre kelhessen.⁵⁵ Az *Álom* utolsó soraiban kiderül, hogy a tudat bízik az álomban, hogy a halál valóban csak elképzelt, távoli: „...s még visszahozol, / de egyszer ott felejtess valahol.” És gondoljunk a *Szívtrombózis, Tihany* cím versre: ott a tudat – a fájdalom érzésének regisztrálásával – az, ami a haláltól visszatart. „Végül csak e szakadó fonalon / kötött a világba a tudatom: / az, hogy fájok...”⁵⁶

Ebben az értelemben az álomnak való magamegadás azt az ígéretet rejti magában, hogy én és világ, képzelet és valóság, szó és szóhasználó között végre nyugalmi helyzet fog kialakulni, a tudat „kikapcsolja” magát, hogy aztán hasznosíthassa a képzeletben átélteket. Az örvény mélyére való lemerülés is a világgal való egyesülést jelenti, az ellentétek feloldását és az őállapothoz való visszatérés reményét.

Ez a gondolatkör jelenik meg a *Közjátékban*. Az elalvás pillanatát, az elképzelt halálba való átlendülés pillanatát látszik leírni a szöveg. Azt a pillanatot viszont – és itt derül ki, hogyan „csap be” minket a szöveg – nem lehet szavakkal leírni. A látszólagos linearitás a négy vers között valójában ugyanannak a leírhatatlan élménynek négyféle módon való körbejárása. A szavak lényegét a szavak nem adják vissza, a költészet lényegénél fogva alkalmatlan egy pillanat leírására. Visszatértünk a „nincs rá szó – vagy szó van csupán” problematikájához.

A *Közjáték* négy verse tulajdonképpen reflexió a leírhatatlan pillanatra, a hiány megfogalmazása, a pillanat következményeinek és az általa keltett gondolatoknak és felismeréseknek a leírása. „Aztán – lárván, mely tavából kimegy – / valami történt – szűk burka reped –” (349. *Valami történt*) – így kezdődik a 349.

vers. Az „asztán” szó kettős utalás: utal egyrészt az előző versre, másrészt a leírhatatlan pillanatra, amelyet csak a „lárva” képével, metaforikusan lehet érzékeltetni. A „történt” ige múlt idejű, a pillanat jelene nem képezheti leírás tárgyát. A „burok repedése” visz közel a pillanat lényegéhez képileg – és ez jelen időben is van – de a következő versben: „Mi történt? Kedves, ne sirass! Amit / éreztem: vedlés...” (350. *Búcsú*) ez is átértelmeződik. „Az”, „amit éreztem” ismét hiányként van jelen, metaforikusan azonosítódik a „vedlés”-sel, de ez nem ugyanaz a kép, mint a burkából kikerült lárváé: a lárva nem ismerheti a belőle kikelő pillangót, és a pillangó sem a lárvát, a pillangó és a lárva ugyanannak a lényegnek két teljesen különböző létmódja. A vedlés viszont egy külső réteg levetését jelenti, a forma változatlan marad. S nem ugyanaz a jelentése az ami „történt”-nek, és az „amit éreztem”-nek sem. A történet lényege megfoghatatlan marad, azzá transzformálódik, ami érezhető belőle, a következménye.

A következménye pedig a vízbe való lemerülés által a világ értelmezésének létrejövő új formációja, a világ új szempontú érzékelésének lehetősége, a „mi történt” utáni „most” idejében:

...Sorsom szálai
széthulltak és most száz tér s száz idő
formál egyszerre, bontó-építő;
(mint régen egy)...

(350. *Búcsú*)

A lezajlott történet ezek után a szexualitás viszonylatában értelmeződik, a szexualitás gyönyörében rejlő pillanatnyi halál új értelmet nyer: a *Tücsökzene* 2. versét interpretáló önidézetben a nemek közötti ellentét megmarad, de az extázisként, az örvény mélyére való lemerülésként megjelenített szexuális aktus is az új formáció felé mutat.

Ennek az új formációnak központi eleme a „szöveg”, a „szövet”, a „szálak”, s a szövedék létrehozása utáni „sóhaj-lét” lélegzésének csendje lesz. A „szövet” a „sző” finnugor eredetű igére származtatható vissza, amelynek harmadik jelentését: 'kigondol' használva, a latin „texere”–„textus” viszony mintájára a nyelvújításkor keletkezett a „szöveg” szó.⁵⁷ A szöveg és szövet közötti kapcsolat – s a szó kérdésének eddigi központi szerepe – ahhoz a felismeréshez vezet, hogy a versben képileg megjelenő világ-én viszony új értelmezése az én–szöveg viszony új értelmezését is tartalmazza: az én a szöveg szerves része, s a szöveg az én-é. A *Tücsökzene* legutolsó versében, mint látni fogjuk, ez a képi összefüggés a „pókháló” és a „csend” kapcsán még visszatér.

A *Közjáték* utolsó verse a zenébe, táncba, hangba, ütembe, tücsökzenébe való belefeledkezésként jeleníti meg a történetet, visszatér a „bent” és a „kint”, a „kép” és a „keret”, én és világ egybeolvadása, lényegi azonosságára („...a / Min-

denség is csak egy Költő Agya...”), a tudat új értelmezése, az elképzelt halál víziója végtelenné tágul. A 352. ...a nagy, kék réten... című vers közepén a három pont jelzi azt a változást, aminek nevében a tudat immár átadhatja magát a kozmikussá tágult „tücsökzene”-nek, s a „csillagok”, a kozmosz magukba foglalják mindazokat a jelentéseket, amelyeket a tücskök zenéje eddig tartalmazott.

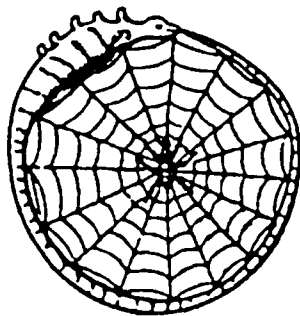
6.3. Holdfogyatkozás

Ez a vers a *Közjáték* kapcsán leírt új szemléleti formáció képi megfogalmazását tartalmazza: a pókháló képében összegződik mindaz, ami én és világ, illetve én és szöveg viszonyával kapcsolatban áll.

A vers rövid, tagolt mondatokat tartalmaz, ellentétben a *Nyitány* verseiben levő, az ellentétek létét egyszerre állító-tagadó mondatok zaklatottságával. A versben két hosszabb mondat van, s mindkettő a Földön kívüli dolgok mozgásáról tudósít. Így a földi dolgok mozdulatlansága mellett a világűr elemeinek mozgása hangsúlyozódik, s az, hogy a földi mozgás–mozdulatlanság is viszonylagos: „Bár meg se mocsan, rohan minden út.” A pillanat varázsa abban rejlik, hogy a holdfogyatkozás révén a Föld általában csak tudott mozgását érzékelhetjük: „...s úgy üzent felém, / hogy van a Földön túl is esemény.”

A másik fontos dolog, amit észrevehetünk, a vers csendje: nincsenek hangeffektusok, varázsos „némajáték” a „világ”. „Álommá zsongul a tücsökzene” – azaz visszaolvad a lényegét adó egységbe. Az egyetlen mozgó dolog a pók a hálójában: „Sugársokszögön körben ráng a pók”, s a vers végén is a pókháló képe rögzül előttünk.

A pókháló a biológiai szaknyelvben „kerekháló”-nak⁵⁸ nevezett alakzata tulajdonképpen egy kör és egy sokszög vonásait egyesíti: a középpontból kifelé vezető egyeneseket koncentrikus körök vagy sokszög alakú összekötő szálak kapcsolják össze. Ez az alakzat megfelel a hindu-buddhista művészetből ismert mandala alakzatának, amelyet a jungiánus pszichológia is használ kategóriái között, illetve a más kultúrákban fontos szerepet játszó napkerék formának.



Pókháló mint mandala és teljességszimbólum⁵⁹

A pókháló a folklórban mint eget és földet, valamint a horizontális tér pontjait összekapcsoló, útmutató, életmentő jelkép szerepel.⁶⁰ A hindu mitológiában Brahma (nevének jelentése: 'növekedés, dagadás') önmagából pókként megszövi a világ törvényszerűségeinek hálóját, s a pókháló a világmindenség ősanyagának, a kozmikus szövődéknek lesz jelképe.⁶¹

A mandala eredetileg az univerzum szimbóluma, amely a kör négyszögesítésének problémájával kapcsolódik össze, ahol a kör a kozmoszt, a négyszög pedig az egyént jelenti. A buddhista mandalának végtelen számú variációja van, lényegük, hogy kör és sokszögek kombinációjából jönnek létre. Az alakzat középpontja a világteremtés folyamatának kezdeti pontját jelképezi.⁶² A jungiánus pszichológiában a kör a psziché szimbóluma, a négyzet pedig a test és az anyag jelképe.⁶³ Jung szerint a mandala az emberi psziché ősmagja.⁶⁴

Nézzük meg ezek után, mit ír Harold Bloom szöveg és psziché viszonyáról, miután visszavezette a „psziché”, „szöveg” és „reprezentáció” szavakat indoeurópai töveikre: „bhes” – lélegezni; „teks” – szöni, készíteni, és „es” – lenni: „A felvilágosodás utáni költészet kontextusában a lélegzet egyszerre szó és álláspont (stance), amelyből a szó kiejthető; *saját* szó és *saját* állás-pont. Ebben a kontextusban az, amit költeménynek nevezünk, szöveget vagy készítményt, szerepe pedig az, hogy reprezentáljon, újra létrehozzon egy egyéni állás-pontot és szót. A költeményt mint szöveget az reprezentálja vagy szolgálja, amit a pszichoanalízis pszichének hív. De a szöveg retorika, s mint trópusok meggyőző rendszere csakis egy másik trópusrendszerrel hozható újra létre. Retorikát csak retorika szolgálhat, minthogy az, amit a retorika *szándékolhat*, nem lehet más, csak még több retorika. Az pedig, hogy egy szöveg és egy psziché egymással helyettesíthető, csakis azért lehetséges, mert mindkettő eltér a tulajdonképpeni jelentéstől. Kiderül, hogy a figuratív nyelv az, ami a lélegzés és az alkotás egyedüli láncszemét alkotja.”⁶⁵

Próbáljuk meg most mindezt összekapcsolni a *Tücsökzene* értelmezésével. A *Közjátékban* tűntek fel⁶⁶ a „szövéss” motívumai, amit egy létrejött új formáció képeiként értelmeztem, s evvel kapcsolatban a „sóhaj” is jelen volt: „...szódd magadba, / szódd bele magad a szövetébe és / sóhaj leszel és megkönnyebülés” (351. ...*kilátón*...)

A figuratív nyelv segítségével fejeződik itt ki „lélegzet” – psziché, illetve, ahogy eddig neveztük: tudat, vagy én, és szöveg-szöveg, vagy költemény viszonya. A szöveg ezek szerint ebben a rendszerben az „őszvaló”-val és a tudatalattival – az „Álom”-mal áll kapcsolatban, és mindennel, ami nem az én tudatos része.

A pókháló képe tehát egyrészt izomorf mása lesz én és világ, tudat és tudatalatti, kint és bent viszonyának, másrészt a *Tücsökzene* építkezési elvének és szerkezetének. Ahogy a pók magából húzza elő a fonalat, úgy az én önmagából teremt egy rendszert – egy szöveget –, amelynek aztán része lesz. Az én tehát

egyszerre létrehozója és összetevője a rendszernek, beleszövődik a szavak rendszerébe, amelyet ő maga hívott életre. És ahogy a pókháló tartószálakkal kapcsolódik a külvilághoz, és folyamatosan tovább szöhető, úgy ágyazódik be ez a saját rendszer a világ nagy rendszerébe, átjárást biztosítva tér és idő között.

Ha a *Tücsökzene* szerkezetét mint pókhálót képzeljük el, akkor az alakzat középpontjában helyezkedik el az emlékező tudat, az idősíkok térbelileg koncentrikus körökként jelennek meg, és az ezeket összekötő egyenesek felelnek meg a műben felvetődött témáknak, motívumoknak, érzelmeknek, amelyekhez kötődve az emlékezet összekapcsolja az idősíkokat.

A szöveg elolvasása és a róla való írás tehát elárulta, hogy alkotója miként gondolkozott szöveg és alkotó viszonyáról, amely a szövegben szöveg és én figuratív nyelven kifejeződő viszonyában reprezentálódik.

1 KABDEBŐ Lóránt könyve, amely a dialogicitás paradigmájának létrejöttét mutatja ki Szabó Lőrinc költészetében, főként a *Te meg a Világ* kötetre koncentrálna, a *Tücsökzene* elemzése gyakorlatilag a szerző korábban már megjelent tanulmányának újraközlése. KABDEBŐ Lóránt, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Bp., 1992.

2 KABDEBŐ Lóránt, *i. m.*, 237–239.

3 SZIGETI József, *Magyar líra 1947-ben*, Fórum, 1947/10, 737–762; ILLYÉS Gyula, *Szabó Lőrinc vagy: boncoljuk-e magunkat elevenen?* = *Szabó Lőrinc válogatott versei, 1922–1956*, Bp. 1956, 5–48; SÓTÉR István, *Szabó Lőrinc = Szabó Lőrinc Összegyűjtött versei*, Bp., 1960, 1255–1268.

4 Lásd pl. BARÁNSZKY JÓB László visszaemlékezéseit arról, hogy hogyan akarta Szabó Lőrinc megmagyarázni neki a *Tücsökzene* összes versét. „»– Lackóm. Itt van. Áthoztam nektek. Most egy másik fűzött példányba kötéss be jó fehér írópapírt, erős kötésben, minden lap közé egyet. És én el fogok neked mondani mindent, ami a versek megértéséhez szükséges. Pontosan, mindenről, mindenkiről, mindent, ami csak szükséges.«” BARÁNSZKY JÓB László, *Szabó Lőrinc = Uő, Élmény és gondolat*, Bp., 1978, 123. (Más kérdés az, hogy vajon mi motiválhatta Szabó Lőrincet arra, hogy a később ily módon létrejött *Vers és valóság* kommentárjait lediktálja, hiszen, amint az idézett visszaemlékezésből látszik, fel sem merült benne, hogy a verseket megvitassa Baránszkyval, vagy hogy őt kérdezze, mit értett meg belőlük, és az sem, hogy ő maga írja le a megjegyzéseket – de ez leginkább

egy pszichológiai indíttatású dolgozat témája lehetne.)

5 Vö. Paul RICOEUR, *What is a text? Explanation and Understanding = Hermeneutics and the Human Sciences*, ford. J. B. THOMPSON, Cambridge, 1985, 147.

6 CZEIZEL Endre, *Szabó Lőrinc családfája*, Kritika, 1995/1, 12–16.

7 D. BERENCSI Margit, *Szabó Lőrinc Tücsökzenéjéről*, Magyarantánítás, 1980/6, 261.

8 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Versek szövegmagyarázata* (1934) = Uő, *Nyelv és lélek*, Bp., 1971, 492.

9 Michael RIFFATERRE, *Költői struktúrák leírása. Baudelaire Les chats című versének kétféle megközelítése = Strukturálisizmus II.*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., 1970, 122; Roland BARTHES, *The Death of the Author = Image, Music, Text*, ford. Stephen HEATH, London, 1990, 142–148.

10 Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?*, Világosság, 1981/7, 30.

11 Vö. RICOEUR, *i. m.*, 149.

12 Vö. SZÁVAI János *Az önéletrajz* (Bp., 1978) című könyvében így határozza meg az önéletrajz műfaját: „tényszerűséghez ragaszkodó, introspektív, prózai elbeszélő műfaj.” (197), majd a *Tücsökzene* elemzése kapcsán azt is leszögezi, hogy: „...nem képzelhető el, hogy az önéletrajznak verses változata is létezzék: maga a versforma rombolja szét a műfaj egyik alapfeltételét, a valószerűséget.” (207)

13 Paul de MAN, *Autobiography as Defacement*, *Modern Language Notes*, 1979. Dec., Vol. 94, No. 5, 919–930.

14 A jelen dolgozat megírása óta eltelt idő alatt Paul de Man ezen műve több írásban szerepelt fontos kontextusként. Vö.: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: „*Hangok, jelek*” Nappali Ház, 1995/3, 85–90, ill. *A személyiségkonstrukció alakzatai a Tücsökzenében*, Új Holnap, 1996. jan., 42–57; PALKÓ Gábor: *Esti Kornél: Kosztolányi Dezső* In: *Az újraértett hagyomány*, szerk. KERESZTURY Tibor, MÉSZÁROS Sándor, SZIRÁK Péter, Debrecen, 1996, 24–41.

15 Ez a gondolat – bár egészen más kontextusban – Kosztolányinál is felmerül: „...minden regény megfordított önéletrajz: az író önéletrajzának eltorzított, toldott, megfejtelt, álom által átnézett, »tetemesen bővített és javított« kiadása, de mégis önéletrajza, mert az álomban akár másokról, akár magunkról álmodunk, mindig csak rólunk van szó.” *Ábécé a prózáról és a regényről*, 1928 = KOSZTOLÁNYI, *i. m.*, 451.

16 Paul de MAN, *i. m.*, 925. „a discourse of self-restoration [...] in the face of death.”

17 Vö.: Rónay György véleménye, mely szerint a „tücsökszó leitmotiviként szövi át” a művet. RÓNAY György, *Szabó Lőrinc: Tücsökzene*, It, 1959/2, 297.

18 A korábbi előfordulásokat végignézve a motívum jelentéskörének gazdagodását figyelhetjük meg. Az első a *Föld, erdő, Isten* című kötetben található, a *Szélcsend* című versben, ahol a földdel való egybeolvadás, a halál mitologizált, panteisztikus víziójának egyik eleme – a hang, a szó megmaradása a halál után – a tücsök jelenléte. „...s csontjaimat záporok könnye mossa / fehér kövekké, húsból kövér / hangyák zsi bongnak elő, hangom esti / *tücsök* dalában őrzi bánatom.” A tücsök a következő versekben fordulnak még elő: *Szénásszekér* (1923) párverse a 251. *Az eltűnt Idill; Mosztári tücsök* (1932), ahol a motívum jelentésének azok az oldalai kapnak hangsúlyt, amelyek a tücsök hagyományos „dalos” szerepére, földi voltára vonatkoznak. Az emlékezettel kapcsolatban azonban itt már a tücsök emlékeztető, emlékezés-segítő funkciója kerül előtérbe, valamint az, hogy a tücsök dala által kiváltott emlékező folyamat segítségével teremthető meg valamilyen szintű folyamatosság-élmény múltban, jelenben, illetve jövőben. A *Dalmácia tücskeihez* (1937) című versben a tücsök láthatatlansága és daluk hanghathatása kerül a középpontba: „...mert hang voltál csak, élesebb / mint nálunk, sziszegő zene...”,

és érdekes jelentéselem kapcsolódik a már meg-levőkhöz: „...*tücsök, akiket valaha / „majdnem istenek”-nek hívott / a görög költő.*” A „görög költő” kifejezés egy Anakreóni dalt idéz, melynek címe *A tücsök*. Ennek a jelentéselemnek a lehetséges vonatkozásaira később még visszatérek. A „tücsökzene” kifejezés az *Éjszaka* (1936) című versben fordul elő először, szerepe a felidézés, a ráismerő-újrateremtő folyamat előidézése: „...s az eltűnt réteket / fátyolkönnny és zen-
gő ingoványként / előringatta a *tücsökzene.*”

19 A dolgozatban szereplő idézetek a következő kötetből valók: *Szabó Lőrinc Összegyűjtött versei*, Bp., 1960.

20 Lásd Harold BLOOM „erős költemény” fogalmát: „...a költemények valójában annál erősebbek, minél szakadatlanabb harc folyik a szándékkal ellentétes hatásaik és nyilvánvaló szándékaik között.” Harold BLOOM, *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, Helikon, 1994/1–2, 75.

21 A hajó és a környező tér viszonya az *Odüsszeiában* ellentmondásos. Odüsszeusz és társai számára a vágyott szülőföld távoli vonatkoztatási pontja mellett paradox módon a mozgásban lévő hajó a biztos pont az örvényekkel, barlangokkal, szigetekkel és veszélyt jelentő csodákkal teli tengeren, amelyek – mint például Kalypso szigete – kikapcsolják Odüsszeuszt az emberi időből, saját életének idejéből. Az *Odüsszeiában* a szirének hangja a csoda és a halálos veszély ötvöződése. Odüsszeusz nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy meghallgassa a szirének dalát, de nem is adja magát át a csodának teljesen: társaival odakötözteti magát az árboc-hoz. A szirének hangja a költészet veszélyt rejtő csodája, amely a paradox módon halált rejtő föld (nem a szülőföld) felé húz.

22 Vö.: Foucault a szirénekről: „...a szirének teljes egészében énekből állnak [...] halhatatlan beszédükben semmiféle jelenlét nem csillan fel; csak egy jövődöbeli ének igézete járja át ezt a dallamot.” Michel FOUCAULT, *A kívánság gondolata*, Atheneum, 1991/1. 95.

23 KABDEBŐ Lóránt idézi Szabó Lőrinc egy feljegyzését arról, hogy számára mit jelentett a tücsök, *i. m.*, 214.

24 Vö. *Mitológiai Enciklopédia*, I, Bp., 1988, 758.

25 PLATÓN, *Phaidrosz*, Bp., 1994, 107.

26 Vö.: TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, *Görög-római mytológia*, Bp., 1940, 4.

27 Uo.
28 ALKAIOSZ, *Apollónhoz*, ford. DEVECSE-RI Gábor = *Görög Költők Antológiája*, Bp., 1982, 120.

29 TRENCSENYI-WALDAPFEL, *i. m.*, 9.
30 HANKISS Elemér, *Az irodalmi kifejezésformák lélektana*, Bp., 1970, 133.

A tücskök dalának a tücskök „biológiai” értelemben vett világában határozott funkciója van. (Ez az a kérdés, amelyet a tücskök kapcsán eddig még nem érintettünk.) A tücskök dala nyártól kora őszig hallható éjszakánként. Hangot csak a hím tücskök hallatnak, felső szárnyukban levő megvastagodott ciripelőruk segítségével, amelyet az alsó fedőszárnyukhoz dörzsölnek. „Daluk” célja az, hogy a nőtényeket értesítsék jelenlétükről. A nőtények ezután megközelítik a hímeket, ekkor azok egy pillanatra abbahagyják a hangkiadást, hogy csápjajkkal meggyőződjenek arról, hogy a nőtény az ő fajukhoz tartozik-e. Ezután újból dalba kezdenek, s megkezdődhet a páرزás aktuusa. Vö. David H. FUNK, *A pirregő tücsök násza. A tücsökzene csak előjátéka a szaporodás bonyolult szertartásának*, Tudomány, 1989/10, 42–49.

31 HANKISS Elemér, *Az irodalmi mű mint komplex modell*, Bp., 1985, 603–614.

32 Vö.: 56. Képekben és mintákban: „...úgy éreztem, amit lerajzolok, / az már az enyém, részben legalább.”

33 BARÁNSZKY JÓB László, *Tücsökzene = Uó, Élmény és gondolat*, Bp., 1978, 149.

34 FÜLÖP László, *Egy fejezet Szabó Lőrinc költészetéből = Uó, Élő költészet. Pályaképek és vázlatok mai magyar költőkről*, Bp., 1976, 79.

35 KABDEBŐ Lóránt, *i. m.*, 217.

36 SZENTKUTHY Miklós, *Szabó Lőrinc: Tücsökzene*, Válasz, 1947/6, 555.

37 Vö. Rába György a *Te meg a Világ* hasonló sajátosságairól való véleményét. RÁBA György, *A „megszűnt én” költészetének húrjain. Az érett Szabó Lőrinc = Uó, Csönd-herceg és a nikkelszamosár*, Bp., 1986, 150.

38 KABDEBŐ Lóránt, *i. m.*, 37, 39.

39 A tücskök a megszólításban mint „sok hú kis barát” jellemződnék. Érdekes ezt összevetni a *Föld, erdő, Isten* kötet nyitóversének, *A vándor elindulnak* a szövegével: „Dalolva mentem és torkom nem únta még / az országút fáradtságos énekét. – Tudod, hogy / a Nap barátja voltam?”, ahol még a *Tücsökzene*-beli kételkedésnek nyoma

sincs. S ehhez még hozzávéve a görög mitológiát, ahol a Nap Apollón, s a tücskök pedig Apollón állatai, tovább árnyalhatjuk a már kialakult képet.

40 A tücskök biológiai vonatkozásainak „idecitálása” némiképp erőltetettnek tűnik, a téma „helytállóságának” bizonyítékaként – bár alapvetően koncepciómmal ellenkező módon – idézem Szabó Lőrinc arra utaló szavait, hogy foglalkozott a tücsköket érintő etológiai kérdésekkel: „Ahhoz, hogy két tücsök megértse egymást, azonos hőmérséklet szükséges: a hímnek és a nőténynek egyforma hőfokon kell tartózkodnia. A nő csak így képes felfogni a hím hangját. De melyik az a hőmérséklet, amelyben két ember megértheti egymást? A kutatók kiszámították a tücsökhangok rezgésszámain, s megkülönböztettek hívó, udvarló és küzdelemre kihívó csatadalt. Mintha a tücskök legjellegzetesebb örömméneje, a felismerés dala egyes emberekből teljesen hiányozna.” Idézi: FODOR Ilona, *Tücsökzene Szabó Lőrinc emlékezetére*, Alföld, 1975/11, 78.

41 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő (*A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., 1993, 27) és TANDORI Dezső (*„Elromlott minden, kezdjétek újra!” Szabó Lőrinc = Uó, Az erősebb lét közelében*, Bp., 1981, 237) hasonló véleményét.

42 Lásd például az *Egy Volt a Világ* című versben: „...a tengertől még nem váltam külön / nem voltam sziget...”

43 Vö. ugyanezeket a motívumokat: vonat, síp, örvény – az apa alakjával kapcsolatban a 25. *Apa a gépen* című versben.

44 BABITS Mihály, *A lírikus epilógja*.

45 Paul de MAN, *Allegories of reading*, New Haven and London, 1979, 11–12.

46 Vö. FÜLEKI Beáta recenzióját KABDEBŐ könyvéről, amelyben hasonló véleményének ad hangot. *Az irodalom-tanulmányozás csapdái. Kritikai észrevételek Kabdebő Lóránt „A magyar költészet az én nyelvemen beszél” című könyvéről*, It, 1994, 624–630.

47 A tücsköknek ezt a funkcióját a következő versekben figyelhetjük meg: 8. *Ezerkilencszáz*; 29. *Közjáték: a tücskökhöz*; 115. *Szatmár, Tiszabecs*; 179. *Közben a tücskök*; 293. *A cigány benned*; 345. *Töredék: A tücskökhöz*; 346. *Köszönöm!*

48 KABDEBŐ Lóránt (*i. m.*, 218–222) Lukács György *A regény elmélete* című tanulmányának kategóriáit alapul véve három „fokozatot” kü-

lönbölt meg a *Tücsökzene* szerkezetében, az idillt, az epopeiát és „jelen ihletére keletkezett életmagyarázatot adó versek”-et (221). Véleménye szerint az utolsó fokozat az életrajz megszűnésével jár együtt, s ekkor teljesebben a versalkotás jelenében az életbölcseleti igény. Ugyanakkor ennek a harmadik fokozatnak a kezdetét a 225. *Gyász-zene* című vershez köti, amelyben a költő tudatosítja, hogy „Az életrajz és a létbölcseleti irányultság párhuzama az ifjúkor lezárultával elválik.” (220) Mivel ezt a felosztást alapvetően líra és epika ellentétére, illetve a mű időszervezeti sajátosságára alapozza, nem egészen nyilvánvaló, hogy az egész V. fejezet (*Ember és világ*) miért nélkülözi a Kabdebó által kritériumként meghatározott „életrajziség” jelleget, illetve az, hogy itt már a múlt nem annyira folyamat jellegű, mint inkább epizódokból épül, miért jelentené, hogy „Az életrajzi folyamatosság már csak fikcióként marad, maga az életrajz jegyzetek, jelenetek formájában jelenik meg...”, amikor ez az állítás a mű korábbi részeire is igaz, ott sem ábrázolódott a múlt „folyamatosság”-ként, talán csak jobban összefüggtek egymással a részek. A *Tücsökzene* emlékező technikájából kiindulva maga a „folyamatosság” fogalma is megkérdőjelezhető. („...s az emlékezet / olyan percekre veti sugarát / amelyek kiugranak. [...] Csak a / mozgása hű s az összkép színpada: / mert hogy mondják el mindent, napra nap / hány szál szövődött és mennyi szakadt, [...] A szín forog, és amit elhagyok, / egészítse ki a ti álmotok.” 157. *Gyerekvilág*.)

49 Ezt a gondolkört Kosztolányi így fogalmazza meg: „Minden költő elsősorban a szóvarázsban hisz, a szavak csodatékony, rontó és áldó hatásában. Ebben a tekintetben hasonlítanak az ősnépekhez és a gyermekekhez, akik a szavakat még feltétlen valóságnak tekintik, s nem tudnak különbséget tenni tárgyak és azok nevei között. Amit a költők leírnak, az él, pusztán azért, hogy leírják. E mágiájuk segítségével kerteket bővítenek elő a papíron, pedig mindössze néhány virág nevét említik. Ezek a virágok nőnek és illatoznak.” KOSZTOLÁNYI, *Gyermek és költő* = i. m., 460. Mint látni fogjuk, ez a nyelvszemlélet a *Tücsökzenében* csak a gyerekkori tudat leírásakor jellemző, a szavakról való vélekedés fokozatos átalakuláson megy át.

50 Vö. KABDEBÓ, i. m., 227.

51 Vö.: „...Nem is lehet sorjában mondani: / villan a kép, ugrik, furakodik, / kapcsolja, hívja jövő társait, / a másik messze mögötte marad / s onnan szól közbe: minden pillanat / – amelyben él, az idő szálaként – / együtt érzi az egész szövevényt...” (179. *Közben a tücsökök*)

52 Vö. a liège-i μ csoport meghatározásában „helyesbített metafora” fogalmát: „szétrobbantani a valóságot, mellbevágni azzal, hogy ellentmondást bontunk ki egy azonosságból.” J. DUBOIS – F. EDELINÉ – J. M. KLINKENBERG – P. MINGUET – F. TIRE – H. TRINON, *A meta-szémák*, Helikon, 1977/1, 54.

53 Lásd: KABDEBÓ Lóránt, *Az összegzés ideje*, Bp., 1980, 522–530, LÉVAY, i. m., 485, RÁBA, i. m., 181, FÜLÖP, i. m., 93. KABDEBÓ Lóránt „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”-ben nem érinti ezt a kérdést (1992), s a többiekével ellentétben KULCSÁR SZABÓ Ernő véleménye (i. m., 28).

54 TANDORI Dezső, i. m., 243.

55 A görög mitológiában a felejtés alvilági folyója, a Léthe az, amelynek vizéből inniuk kell a lelkeknek az ezeréves alvilági szenvedés után, hogy új életre keljenek.

56 Az „álom” fogalmának még egy vonatkozása van: a költészet, a szó titkos lényegét jelenti: „Bár csupa töredék, / ami tölti a költők kötetét, / és véletlen: azt őrzi csak, amit / sikerül eldadogni, valamit / az Álomból...” (249. *Nyolc verseskötet*)

57 Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Bp., 1976.

58 Vö. *Állathatározó*, Bp., 1984, 515.

59 Forrás: C. G. JUNG, *Az ember és szimbólumai*, Bp., 1993, 62.

60 *Mitológiai Enciklopédia*, Bp., 1988, 214.

61 Uo.

62 Vö. *A Dictionary of Hinduism*, London, 1977, 178.

63 Aniela JAFFÉ, *A vizuális művészetek szimbolizmusa* = JUNG, i. m., 250.

64 Vö. Marie-Luise von FRANZ, *Az individuáció folyamata* = JUNG, i. m., 210.

65 BLOOM, i. m., 59.

66 Bár korábban is voltak utalások erre a fogalomkörre, például: az idő mint szövevény (179. *Közben a tücsökök*).

Szemle

Szerdahelyi István: *Verstan mindenkinek*

Szepes Erika és Szerdahelyi István 1981-ben megjelent *Verstan*ának fülszövege így jellemezte a könyvet: „Ez a könyv az első magyar nyelvű munka, amelyik teljes áttekintést nyújt a világirodalom valamennyi fő versrendszeréről. Időben az ókortól napjainkig, térben Nyugat-Európától Japánig minden nevezetesebb versforma ismertetésére kitér, s e formák összehasonlító elemzésére építi az általános verselméleti fogalmak tárgyalását.”

Hozzátehetjük: nemcsak magyar nyelven, hanem a külföldi szakirodalomban sincs egyetlen olyan munka sem, amely ilyen átfogóan és ilyen tudományos alapossággal ismerteti a világirodalomnak szinte valamennyi versrendszerét. Ez az alaposság azonban szükségszerűen azzal járt, hogy a könyvnek számos részlete csupán a verstannal foglalkozó szakembert érdekelhette; így elsősorban a különböző elméleti fejtegetések és vitás kérdések részletes ismertetése túlhaladt az átlagos versolvasó ember érdeklődési körén. Szerdahelyi István újabb könyvének címe egy szóval különbözik az 1981-ben megjelent munkáétól: „*Verstan mindenkinek*”. Ez az egy szó mutat rá a két kiadvány közötti különbség lényegére. Felépítésében, főbb tartalmi vonatkozásaiban és elvi állásfoglalásaiban a szerzőpár művét követi Szerdahelyi új könyve, de mellőzi mindazokat a részletkérdéseket, vitákat stb., amelyek az előző kiadványban csak a szakemberhez szóltak. Így a könyv teljes szövegét valóban mindenki olvashatja, aki tisztában kíván lenni a magyar költészetben előforduló versformákkal, beleértve a magyar műfordítás-irodalmat, amely formagazdagság és formahűség szempontjából első helyen áll a világirodalomban. A magyar nyelvű költészetben ismeretlen, idegen versformákkal nem foglalkozik a könyv.

Gyakorlatias célkitűzésének megfelelően, a ritmuselméleti kérdések közül a legfontosabb tudnivalók közlésére szorítkozik, amelyek közül különös figyelmet érdemelnek: a vers és a költészet kategóriájának különbsége, a versritmus mint hangtani – nem gondolati-értelmi – tényező, a versképlet legalább 70 százaléknyi szabályos kezelésének követelménye, a sorozatosság – azaz szabályos, nem rendszertelen ismétlődés – mint a ritmus alapja, az úgynevezett szabadvers kizárása a vers kategóriájából, énekszövegeknél dallamritmus és szövegritmus közötti eltérés lehetősége, valamint az a tétel, hogy minden versritmus alapegysége a szótag (9–76). Természetesen néhány részletkérdésben eltérő vélemény is lehetséges (22): Radnóti „Rebbenő szemmel / ülök a fényben” kezdetű versének első

két sora szerintem nem 3 | 2 osztású hangsúlyos vers, hanem laza kettős adóniszi. 42: az „egyezményes hosszú szótag” elnevezés helyett talán célszerűbb a megszokott „helyzeti hosszúság” kifejezést használni. 47: a hímrím–nőririm francia megkülönböztetésnek a magyarban nincs értelme. 70: a japán verset nem sorolnám a moraszámlálók közé, mert mora csak időmértékes versben van, a japán nem ismer időmértéket. 71: a magyar 3+2 osztású ütemhangsúlyos sort („Kis kacsa | fürdik”) nem indokolt a német-angol hangsúlyváltó verselésbe csoportosítani, ha a 3+3 osztású sort („Fortuna | szekerén”) meghagytuk az ütemhangsúlyosak között. 76: a tibeti, bengáli és óhindí verset nem nevezném szótagszámlálónak: az első hangsúlyváltó: $\acute{x} \times | \acute{x} \times | \acute{x} \times \times$, a két utóbbi inkább ütemező.

A könyv legfigyelemreméltóbb fejezete a magyar ütemhangsúlyos versről szóló (77–109). Logikusan és támadhatatlanul felépített rendszerezés, amely minden lényeges tudnivalót tartalmaz. Érdekessége, hogy egyforma részletességgel ismerteti a gyakori és a ritkán előforduló formákat. Horváth János *Rendszeres magyar verstanától* eltérően, amely egy-egy sorképletre igen sok példát hoz fel, Szerdahelyi megelégszik egy-két példával, ami olvasmányosabbá teszi a könyvet. Sajátossága ennek a fejezetnek az is, hogy nemcsak a gyakori és ritka sorképleteket részletesen tárgyalja, hanem a legáltalánosabb négy szótagos ütemnek sem juttat kiemelt helyet a különböző hosszúságú (2, 3, 5, 6, 7, 8 szótagos) ütemek között. Ez elvi álláspont Szerdahelyinél: nem teszi magáévá az ütemek „4+maradék” szabályát, amely szerint magyar versekben – ritka kivételtől eltekintve – minden sor 4 szótagos ütemekkel indul, és csak a sorvég (vagy sormetszet) lehet rövidebb vagy hosszabb. Ezzel kapcsolatban utalni szeretnék arra, hogy a magyar nóta – amely a mai magyar ritmusérzék legpontosabb kifejezője – messzemenőleg érvényesíti a „4+maradék” tételt (ezt különösen jól mutatják a hosszú sorok: „Piros rózsák | beszélgetnek, | bölongatnak, | úgy felelnek | egymásnak” 4+4+4+4+3). Nem véletlen, hogy 3+4, 5+4 stb. sorok mai költészetünkben nincsenek, csak 4+3, 4+5 stb. ütemezésűek.

Igen ötletes az ütempár-elmélet (szerencsés elnevezés az első könyv *ütemmozaik* terminusa helyett): olyan kétütemű sorokban, amelyekben az ütemek szótagszáma különbözik (4, 5, 6), olykor felcserélődhetik az ütemek sorrendje: egyik sor lehet 4+6, a következő 6+4 stb. Például:

<i>Azok a magyarok, kik e hazát</i>	6+4
<i>Véren vették, vérrel ótalmazták</i>	4+6

Megkockáztatnám azt a feltevést, hogy ehhez hasonló jelenséggel állunk szemben a hatszótagos sor (tehát például a felező tizenkettes félsora) esetében is,

amely többnyire 4+2 osztású, de igen gyakran 3+3 (ritkán 2+4) is lehet, és amelyet Szerdahelyi éppen emiatt a következtelen osztás miatt nem ismer el kétütemű sornak, hanem osztatlan hatszótagos ütemnek tart:

Rövidebb, | rövidebb || lesz a napnak | útja 3+3 || 4+2

Azonban ez az ütempár-megoszlás ritka, és némi fenntartással kezelendő. Például a fentebb idézett Arany-versben 16 sorból összesen három 6+4 osztású van, a többi szabályos 4+6 osztású, tehát esetleg pusztá lazaságról van szó. A könyvben idézett másik példa, a *Tamburás öregúr*, időmértékes színezetű (ditirambikus), ami befolyásolja a ritmust (83–85).

Az időmértékes formákkal foglalkozó fejezet (110–178) együtt tárgyalja az antik és az úgynevezett nyugat-európai versrendszert, abból a tényből kiindulva, hogy a ritmikai elv mindkettőben azonos: rövid és hosszú szótagok váltakozása. Viszont a két rendszer gyökeresen eltérő formákat használ, ezért szerencsés megoldás a könyvben az, hogy – a *Verstantól* eltérően – elkülönítve és jól áttekinthetően ismerteti az antik strófaszervezeteket (szapphói stb.) és az „európai közkinccs versszerkezetei”-t (szonett stb.). A magyar költészet formateremtő önállóságának és ötletességének bizonyítására ismételten idéz olyan formákat is, amelyeknek nincsenek előképei az antik vagy nyugat-európai költészetben.

Az antik lírai metrumokra vonatkozólag Szerdahelyi magáévá teszi az úgynevezett kólon-elméletet, amely szerint a lírai sorok nem bonthatók lábakra, hanem a sor egésze képez ritmikai alapegységet (tehát 11 szótagos alapegység!). Például a hagyományos értelmezés szerint a szapphói sor trochaikus-daktilikus lábakból áll: *Partra szállottam. Levonom vitorlám* — ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ | — —. A kólon-elmélet szerint ez egyetlen egység, mondhatni egyetlen „láb”. Ezzel szemben érdemes figyelembe vennünk a klasszikus szanszkrit líra valóban oszthatatlan (lábakra bonthatatlan) verssorait, amelyek több joggal nevezhetők kólonoknak, mint a görög képletek:

— — — — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — — — ◡ — — ◡ — —

Árkon-bokron kutyalakodalom, kis virágos faházak

(Weöres Sándor, *mandákrántá* sor; lásd 147).

A szimultán – azaz egyidejűleg hangsúlyosan s időmértékesen is olvasható – versek kérdését nagy körültekintéssel elemzi Szerdahelyi (179–202). Az élesen ellentétes nézeteket tárgyilagosan ismerteti, de nem titkolja fenntartásait: az antik (időmértékes) formákat semmiképpen sem tudjuk egyidejűleg hangsúlyosoknak is érzéklni a sorközépi metszet miatt, amely egyesek szerint két hangsúlyos ütemre bontja a sort: *Partra szállottam. || Levonom vitorlám*. Ezt a sort vagy időmértékesnek érzékeli az iskolázott fül (— ◡ | — — | — ◡ ◡ |

— ∪ | — —), vagy hangsúlyosnak (tévesen) az iskolázatlan (× × × × × || × × × × × × ×, 5+6). Szerdahelyi csak lábhatár és ütemhatár egybeesése esetén ismer el szimultaneitást: *Ki áll amott || a szirttetőn ∪ — | ∪ — || ∪ — | ∪ — 4+4.*

Véleményem szerint még így is túl messzire megy a könyv az engedékenységgel, amikor az úgynevezett Tóth Árpád-sort (jambus) a sorközépi metszet miatt egyszersmind ütemezőnek könyveli el:

Bolond, ki földre rogyván || fölkél és újra lépked
 ∪ — | ∪ — | ∪ — | — || — — | — — | ∪ — | —
 és × × × × × × × || × × × × × × × 7+7.

Ez azért nem fogadható el, mert hétszótagos hangsúlyos ütem nem létezik a mai magyar költészetben.

Ha szimultán versekről kívánunk beszélni, ritka metrikai bravúroktól eltekintve, csupán két esetben találkozunk azzal, hogy egy versben mind az időmérték, mind a hangsúlyos ütemekből épülés elve egyidejűleg érzékelhető legyen: egyik az antik trocheusok keveredése a magyar négyszótagos hangsúlyos ütemekkel a XVIII. század vége óta („Síma száddal mit kecsegtetsz” — ∪ | — — || — ∪ | — — és × × × × || × × × × 4+4, az ókortól fogva ismert *kata poda* ’lábvers’ technika, Szerdahelyinél „ritmuskövető vers” elnevezéssel), másik az ütemhangsúlyos ritmusképletekkel dolgozó magyar nóták időmértékének összhangba hozása a dallam időmértékével: *Tubarózsa szálát kalapomra szedtem, | mulatós asszonynak a bolondja lettem* × × × × | × × || × × × × | × × 4+2 || 4+2 és ∪ ∪ — | ∪ — | — || ∪ ∪ — | ∪ — | — jambiko-anapesztikus metrum.

Ezenkívül kizárólag Weöres Sándor „Magyar etűdök” ciklusa bővelkedik valódi szimultán versekben, de éppen azért, mert Weöres magyar nóták dallamritmusára írta e ciklusa verseinek java részét: *Kicsi őz || fuss ide ∪ ∪ — | — ∪ ∪ = Szeretnék szántani stb.*

Mindez megerősíti múlt századi eleinknek azt az ösztönös magyar ritmusérzékre alapozott véleményét, hogy a magyar verset az antik verslábak közül csak a trokhéussal lehet rokonítani, mert mindkettő ereszkedő lejtésű és páros (négyszótagos) ütemezésű.

A *Verstan*hoz képest újítás, hogy *Versforma és költői tartalom* című, záró fejezetében (203–213) a versformák hangulatfestő szerepéről beszél röviden, mint *A múzsák táncában* és *Fortuna szekeirén* című kötetében. A fejezet rövidre fogott volta jelzi, hogy ennél a parttalan szubjektivitásra teret nyújtó témánál is megmaradt a konkrétan megfogalmazható megállapításoknál, nem bocsátkozva a napjainkban elburjánzó, esztetizáló elmefuttatásokba. Így például tárgyilagosan közli, hogy az úgynevezett szabadvers egyesek szerint a társadalmi haladás (azaz marxista-leninista osztályharcos eszmék) kifejezője, ellenzői szerint az anarchista szabadoskodás gesztusa.

Ez a tárgyilagosság és világosság, tényekhez ragaszkodás mindenkor jellemző volt Szerdahelyi István tudományos munkásságára. Szóban forgó munkája iskolapéldája annak, hogyan lehet egy témát (adott esetben a magyar verstant) röviden, szigorúan tudományos szinten és közérthetően kidolgozni. (Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1994)

VEKERDI JÓZSEF

Szerdahelyi István: *Irodalomelméleti enciklopédia*

Valaha volt Magyarországon egy szilárd, megbízható, kielégtetett, az irodalmi közgondolkodás Arisztotelészre és Quintilianusra visszanyúló hagyományait a poétika és rétorika barokk kori újjáéledése óta szervesen továbbépítő irodalomelmélet. Greguss, Négyesy, Tolnai Vilmos, Horváth János, Hankiss János munkái ezt a hagyományos vonalat folytatták tovább. Ezt még az iskolában is lehetett tanítani, és a művelt nagyközönség érdeklődésére is számot tarthatott. A kor színvonalán álló treforti tanmenetben a gimnáziumok és reáliskolák negyedik osztályában önálló tankönyv volt a „Stilisztika és verstan” (természetesen a magyar irodalomra támaszkodva). Bár a két háború között már erősen csökkent a rétorika-stilisztika súlya a középiskolai tananyagban, egyetemi és tudományos szinten nem volt visszaesés.

Ezt a szerves fejlődési folyamatot a második világháború után derékba törte a vulgármarxista ideológiai diktatúra. Bár 1970-ben a Nyíró Lajos szerkesztésében megjelent gyűjteményes kötet (*Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*) szerzőgárdája megkísérelte a korszerű új elnevezések alatt új életre keltetni és továbbfejleszteni ezeket a hagyományokat, most már a Nyugatról betörő újabb divathullám söpörte félre ezeket a törekvéseket. A befogadáselmélet torzhajtásai végső fokon az irodalom objektív létezését sem ismerik el, azt állítva, hogy az irodalmi mű annyiféle, ahány befogadója-olvasója van, mivel az olvasó is „társszerzője” a szövegnek. Az irodalomtudománynak így természetesen nem lehetnek egzakt, bizonyítható ismeretei, közmegegyezésre építő igazságai, csupán „dialógus” lehet szubjektív elfogultságok között.

Ezekkel a romboló irányzatokkal szemben akarja rendszerbe foglalni Szerdahelyi könyve azokat az évezredes, józan hagyományokra visszatekintő ismereteket, amelyek oktathatóak és az érdeklődő nagyközönség számára népszerűsíthetőek is. Másfél évtizedes egyetemi oktatói munkája során kialakított módszerével minél egyszerűbben, közérthetőbben igyekszik tárgyalni az anyagot. Nem arra törekszik, hogy mindenáron eredeti ötletekkel kápráztassa el az olvasókat, hanem arra, hogy a legmegbízhatóbb, kellően megalapozott ismereteket

kiszűrje az elburjánzó szubjektív, áltudományosnak bizonyuló elmefuttatások közül. A tárgyszerűség, áttekinthetőség a legjobb hazai hagyományok méltó folytatójává teszi a könyvet.

Fentieknek megfelelően a 11 fejezetre tagozódó könyv nagyobb részében, 6 fejezetben, az irodalomelmélet klasszikus területeit, a rétorika, poétika, stilisztika, műfajelmélet és prozódia-verstan ismereteit foglalja össze. Az áttekinthetőség kedvéért a könyv záró fejezetében (11.3. *Az irodalomelmélet*) pontokba foglalja össze ezt a tematikát. Az esetek egy részében a fejezetcímek is világosan utalnak az említett tárgykörökre: 4. *Az irodalmi műfajok*; 8. *A versformák szerkezeti elemei*; 9. *A magyar költészetben használt versformák*. Más esetekben a pontosság kedvéért elvontabbak a fejezetcímek, de az elvont cím alatt is tényszerű, közérthető ismeretek sorakoznak. Így a 6. fejezet (*A tartalmi sík formaszervezetei*) tárgyszerűen felsorolja a klasszikus rétorika és stilisztikai formákat (hasonlat, metafora stb.), a 7. fejezet (*A kifejezési sík formaszervezetei*) a próza és a vers meghatározását, az 5. fejezet (*Az irodalmi mű felépítése*) a téma, tartalom, forma szerepét, egymáshoz illeszkedését. A 3. és 10. fejezet címe átfedést sejtet (*Az irodalom társadalmi funkciói; Irodalom és társadalom*), ám nem ez a helyzet. Az előbbi a szépirodalom, szakirodalom, didaktikus irodalom, szórakoztató irodalom, giccs kategóriáit ismerteti, utóbbi az irodalmat fenntartó társadalmi közeg igényeit, a kulturális intézményrendszereket, valamint szerző és olvasó viszonyát, a mostanában unos-untalanul emlegetett befogadáselméletet, cáfolva az alkotás és befogadás szubjektivista elgondolásait.

Mint említettük, mindezekben az irodalomtudomány általánosan elfogadott tételeit ismerteti, állandóan kitérve a különböző egyéni modern nézetekre, azonban minden esetben kifejti saját álláspontját, s kellő bírálattal él, hogy az olvasó ne álljon tanácstalanul az egymásnak sokszor ellentmondó elméletek tömkelegében. Saját – bár az esztétika évszázados hagyományait feldolgozó és továbbépítő – koncepcióját tükrözi az általános esztétikai fejezet (2. *Irodalom és esztétikum*), valamint az említett művészetelméleti 3. fejezet (ezen belül főként *A művésziesség ismérvei* és *Az autonóm művészeti irodalom* című rész). Ez utóbbiban cáfolja Lukács György elképzeléseit, miszerint a művészetén kívüli esztétikai minőségek az „álesztétikum” megnyilvánulásai csupán, s a művészetnek csak a visszatükrözés a feladata. Megjegyzendő, hogy Lukács változékony elméleteiről és jelleméről, szakmai és politikai pálfordulásairól Szerdahelyi Lukács-monográfiája (1988) rajzolta a tényeket legtárgyilagosabban feltáró képet. – Más kérdés, hogy Szerdahelyi álláspontját, a visszatükröző művészeti irodalom és a szépművészeti irodalom kettéválasztását bizonyára nem mindenki fogja elfogadni (138–161).

A könyv mellett, hogy a hagyományos ismeretanyag összefoglalását adja az olvasó kezébe, az irodalomelméleti szakirodalom mindennemű új és legújabb problémafelvetésével is összefoglalóan megismertet a bevezető fejezetben (1. *Iro-*

dalom és szöveg): kommunikációelmélet, információelmélet, jelelmélet, kifejezéselmélet, „meta”-elméletek. A záró fejezet (11. *Az irodalomtudomány*) a meglehetősen ingadozó fogalmi-elnevezési meghatározást is igyekszik tisztázni: az irodalomtudományt az irodalomtörténet és irodalomelmélet két fő területére osztja.

A könyvnek a kimerítő ismeretanyag világos tárgyalásán kívül fő érdeme – amivel előnyösen különbözik az idevágó munkák többségétől –, hogy mindig magából az anyagból, irodalmi szövegekből indul ki, nem elvi elgondolásokból. Egyszerű, kézenfekvő példákkal – nem ritkán ad absurdum vitt banalitásokkal – mutatja be, milyen szempontok merülhetnek fel egy-egy műalkotás vizsgálatkor. Ennek az eljárásnak a logikus következménye a közérthetőség és élvezhetőség. Kézikönyvként való használhatóságát nagymértékben elősegíti a gondosan kiválogatott címszavakból készült betűrendes tárgymutató (500–534), amelyben éppúgy megtalálhatók az egyes versformák (például *alkaioszi strófa*), stilisztikai alakzatok (például *anasztrophé*), mint elvont irodalomelméleti fogalmak (például *alkotói szándék*). A tárgymutató mintegy két és félezer címszót tartalmaz, így egy betűrendes irodalomelméleti lexikon szerepét is betölti.

A betűrendes tárgymutató összehasonlításul kínálkozik a *Világirodalmi Lexikon* megfelelő címszóanyagával, amelynek szintén Szerdahelyi volt (Király Istvánt követve) a főszerkesztője. A könyv címszavainak többsége a lexikonban is szerepel önálló címszóként. Például a V betű címszavainak száma a könyvben 104, ezekből 84 található a lexikonban. A lexikon címszavainak száma viszont jóval magasabb, például a V betű alatt mintegy 270. Ez utóbbiban azonban nagyszámú ritka, csak egy-egy nemzet irodalmában előforduló versforma (például szanszkrit *vaitálíja*, tamil *venbá*, portugál *verso agudo*), műfaj (például vietnami *ve*) és nyelvtani szakkifejezés (például *visszaható ige*) is bennefoglaltatik, így a tényleges irodalomelméleti fogalmak többsége kevésbé magas, és kevésbé jelentős (például *vadászirodalom*, *választás*). Emellett a lexikon fogalmi (elvont) címszavait szokatlanul nagy terjedelem és nemritkán messzemenő szubjektívizmus jellemzi, eltérőleg a könyv tárgyalásmódjától. Például a *költői nyelv* címszó a lexikonban teljes 58 hasábot vesz igénybe a szerző (Fónagy Iván) egyéni elgondolásai kifejtése céljából, míg a könyvben két rövid bekezdésen kívül csak az egyes irodalmakban (perzsa stb.) való konkrét megjelenése kapcsán kerül említésre. Így a pusztán tárgyilagos ismereteket szerezni kívánó – és nem egyes teoretikusok ötleteire kíváncsi – olvasó jobban jár, ha az *Irodalomelméleti enciklopédiában* keresi meg a tárgymutató segítségével a megfelelő fogalmat.

A szerző eddigi tudományos működésének súlypontja két területre esett: esztétika és verstan. Esztétikai tanulmányai során Lukács György hallgatójaként indulva, de a későbbiekben az úgynevezett „Lukács-iskola” hegelo-marxizmusán túllépve, számos összefoglaló kézikönyvben ismertette az alapvető tudnivalókat és a szerteágazó újabb elgondolásokat (*Esztétikai alapfogalmak*, 1975; *Esztétikai ABC*, 1977; *Irodalomelméleti alapfogalmak*, 1977; *Az esztétikai érték*, 1984).

A verstan területén orientalista szakembereinken kívül valószínűleg nagyon kevesen tudják, hogy Szepes Erikával közösen írt *Verstan* című könyve (1981) világviszonylatban az egyetlen mű, amely valamennyi európai és Európán kívüli irodalom versrendszerét behatóan tárgyalja, a szakirodalmat nemcsak idézve, hanem ismertetve is, finntól szanszkritig és portugáltól japánig. Ennek értelmében Szerdahelyi legújabb könyve e két szakterületen kifejtett tudományos működése kivonatát is tartalmazza.

(Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1995)

VEKERDI JÓZSEF

Számunk szerzői

FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
GLÓZER RITA egyetemi munkatárs, Pécs
GYÖRKE ILDIKÓ középiskolai tanár, kandidátus, Budapest
HANSÁGI ÁGNES doktorandusz, Budapest
KELEMEN ZOLTÁN egyetemi tanársegéd, Szeged
KELEVÉZ ÁGNES muzeológus, Budapest
KIBÉDI VARGA ÁRON egyetemi tanár, az MTA külső tagja, Amszterdam
MENYHÉRT ANNA doktorandusz, Budapest
MÜLLNER ANDRÁS tudományos munkatárs, Szeged
NYÁRY KRISZTIÁN egyetemi tanársegéd, Pécs
RICHARD PRAŽÁK a tudományok doktora, a Cseh Köztársaság nagykövete
ROBERTO RUSPANTI egyetemi tanár, Udine
SCHWEITZER PÁL az irodalomtudományok kandidátusa, Budapest
SZITÁR KATALIN tanár, Budapest
TÓTH SZILVIA könyvtáros, Budapest
TRENCSÉNYI KATALIN középiskolai tanár, Budapest
VEKERDI JÓZSEF c. egyetemi tanár, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható
a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149).