

IRODALOMTÖRTÉNET

Bécsy Tamás, Bitskey István,
Borbély Szilárd, Csorba Dávid, Földes Györgyi,
Fried Ilona, Göndör András, Györke Ildikó,
Márfai Molnár László, Nagy Gábor,
Nagy Miklós, Németh G. Béla, Ratzky Rita,
Restás Attila, Szentesi Zsolt,
D. Tóth Judit, Vallasek Júlia



2000/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2000. LXXXI. évf., 4. sz.

Új folyam XXXI. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTKAY HELGA

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

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

A *Szemle*-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2000/4. szám

BÉCSY TAMÁS	
Ontológiai drámaelméletről – 2000-ben	451
RESTÁS ATTILA	
Keckermann retorikái	
<i>(Fejezet a magyarországi retorikaoktatás történetéből)</i>	477
GÖNDÖR ANDRÁS–GYÖRKE ILDIKÓ	
Balladaszerűség és balladatörés Mikszáth novellisztikájában	
<i>(Dekonstrukció a mikszáthi balladaszerű novellában)</i>	498
FÖLDES GYÖRGYI	
A mese metafizikája és a magyar avantgárd	
<i>(Balázs Béla, Lesznai Anna és Kassák Lajos meséi)</i>	517
VALLASEK JÚLIA	
Kolozsvári közjáték	
<i>(Jékely Zoltán munkássága 1940–1944 között)</i>	537
FRIED ILONA	
Egy közép-európai sors – Balla Ignác	556
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ	
Esszémodalitás Márainál az <i>Illet és nemzedék</i> ben	565

Műelemzés

SZENTESI ZSOLT	
A visszavonhatatlan pusztulás víziója	
<i>(Pilinszky János: Utószó)</i>	572

Búcsú

NÉMETH G. BÉLA	
Szabolcsi Miklós (1921–2000)	588

Szemle

BITSKEY ISTVÁN	
Szörényi László: <i>Studia Hungarolatina</i>	592
D. TÓTH JUDIT	
Lobkowicz-kódex 1514	596
BORBÉLY SZILÁRD	
Kölcsey Ferenc Minden Munkái. <i>Szépprózai művek</i>	599
RATZKY RITA	
Margócsy István: <i>A romantikus Petőfi</i>	604
NAGY MIKLÓS	
Új válogatás Arany László életművéből	
<i>A délibábok hőse és egyéb művek</i>	608
CSORBA DÁVID	
Iter Germanicum	610
NAGY GÁBOR	
A Baka-líra „benső világteré”-ről	
Fried István: <i>Árnyak közt mulandó árny</i>	613

Ontológiai drámaelméletről – 2000-ben*

Huszonhat évvel ezelőtt természetesnek tekintettem, és ezért nem hangsúlyoztam az írott dráma meghatározásában azt a kiindulópontot, mely szerint csak azt a szöveget tekintjük drámának, amely Nevek és hozzájuk rendelt Dialógusok nyelvi formációjában létezik. Az egyik alapfogalomról, a szituációról részletesen szóltam. Noha utaltam rá, mégsem emeltem ki, hogy a legalapvetőbb fogalom a Nevek közötti viszonyváltozás; és hogy ez a műnem alapismérve. Továbbá nem kapott nyomatékot, mely szerint a drámában meglévő cselekvés azonos a viszonyok változásának előkészítésével, illetve magukkal a viszonyváltozásokkal.

Csak a könyv megírása utáni időkben elvégzett drámaelemzések során éreztem úgy, hogy a konfliktusos drámák természetét jelölő fogalmak közé fel kell venni az „eszközök” fogalmát. Vagyis azt, hogy a két fél (csoport) között csak akkor alakulhat ki konfliktusban realizálódó eseménysor, ha az elmentés akaratok és célok mellett mindkettőnek eszközei is vannak, hogy akaratát érvényesíthesse, célját elérhesse. Ezért a konfliktusos dráma természetét jelölő fogalmak kibővülnek ezzel; a középpontos dráma természetét jelölők pedig azzal, mely szerint a viszonyrendszer középpontjába helyeződött alakokat az eszközök hiánya jellemzi.

Más fogalmakat újakkal helyettesítettem. Már 1974-ben is használtam a műnem és a műfaj fogalmát, a drámaszöveg egészét mégis modellnek tartottam. A későbbiekben a modell fogalmát helyettesítettem a műnemmél. Ennek oka elsősorban szemléletváltás volt. A könyv megjelenése utáni vizsgálódásaim azt eredményezték, hogy a megadott és értelmezett fogalmak a drámaszöveget ontológiai értelemben *létezővé* teszik. Ontológiai értelmezésben a műnem és a műfaj azért volt alkalmazható, mert fogalmaik nemcsak csoportosításra és nemcsak – mint a legtöbb műnem- és műfajelméletben – ismeretelméleti értelmezésként, hanem ontológiailag is, a szöveg létezőmivoltát tekintve is funkcionálnak.

A dráma elvont fogalmi meghatározását 1974-ben a következőképpen jelöltem: „azt a művet nevezük drámának, az a műnem főnévi jelentése, ami egy

*Az eredetileg 1974-ben az Akadémiai Kiadónál megjelent *A dráma modellek és a mai dráma* közeljövőben megjelenő új kiadásához írt utószó.

eredetileg szituációba zárt életjelenség, élettartam megvalósulását – a szituációban levőség potencialitásából kilépve – cselekménnyé alakulását tükrözi; más szóval: az a műnem nevezhető drámának, amelynek minden lépése, etapja eredetileg egy szituációba épített potencia gyakorlati megvalósulása.”

Az imént említett változások, módosítások után a Dialóg-Campus Kiadónál, 1997-ben megjelent *A színjáték lételméletéről* című könyvem „A dráma ontológiája” című fejezetében a következőképpen rögzítettem a dráma műnemének ontológiai fogalmát: „Az írott dialógusokká vált nyelv csak a Nevék által elmondott Dialógusokkal beszélt viszonyváltozások révén történő, az író által utánzó tevékenységgel megvalósult aktuális célok (entelecheia). A viszonyváltozások olyan kezdetnek, szituációnak jelentéseiből bomlanak ki, amelyek potenciálisan magukban foglalják a viszonyváltozásoknak minden később szükségszerűen bekövetkező mozzanatait (megalkotható jelentéseit), ami által kijelölődik a viszonyváltozásoknak vagyis a cselekménynek a szükségszerű végpontja, vagyis a mű szövegéből jelentéssé váló cselekménynek a terjedelme.”¹

A dráma elvont fogalmának ehhez az ontológiai körvonalazásához Aristotelés *Poétikájának* és *Metafizikájának* összevetése, valamint G. Else *Poétika*-értelmezése révén jutottam.²

A műnem fogalmának ez a körvonalazása nem ad újabb vagy más értelmezést, csak bővebb, talán hitelesebb, mint az első, az 1974-ben megadott.

A modell fogalmának műnemre történt változtatása megkívánta, hogy a misztériumdráma megjelölést minden esetben a kétszintes dráma fogalmára igazítsam.

A konfliktusos és a középpontos drámák elemzése után olyan művekre is sort kerítettem, „melyekre csak részben alkalmazható a modell”. Ma úgy látom, hogy ezekre a drámákra pontosabb a „modell változatai”, mai értelmezésben a „műfaj változatai” fogalom. Mind a műnemnek, mind a műfajnak vannak változatai. A műnemé például azok a drámák, amelyekben az alakok közötti viszonyok akként formálódnak meg, mely szerint a viszonyoknak változniuk kellene, de nem, de mégsem változnak.³

Az 1974-es könyv legnagyobb részében drámaelemzések olvashatók. A most leírt, és több könyvemben követett változásokat, módosításokat úgy lehet az elemzésekbe beiktatni, hogy magukat az értelmezéseket nem érvénytelenítik. Ugyanis nem elsősorban drámaértelmezéseket írtam, hanem a műnem és valamely műfaj ismerveit – ma úgy mondanám: a szöveg drámaként való létező mivoltát – elemeztem. Ugyanakkor talán hitelesebbé teszik az elmondottakat, ha a viszonyváltozás fogalmát mindegyik elemzéshez hozzáveszük; illetve, ha az eszközök meglétét a konfliktusos drámákhoz, az eszközök hiányát a középpontos dráma fő alakjának ismerveit közé beszámítjuk.

*

Az 1974-es könyvem az írott drámáról szól. A színházzal, a színjátékkal való összefüggését, a kettő viszonyát csak kevéssé érintettem. Csak annyiban, hogy nem tartottam érvényesnek az írott drámának a színházi előadás szemszögéből történő meghatározását vagy értelmezését. Nem tartom annak most, 2000-ben sem.

A II. világháború utáni évektől kezdődően hangoztatták rendezők, írók, a színházzal elméletileg foglalkozó szakemberek azt a nézetet, hogy a dráma csak a színházi előadásban vizsgálható, írott szöveggént nem, vagy lényegében hiteltelenül. Ez a gondolati tendencia azóta majdnem egyeduralkodóvá vált. A gondolat vagy a nézet mögött feltehetően az rejlik, hogy az írott dráma szövegében nem élő, csak szavakkal jelölt ember van, és nincs érzékileg érzékelhető hang és látvány. Ezekkel csak a színjáték látja el a szöveget. A színházi előadástól azt a realizisztikus értelemben vett élethasonlóságot igénylik, ami Sztanyiszlavszkij metódusából következett. Azonban még ebben az esetben sem élet jelent meg a színpadon; noha az igény mögött az húzódik meg, hogy a színpadon élet van. A színpadon műalkotás van. Ebben a postscriptumban éppen ezért kell erre a kérdéskörre röviden kitérni.

A nézetnek, véleménynek több forrása és oka van. Mondják, hogy az írott dráma szövegébe be van építve előadásának lehetősége, feltétele, netán szükségyszerűsége is. Ennek érveként említik az ún. szerzői instrukciókat, továbbá azokat a dialógusokat, amelyekben valamely alak külsejének leírása formálódik meg, illetve azokat, amelyekben bizonyos megteendő cselekvéseket jelölnek. Az effajta szövegek azonban a regényekben is megtalálhatók. A szerzői instrukció problémájával *A dráma lételméletéről* és *A cselekvés lehetősége* című könyveimben, illetve például *Az írott szöveg és a színjáték*⁴ és *A Bánk bán instrukciói*⁵ című tanulmányaimban is foglalkoztam. Igyekeztem bizonyítani, hogy az instrukciók jelentős része a szövegnek csak dialógusokban rögzített volta miatt kerül a szövegbe. Élő emberek jelenlétében nem lehet valakinek a fizikai cselekvését hitelesen dialógusban megjeleníteni. Az instrukciók más része történeti-szociológiai okokból jelenik meg a szövegben.

Ezeknél lényegesebbek azok a tényezők, amelyeket az utóbbi évtizedekben a színházművészet produkált. Igaz, már a XVII. században átírták, módosították például Shakespeare darabjait a kor művészi szokásainak, ízlésének, színpadi konvencióinak megfelelővé. De a rendezői színház kialakulása óta vált ez elterjedté. A színházművészet önálló művészeti ággá változott, az írott drámát nem tekinti interpretálandó szövegnek, s ez egyre határozottabban tette ezt a nézetet. A dráma és a színház viszonyát tekintve az utóbbi jelentőségét növelte és serkentette, hogy igen sok olyan szöveget adtak elő, amelyek nem tekinthetők irodalmi értékű szövegnek, ám színházi előadásuk elsősorú művészi értéket teremtett. Az utóbbi évtizedekben gyakoribbá, jelentősebbé nőtte ki magát az ún. tánc- vagy mozgásszínház. Létrejötték a

posztmodern vagy – német nyelvterületen használatos szóval – a posztdramatikus színházi előadások, amelyekben a szöveg kevésbé fontos.

Mindezek ellenére talán hasznos, ha két, egyáltalán nem az elméletek, filozófiák perifériáin lévő értelmezési lehetőséget figyelembe veszünk. Mind a kettő fölöttébb gyümölcsöző lehet mind az írott dráma, mind a színházi előadás elméleti értelmezésében. Az egyik a jelelmélet. A színpadon minden jel, s azok a jelek, melyeket a színpad alkalmaz, metakommunikációs, illetve nemverbális jelek és jelrendszerek. A színész éppúgy nemverbális jelekkel teremt meg alakját, miként a díszlet, bútor, kellék, fény, zene, zöreij stb. is nemverbális jel. Ugyanakkor az írott szöveg csak verbális jelek, csak a nyelv által *van*; még azok a tényezők is, amelyeknek egyébként nemverbális a jelöltjük. A kétféle jelrendszer kétféle értelmezési lehetőséget hoz létre. A színházi szemiotika azt vizsgálta, hogy miképpen, hogyan működik az előadás.

A másik az ontológia. Ebből a nézőpontból a színjáték „ott és akkor” kezdődik, amikor valaki olyan valakit játszik mások számára, aki nem ő. Ez az attitűd a primér életben teljes mértékben elfogadhatatlan. Ugyanakkor a színjáték létének ez az alapismérve mind a primér élethez, mind az írott dráma szövegvilágához viszonyítva új és másik, különböző létsíkot, illetve új és másik, különböző létmódot teremt. Új létsík új létmódjában létező képződmény nyilatkozik meg mint színjáték. Szemben az írott dráma létsíkjától és létmódjától, melynek alapjait a verbalitás adja.

Az ún. primér életben létező embernek két létrétege van, természeti és társadalmi. Az írott dráma Név alakjának csak társadalmi létrétege van, de úgy megformálva, mintha lenne természeti létrétege is. Az írott dráma Név alakja helyébe úgy lép elő ember, hogy ő, a színész a maga természeti létrétegére ráveszi-ráépíti a Név társadalmi létréteget. Az írott Dialógus átalakul élőbeszéddé. Így a színházi előadásban kettős létréteg létezik, egymásban, a konkrét megjelenésben konkrétan összefonódva. Az írott drámában csak a verbális Név van, a színházi előadásban a Színész és az Alak (a szerep). Az így létrejövő képződmény alapja a nemverbalitás. Az ontológia azt vizsgálja, miként létező a színjátékmű, illetve, mivel a létezőt speciális természete határozza meg, azt keresi, mi a színjátékmű természete.

Az ontológiához így csatlakoztatható a jelelmélet, a szemantika és a szemiotika.

Ezek a jelelméleti tényezők és az ontológiai tényezők egyértelműen különbözővé, más és más létsíkon és más és más létmódban létező képződménnyé teszik az írott drámát és a színjátékot. A saját meghatározottságához adekvát elemzés hitelesebb megértéseket és értelmezéseket tesz lehetővé.

*

A dráma modellek és a mai dráma című könyvemet többen, pontosan jelölve, strukturalistának, „strukturalista jellegű drámaelméletnek” értelmezték.⁶ Természetesen magam is elismerem, hogy ez az 1974-es könyv strukturalista.

A dráma lételméletéről és *A színjáték lételméletéről* című könyveim – mint a tárgyat megjelölő címek is jelzik – ontológiai elméletek.

Ebben a postscriptumban azt szükséges felvázolni, mi a különbség a strukturalizmus és az ontológia között, és hogy miért láttam szükségesnek a nézőpont ontológiaira történő változtatását? Továbbá, ennek az ontológiának mi a viszonya Hans-Georg Gadamer és Hans Robert Jauss nézeteihez?

Természetesen nem lehet cél, hogy itt a struktúráról és a strukturalizmusról akár történeti, akár elméleti értelemben átfogó képet adjak. Annyit azonban meg kell jegyezni, hogy Magyarországon a hatvanas évek második felében jelentek meg tanulmányok a kommunikációelmétről, a strukturalizmusról, a struktúráról, a modellről. Nyugodtan állítható az is, hogy a magyar irodalomelmélet általánosságban véve is ekkor kezdődött; ezekbe az európai trendekbe kapcsolódva.

A strukturalista irodalomelmélet a nyelvnek tulajdonított meghatározó funkciót. Mégpedig akként, hogy a kifejezési formákat jelnek tekintette, de nem a jelöltre, hanem a jelölőre fordította figyelmét. Igen gyakran vették át Ferdinand Saussure *langue* és *parole* megkülönböztetését is, miként erre az 1974-es könyvben is utaltam. Ugyanakkor csak implicite volt meghatározó a dráma struktúráját tekintve a Név és a Dialógus mint a műnemre speciálisan jellemző nyelvi formáció. Helyette már a jelentés szintjén kialakítható fogalmat, a szituációt nyomatékosítottam mint a műnemet meghatározó fogalmat. Ez a kezdeti viszonyrendszer a Nevek által elmondott Dialógusok egymásra vonatkoztatott jelentéshálózatát jelölő fogalom, amely a drámák elején léte-sül. A jelentéshálózat jelöltjeit „életjelenségnek és élettartamnak” neveztem. És azt is hangsúlyoztam, hogy a dráma cselekménye ezt, a szituációban megjelenő életjelenséget tükrözi. A szituáció a drámaíróban formálódik meg, a drámaíró teremti meg. A szituációt összetett okhálózatként értelmeztem, vagyis nem egyetlen oknak, amelyből – ha értelmezzük – a „világ egyenes vonalú története” metonimikus értelmezése származhat.

A strukturalizmusnak megfelelően a dráma szövegét jeleknek, rendszerüket modellnek tekintetem. Olyan modellnek, amely a drámaíró és a befogadó közötti közvetítő, a jelentések „átszállítója”, s ez a funkciója. Vagyis a befogadó meglétét, funkcionálását is az egyik meghatározó szubjektumnak tekintetem. Végül a Név és Dialógus nyelvi formációjából következő jelrendszert mint közvetítőt, illetve ennek alkalmazását és az alkalmazás változatait rögzítetem. Tehát a kommunikációelmélet és a szemantika is benne volt a gondolkodásmódban. Véleményem szerint azért nem jelentett ez „eklektikus” szemléletet, mert ezek a diszciplínák szükségképpen megjelennek a strukturalizmusban. A strukturalizmusból következően természetesen a drá-

ma jeleinek viszonyait, a jelölő elemeknek és kombinációiknak rendszerét, „szabályait” vizsgáltam; vagyis a jelek „alatt” lévő struktúrákat elemeztem, azokat, amelyek egy bizonyos jelentéshálózatot szerveznek.

Használtam azonban – Hankiss Elemér tanulmányaiból kölcsönözve – az élmény fogalmát. Mind az íróra, mind a befogadóra értelmezve. A drámát az írói élmény olyan rögzítettségeként értelmeztem, amely vezérli a befogadóban kialakuló élményt. Az ekként alkalmazott fogalmat mégsem lehet az ún. élményesztétika egyik változatának nézőpontjából sem érteni. Nem a romantikus élményt és nem a szellemtudományi élményt (Erlebnis) értettem. Voltaképp csak a drámaíróban a dráma megformáltságához szükséges tartalmakat értettem az élményen. És ugyanígy, a befogadás során a befogadóban mozgósított tartalmakat. Későbbi könyveimben ezt előbb Objektum1 és Objektum2, majd Képződmény1 és Képződmény2 fogalmakkal helyettesítettem. Gondolatmenetemben nem jelent meg explicit az, hogy a befogadóban csak egy meghatározott tartalom alakulhat ki, de az sem, hogy különböző tartalmak.

Nyomatékkal szeretném említeni, hogy mindezek ellenére az 1974-es könyv a jelentéssel volt összefüggésben. De egy egészen speciális jelentéssel, amely akkoriban számomra sem volt világos. Csak azok a gondolati alapok voltak egyértelműek, amelyek a műnem és a műfaj fogalmi felé irányultak.

A Név, Dialógus, Szituáció, Viszonyváltozás egymásra vonatkoztatottsága olyan rendszert alkot, amelynek jelentése van. Ez a jelentés azonban nem az egyedi művek általában értett jelentése. Nem azonos azzal, amelyet általában használni, érteni stb. szoktunk rajta; nem azonos a befogadó által a hermeneutika vagy a recepcióesztétika szerint való módon megalkotott jelentésével sem. A Név, Dialógus, Szituáció, Viszonyváltozás egymásra vonatkoztatott rendszerének a jelentése egyenlő a műnem fogalmával. Vagyis, ez a rendszer a műnem jelentését adja ki. A szituációk konkrétumai, következtetéseként a viszonyváltozás minémúsége egy újabb jelentést teremt, a műfajt.

Az ontológia lehetősége innen körvonalazódik.

A négy fogalom egyfelől megelőzi az egyes konkrét műveknek azokat az elemeit, amelyek az egyes művek jelentéseit vezérlik. Másrészt megelőzik az egyes műhöz való azon kapcsolatokat, *avagy a dráma és a befogadó azon viszonyát*, amelyek révén a jelentéseket a befogadó megalkotja.

A műnemeket manapság konvenciónak is szokták nevezni. Bizonyosan van is benne ekként értelmezhető mozzanat. A konvenció azonban korszakról korszakra változó jelentésű, változó a jelöltje és „tartalma” is. A dráma műneme azonban mindig a Név és a Dialógus nyelvi formációjában jelenik meg, az ókortól napjainkig. A konvenció, a szokás nem a nyelvi formációt, hanem az egyedi drámák megértését és értelmezését szokta áthatni. A különböző időszakokban a legtöbb drámában vagy a szerző szándékát, akaratát, egyéniségének lenyomatát, vagy a társadalmi haladás jelentéseit keresik,

vagy valamely mítoszét, vagy a tudattalan tartalmak manifesztálódásának, továbbá a hatalomnak és a zsarnokságnak, illetőleg a nemiség, a szex ilyen vagy olyan megnyilvánulásainak a jelentését alkotják meg a befogadók. És ez az igazi konvenció. Ám bármely jelentését alkották meg – például a *Hamlet*-nek –, mindig mint drámának a jelentéseit – és nem mint egy líra- vagy epika-műnek a jelentéseit – alkották meg. Illetőleg így lenne a jelentés adekvát. Sok esetben azonban a műegész jelentéseinek megalkotásakor nem veszik figyelembe, hogy a szöveg egészén belül a műnemnek és a műfajnak is van jelentése, amely áthatja a szöveg egészét, és így a szöveg egésze értelmezését és jelentéshálózatát is befolyásolja.

Ezért a műnemnek és a műfajnak határozottan ontológiai természete van. Mindezek alapján talán azt is mondhatom, hogy az 1974-es könyvem volta- képp drámapoétikai kérdéseket taglalt.

*

Természetesen az ontológiáról sem lehet itt részletesen szólni. Csak azok a tényezők fontosak, amelyek a továbbiakhoz elengedhetetlenül szükségesek.

Sok filozófus szemében manapság az ontológiának nincs igazán hitele. Az ontológia a világ egésze létező mivoltát és a létező létének meghatározó fogalmait keresi; és ezt a feladatot tartják lehetetlennek, megoldhatatlannak. Mondván: nincs egységes világ, nincsenek az egészre vonatkozóan érvényes rendszerek és értelmezések.

Ebben a gondolati helyzetben talán két apória is rejlik.

Az első az, hogy igen sok tudomány és tudományág rendszerben, struktúrákban, organizációkban gondolkodik. A rendszer, a struktúra elemek összekapcsoltsága, s ezáltal értelmeződik a rész is, az egész is. De van-e olyan meghatározott struktúra vagy rendszer vagy organizáció, amely valamiképpen ne kapcsolódna más struktúrákhoz, rendszerekhez, organizációkhoz? Mivel minden valószerűség szerint nincs, hol van az a „vég”, amelyen túl már nincsenek további struktúrák, rendszerek, organizációk? Ha nincs ilyen „vég”, akkor mégis csak van az egészre érvényes, az egészet átható-átfogó rendszer, struktúra, organizáció. Elvben még akkor is van, ha nem jutunk el a „végsőhöz”.

A másik apória épp az, hogy két rendszer máris van, vagy kialakulóban van, amelyek – miként az ún. nagy elbeszélések – meghatározó értékelő-minősítő viszonyrendszert, kapcsolathálózatot építettek-építenek fel; olyat, ami a problémaköröket éppúgy lényegében érinti, mint a mindennapi életet. Az egyik az ún. gazdaság, a gazdasági élet; a másik a globalizáció. A kettő persze összefügg.

Mind a gazdaságban, mind a globalizációban, illetve az alapját képező informatikában egyértelműen van rendszer, vannak rendszerek. Ha sem a

globalizáció, sem a gazdasági élet egészének rendszerét nem lehet pontosan meghatározni, kisebb egységeiknek felépítettségét, struktúráját, organizációját viszont lehet.

A problémakör értelmezhető akként is, hogy az egészzet mégis áthatja valami, avagy valami mindenben „benne van”, s ez az élet maga; illetve elvont fogalmi meghatározásként: a VAN. Lehetségesnek tűnik, hogy egy-egy kisebb egység valamely rendszerének – esetleg épp a létező és a lét szemzőgéből, fogalmi rendszerével – a létező mivoltát keressük.

Ugyanakkor egészen bizonyos-e, hogy a posztmodern világban, az „orgia után” – ahogyan Baudrillard kifejezte – teljes mértékben és szükségszerűen érvénytelenek a gondolkodásnak, a megismerésnek és az értelmezésnek azok a fogalmai, amelyek az európai hagyományban eddig érvényesek voltak?

Az alábbi gondolatmenetben több szerző ontológiáját felhasználtam (Aristotelés, Aquinói Tamás, a modernek közül Nicolai Hartmann, Lukács György, Weissmahr Béla).

Az ontológia a létezők egységét, egységének fogalmait keresi. Ez az egység nem tárgyi; vagyis éppúgy nem tematizálható, mint maga a lét. Aristotelés ezt úgy fejezi ki, hogy a lét és egység nem szubsztancia, nem önálló létező. A lét egyedileg megismerhetetlen; éppen ezért még genusnak sem minősíthető.

A kiindulópont az, hogy mindennel kapcsolatban azt tapasztaljuk, mely szerint: VAN. A létet van-ként tapasztaljuk, s ez a van egyben a lét tapasztalata. A magyar nyelv alig (vagy: ritkán) használja a kopulát, a van-t. (Igen sok mondatot lehet mondani van nélkül.)

A van a lét elvont fogalma, amelyet a gondolkodás teremtett. A van mint léttapasztalat nem empirikus tapasztalat. Empirikus tapasztalat az, amikor valamit tárgyként meghatározható módon adott megjelenésében figyelünk meg; és ezt lehet tematizálni is. Az ember a világban tudatosan van jelen, s így önmagát megtapasztalja mint létezőt. Azonban önmagam vansága sem tárgyi, és nem tematizálható. Önmagukban még azok a fogalmak sem tematizálhatók, amelyek a lét határozományai, s azok sem, amelyek abból vonhatóak el, hogy tudatosan vagyunk jelen a világban. Ilyen elvonható fogalmak például a gondolkodás, akarás, döntés, elmúlás és megmaradás; továbbá egység és sokaság és másság; illetve tartam, viszony, megegyezés. Ezek mind reflexió révén megjelenő tudáselemek, bizonyos tartalmi adottságok. A felsoroltak egy része állapot jellegű, más részük folyamat jellegű.

Noha a létezőt tapasztaljuk mint létezőt, csak konkrétioi tematizálhatók. A konkrétio létesítéséhez szükség van valamely moduszra, amelyet a vizsgált létező természete javasol. A lét általánossága: a van, olyan egység, amelyhez reflexív viszonyban, az adott modusszal meghatározott létező a saját speciális vanságát mutatja fel. Ezt a megállapítást érvényesnek minősíthetjük a fizikai, növényi, állati és az emberi létezők esetében éppen úgy, mint az embe-

ri létrétegen belül a fizikai, pszichikai, szellemi létezőkében, sőt az államokat, intézményeket, a legkülönbözőbb emberi produktumokat illetően is. Egységről – amit a gondolkodás a van fogalmával jelöl – akkor beszélhetünk, ha találunk olyan fogalmakat, amelyek segítségével – és szigorú elemzéssel – megállapíthatjuk a tapasztalt dolgok létező-mivoltát; azaz ezeknek természetét, és ha a konkrét természet viszonyba hozható a van-nal mint a lét általános fogalmával. Ez a viszonybáhozatal viszont csak akkor lehetséges, ha a vizsgált dolog önálló, a vizsgálótól több vonatkozásban független, objektív. Aristotelés az ezeket jelölő fogalmakat nevezte kategóriáknak.

Az elemzést a *Kategóriatan*ban annak a nyelvi ténynek a meggondolásával kezdi, hogy mondhatunk szavakat szókapcsolatok nélkül; például ember, fut; illetve mondhatunk szavakat szókapcsolattal: az ember fut. A szókapcsolat nélkül mondható szavak Aristotelés szerint a következők: szubsztancia (például ember), mennyiség (kettő), minőség (fehér), viszony (kettős; kétszeres), hely (házban), idő (tegnap), helyzet (ül), birtoklás (cipős), akció (fut, vág), elszenvedés (megvágják).⁷

Ez az eljárás megkülönbözteti a szavak és kifejezések fő típusait, amelyek kapcsolatával mondat alkotható. A felsorolt kategóriák közül az elsőként említettnek, a szubsztanciának elsőbbsége van a többi fölött, mert soha nem állítmány, mindig főnév. Elsődleges szubsztancia például az egyedi ember; másodlagos szubsztancia, pontosabban: akcidencia a többi kategória, mert ezek csak valamely szubsztanciához kapcsolva létezhetnek. Másodlagos szubsztancia még a nem (genus) és a faj (species). Ez utóbbi kettő az elsődleges szubsztanciákban benne foglaltatnak.

A kategóriákat többféleképpen lehet értelmezni; a filozófia története során ezt meg is tették. Alapkérdés, hogy a mi felfogásunkban vannak-e, avagy felfogásunktól független alapismérvei, alapvonásai-e a létezőknek? Lényegesnek tarthatjuk, hogy ez a kérdés a természettudományos törvények jelentős részével kapcsolatban is feltehető.

Ontológiai értelemben a kategóriák, a fogalmak gondolkodásunk valódi szükségleteiből fakadnak. Értelmünk egyik meghatározó ismérve ugyanis, hogy a benyomásokat stb., stb. elrendezi. A nyelv „leírja és ugyanakkor besosztja, elrendezi és osztályozza mindazt, ami a világban előfordul (tehát az eseményeket, tárgyakat, tulajdonságokat, vonatkozásokat stb.)”.⁸

A nyelv azonban spontán módon jelöl és rendez el. A fogalom viszont pontosabban, tudatosabban. A fogalom gondolati tartalom. A fogalom akkor felel meg önmagának, ha bármennyire elvont is, „a konkrét valóra utal, azaz modellszerűsége ellenére mindig a léttapasztalat kifejezése”.⁹ Aristotelés szubsztancia és akcidencia fogalmai léttapasztalatokat fejeznek ki. Ha a fogalmakat, kategóriákat létstruktúráknak fogjuk fel – gondolkodásunk ezt megteheti –, akkor összességük is, bármelyikük is egy-egy állapotszerűségben értett rendszert alkot.

A szubsztanciát általában mint állandóan megmaradó és homogén egységet értelmezték. Ha elgondoljuk az állandóan *megmaradó* fogalmát, szükség-szerűen gondolnunk kell a *folyamat* fogalmát is; egyik fogalom sem gondolható el a másik nélkül. A két fogalom megvilágítása úgy lehetséges, hogy az állapot a folyamatban alakul ki és szűnik meg. Ha így, akkor a folyamat az állapotok egymás utáni változását jelenti; vagyis az állapot a folyamat belsőjét megjelölő fogalom. Ami pedig a szubsztancia homogén voltának tarthatatlansága után ma állítható, az az, hogy maga a szubsztancia az állapothoz közelít. Az állapot nemigen értelmezhető másként, mint elemei reális viszonyainak egymásra való vonatkoztatottságából létrejövő összetett „alakzat”. Némely XX. századi filozófus szavával tartós képződmény (N. Hartmann), avagy olyan komplexum, amely maga is komplexumokból áll (Lukács György). Egyik fogalom sem azt jelzi, hogy homogén egységekből. A folyamat és állapot nem egymást kizáró fogalmak, hanem a létben belüli különbözőségek mozzanatai. Ezt azért kell hangsúlyozni, mert a lét – akár: a van – szempontja voltaképp nem engedi a szempontok egyértelmű, világos elhatárolását.

Ha egy szubsztanciát akár homogén elemekből szerveződött egységnek, akár nem homogén elemekből álló állapotnak, akár képződménynek tartjuk, valamiképp létre kell jönnie. A létrejövés olyan folyamat, amely magát a szubsztanciát, az állapotot, a képződményt létrehozza, de úgy, hogy valamely szegmentumában a folyamatnak van alárendelve, avagy a folyamat funkcionál benne.

Az egység és különbözőség többféleképpen értelmezhető. Ez a két fogalom csak a tárgyi, dologi szemléletben zárja ki egymást. Akkor tudniillik, ha a dolgokat homogén egységnek tartjuk, a dolgokat egyértelmű és többértelmű összetevőkre bontjuk. Az ontológiai szemléletben az egység és különbözőség a lét nagyobb összefüggéseinek aspektusai.¹⁰

Ha a létezők létegyységét vizsgáljuk, eljuthatunk arra a gondolatra, hogy bennük az az egység, mely szerint a lét nyilvánul meg a különböző létezőkben, de különbözőképpen. Az emberek megegyeznek abban, egységesek abban, hogy emberek, de az is egységet jelöl, abban is egységesek, hogy különböző individuumok. Azt, hogy x és y egységesek abban, hogy mindkettő ember, az ember mivolt, az embernek a természete adja. Az emberlétnek természetesen megvannak az ismérvei. (Ezeket különböző tudományágak, például az antropológia vizsgálják.) Az a létmód azonban, ahogyan az emberlét x -ben és y -ban megvalósul, az különböző. Bizonyos ismérvek a közöst jelölik (x és y ember), ám különbözőségük ismérveinek is van jelentése: x ilyen, y olyan individuum. Ez a különbözőség is fogalmi egység. Az emberlét természetét megadó ismérvek minden egyes emberben kölcsönösen áthatolnak egymásba. A gépek esetében más a helyzet. Az autómotor is egységet alkot, azonban az autómotort alkotó elemek nem hatolnak át egymásba; legfeljebb

összehangoltan funkcionálnak. Az ember és a gép között ez *is* különbözőség; a gép és az ember egységet alkot viszont azáltal, hogy mindkettő van.

A szubsztancia, az állapot, a képződmény létrejön. Aristotelés szerint vagy természet, vagy művészet vagy spontaneitás útján. A létrejövéshez tevékenység, működés szükséges. Ha a létező létrejövése csak tevékenységgel képzelhető el, akkor a tevékenység és lét között azonosság van. Még akkor is, ha a tevékenységek – az aristotelési értelmű akciók – különbözőek is. Lehet például potenciális vagy még nem aktivizálódott tevékenység is. Ha lét és tevékenység között azonosság van, akkor mind az egységnek, mind a különbözőségnek az értelmezését a létrejövésben kell keresnünk.

Aristotelés a létrejövéshez négy okot rendelt. Az anyag-ok, a forma-ok, a ható-ok és a vég-ok egymásra vonatkoztatottságában haladó folyamat a létezőt azáltal teremti meg, hogy létrehozza a létezőnek mint létezőfajtának a természetét. Vagyis a négy ok úgy teremti a létezőt, hogy megteremti természetét, és ezzel összefonódva megteremti a vég-ok, a létező teljességét, az individualitást. Noha bizonyos tevékenységfajták esetében a négy ok közül nem a forma-ok a túlsúlyos mozzanat – lehet bármelyik –, a következőekben említendőek miatt a forma-okról kell szólni. Ha a szobrász (ható-ok) az agyagból (anyag-ok) lószobrot (vég-ok) akar készíteni, az agyagot a ló általános formájával (forma-ok) egyesíti; ha emberszobrot, az ember általános formájával egyesíti stb. A ló vagy az ember általános formája a lovak és az emberek valóságban megfigyelt konkrét formájából általánosítással előállított fogalom, konkrétan nem létező. Ebben a szemléletben a forma-ok nem az anyag-okból bontakozik ki. (Miként az ismeretelméleti nézőpont mondja.) Ami a vég-okban az általános formán kívül létezik, az a létrejöttnek a teljességében az individualitás. Mivel az emberi tevékenységek túlnyomó többségében a létrejövés folyamata a vég-ok által vezérelt, a folyamatban az individuális a meghatározó. A létrejövés folyamatában lényegesen funkcionál ugyan az általános, mégis az individuálisnak van alávetve. A létrejövés folyamat-aszpektusa tovább is realizálódik: immáron a vég-ok, az individuális létező jelentés-lehetőségében. A létrejött individuális képződmény immanens lehetősége a jelentés. A létrejött individuális vég-ok – például egy emberszobor – a létrejövés folyamatában elnyeri a különböző jelentések-értelmezések lehetőségét. Vagyis a létrejövésben két szubjektum cselekvése funkcionál: a létrehozó és a létrehozott jelentéseinek megalkotójáé.

Bizonyos esetekben – például épp a drámáiban, a tragédiában – az általános forma nem absztrakció útján, hanem folyamat révén alakul ki. Aristotelés a *Poétikában* úgy fogalmazza, hogy a dithyrambos kar az alapforma, amelyből előbb egy, majd kettő és végül három önálló alak lépett ki. Más vonatkozásban a kezdőpont a rögtönzés volt, majd az éneket felváltotta a beszéd; „...mígnem sok változáson átmenve a tragédia megállapodott, minthogy elnyerte önnön természetét”.¹¹ Vagyis a tragédia elnyerte azt az általános for-

mát, amelyet – véleményem szerint – Aristotelés a *Poétikában* rögzített.¹² A *Poétikát* azért lehet a tragédia, sőt a dráma *általános formájának* tekinteni, mert a megadott fogalmak a szövegnek mint drámaműnemnek a természetét jelölő ismérvek, s mint ilyeneket több, sőt, számtalan anyag-okkal lehet egyesíteni, számtalan ható-ok működhet, hogy más és más individuális tragédia, más és más individuális dráma jöjjön létre a vég-okban. A természetet mint a létező alaphatározmányát a *Metafizika* V. könyve 4. fejezetében írottakkal is lehet igazolni. „Azért mondjuk azután arról, ami a természet szerint van vagy lesz, ha már meg is van az, amiből természet szerint lett vagy van, hogy még mindig nem érte el természetét, ha nincs meg a formája és az alakja, [...] Természet aztán a forma és a szubsztancia, s ez a fejlődés célja.”¹³

Az általános forma – miként a másik három-ok és a *Poétikában* rögzített többi alapelv – természetesen ontológiai fogalom. Azok a fogalmak, amelyek az adott szövegnek *drámaként*, általános értelemben véve drámaként teremtik meg a természetét. A poétikai fogalommal a természetet műnemnek tartjuk. A műnem a szöveg drámaszöveggként létező mivoltának a természete.

A létrejött vég-okban ott van tehát a természet általános értelemben, és ott van a mindig változó konkrét történet, a mindig változó jellem – vagy más-ként minősíthető alak –, és az ugyancsak mindig változó nyelv, a helyzet, a cselekvés, a gondolkodásmód, amelyek a történetileg változó jelentések megalkotására adnak lehetőséget.

A műnem mint természetet jelentő fogalom nem jelöl logikai osztályt – amelybe ugyanis valami vagy beletartozik vagy nem –, inkább típus-jelölő fogalom, amelynek vannak variációi, átmeneti formációi is.

A dráma aristotelési értelmű forma-oka a XX. századi drámák tekintélyes részében – mondhatni csak kevés számú kivétel van – is érvényes. Igen sok drámában a cselekmény vagy az eseménymenet fontosabb a jellemnél; leszámítva egy-két abszurd és posztmodern drámát, mindegyikben van fordulat és felismerés; van kezdet, közép és vég (kivétel például a *Godot-ra várva*). Mindegyikben van nyelv, gondolkodásmód (érvelésmód, dianoia) és látvány. A nyelvezet mindegyikben dialógus; a mese (történet, mítosz) a dialógust váltó Nevek (jellem) közötti cselekvésekben, és nem az író általi elbeszélésben létező. Nem jelent műnemi, természetbeli változást, hogy a nyelvezet nem énekelt, hanem élőbeszéd, és az sem, hogy a katharizist különféleképpen értelmezik, s hogy a jellem fogalmától eltérő minősítést kaphatnak az alakok, a Nevek.

*

Utaltam arra, hogy a dráma műnemi ismérveit a strukturalista szemléletmód a maga nézőpontjából rögzíthette és rögzítette is. Mivel a strukturalizmusnak eredendően a nyelvészeti jelelmélet az alapja, az ekként vizsgált elemek

rendszer alkotnak. Olyan rendszert, amely modellként is értelmezhető; s így a műszöveg közvetítő a szerző és a befogadó között.

Utaltam arra is, hogy az individuális tragédia létrejöttét Aristotelés a *Poétiká*ban adta meg, és egyben meghatározta a dráma elvont, fogalmi természetét. Az ott alkalmazott fogalmak az elmélet szintjén lévő fogalmak. Ezek olyan fogalmak azonban, amelyekben potenciálisan benne van a legkülönbözőbb individuális drámaszövegekben való konkretizálódás lehetősége. Amikor ezen fogalmak közül bármelyiket konkrétumában használjuk, immáron egészük, összességük is komplexumokból álló komplexum, és egyenként külön-külön is azok. Az individuális drámaszöveg olyan komplexumokból álló komplexum vagy képződmény, amely a konkrét anyag-ok, a konkrét ható-ok és a konkrét forma-ok révén kapta meg a maga individualitását a vég-okban. Illetve maga a vég-ok az individualitás.

Ez a különbség a strukturalista modell és az ontológiai képződmény között. Az egyik közvetítést teremt, a másik természete révén a létezőt teremti meg.

A drámaszöveg Aristotelés megadott formaelvében a jellem és a nyelv egy-egy drámaszöveg észlelésében a Név és a Dialógus nyelvi formációjában jelenik meg. A viszonyváltozás a fordulat és a felismerés érzékelésében és értelmezésében. Mivel ezek a fogalmak konkrétumai is megjelennek a legtöbb individuális dráma nyelvi megformáltságában, a természetet úgy minősíthetjük, mint a drámaszöveg állandóan megmaradó aspektusát. Egy-egy individuális dráma szövegének teljessége nyilvánvalóan soha sem csak az általános természetet megadó fogalmaknak a konkrétumából áll, illetve tevődik össze. A drámaszövegben mint vég-okban ott van az anyag-ok és a ható-ok individuálissá formált textúrája is, és ezek együttesen teszik létezővé a drámaszöveget. Vagyis: az általános természetet jelölő, de individuálissá változott fogalmak konkrétumai a szöveg egyéb – gondolkodásmód, stílus stb. – individuálissá formált változataival együtt teszik ezt az adott szöveget éppen az adott, az individuális drámaszöveggé létezővé; és nem például epikuszöveggé létezővé.

És ennek, az egész individuálissá formált textusnak vannak mindig változó jelentéslehetőségei, amelyeket az adott befogadók alkotnak meg. Ez azt is jelenti, hogy az individuális drámaszövegek pontszerűségben léteznek, amelyeknek a sorában, történetiségében ott van az állandóság, az állapot és a folyamat egyaránt. Állapot az állandó természet, folyamat pedig a befogadók által az individuális drámaszöveggel való diszkurzusban megadott mindig változó jelentés. Ezért lehet azt állítani, hogy az állandóság, az állandóan megmaradó nemcsak létezővé teszi a szöveget, hanem – épp mert minden drámaszöveg természete – a befogadók által megalkotandó jelentéshálózat adekvátságának az irányát és keretét is kijelöli. Az irányt és a keretet a drámaszöveg átnyújtja a befogadónak.

Így, ebből az ontológiai értelmezési nézőpontból a drámaszöveg megfelel a lét alaphatározmányainak: a létező állapotnak és folyamatnak az egysége. Az állapot: a természet, a folyamat: a változó jelentések. Továbbá megfelelnek annak is, hogy a létező az általánosnak és az individuálisnak az egysége. Mivel a műnemet jelentő fogalmak csak keretet és irányt adnak a jelentésképzésnek, ez is megfelel a lét azon alaphatározmányának, mely szerint az általános az individuálisnak van alávetve. Az így értelmezett drámaszövegben a *műnem tárgyiasságként* létezik. A műnem fogalma így nem *genus proximum* – hiszen alá van vetve az individuálisnak –, hanem az összes létező szövegváltozatok közül az egyiknek – a drámaszövegnek – a természete. A műnem – más megfogalmazásban és hangsúllyal – csak természete a drámaszövegnek, ami által az individuális szöveg változó jelentéshálózatai adekvát megalkotásához ad irányt és keretet. Hiszen a drámaszöveg általános természetét jelölő általános fogalmak tartalmai, például a viszonyok tartalma, maguk is individuális tartalmakká válnak.

Aristotelés szerint a létező igazi természete abban van, ami szubsztanciális és változatlan egyszerűen. Egy háznak számtalan attribútuma van. Az ontológia nézőpontja viszont azt vizsgálja, ami azt a természetét adja meg, hogy a ház: óvó-védőhely.¹⁴ A dráma esetében is csak azt vizsgálja, ami szubsztanciális és változatlan: a műnemet mint természetet.

Analógiával is kifejezhetjük ezt. Ontológiai értelemben az analógia a nyelv általános tulajdonsága. Nemcsak felismerhető módon átvitt értelemben alkalmazhatjuk – például egészséges ember, egészséges táplálkozás. Ha az analógiát egész mondatokban mondjuk, túlhaladunk a csak fogalmi megismerésen és a megkülönböztetést is jelöljük. Ha a drámaszöveg természetét és az ember természetét hozzuk analógiába, mondhatjuk, hogy az ember általános természete úgy járul hozzá egy individuum természetének meghatározásához, mely szerint ennek az individuumnak van immáron konkrét természeti létrétege, fiziológiája, biológiája stb., és immáron konkrét társadalmi létrétege, pszichikuma, intellektualitása, szellemisége stb. Az „immáron konkrétan” azt jelöli, hogy egyediek az adott individuumban. Ha a drámaszövegeket egymással hozzuk analógiába, mondhatjuk, hogy az individuális drámaszövegek egymással létszerű analógiában vannak: van egységük – a természetük – és van különbözőségük – az individuális vanságuk –, s ez a két elv jelöli a létszerű analógiát. És igen lényeges, miként Weissmahr Béla írja: a „létszerű analógiáról való tudásunkat kell eredendő megismerésnek tekinteni, mellyel szemben az elvont fogalmi ismeret [például a drámaszöveg természetének, a műnemnek elvont fogalmi ismérvei – B. T.] csupán másodlagos.”¹⁵ A *vanság*, a *van* noha mindig elsődleges, csak individualitásában tematizálható.

Itt a gondolatmenetbe közbe kell iktatnunk egy kitérőt. A XX. században a műnem fogalma jószerivel elvesztette jelentőségét. Elsősorban a New Criticism óta csökkent értelmezhetősége. Mindazonáltal a század közepétől különböző elvek alapján és így más és más értelmezésben többen alkalmazták. A chicagói iskola tagjai (R. S. Crane és mások) Aristotelés nyomán beszélnek műnemről, mint azon elvek hasonlóságáról, amelyek a műveket az érzelmi hatások elérése céljából szervezik. Northrop Frye néhány, régóta alkalmazott műnemfogalmat (komédia, románc, tragédia, szatíra) az archetípusokkal és az évszakokkal hozta vonatkozásba, azon az elvi alapon, mely szerint a négy műnem az emberi képzelet állandó formáit testesíti meg. Ezt reprezentálják az archetípusok, megfelelően a négy évszakra. A strukturalista nézőpont sem veti el a műnem fogalmát. A műnemet olyan kódnak és konvenciónak tekinti, amely ugyan korról korra változik, de mindig közvetlen kapcsolatot teremt az író és olvasó között. Maurice Mandelbaum Wittgensteinnek a „családi hasonlóság” gondolatát alkalmazza. A laza csoportokat alkotó művek hasonlósága így nem lényegi ismérv, „csak családi hasonlóság”,¹⁶ vagyis korántsem hasonlóak mindenben. A recepcióelmélet képviselői is használják a műnem fogalmát, noha nem elméleti írásaikban, hanem amikor egy-egy költő vagy regényíró művét értelmezik. Bár hozzá kell tenni, hogy korántsem ontológiai értelemben, hanem tartalmilag, a művek egésze jelentéshálózatának részévé téve. Mellőzik azoknak a kategóriáknak a jelentését, amelyek csak a műnem fogalmát jelölik és jelentik.

*

Ebben a kérdéskörben említeni kell Gadamer és Jauss nézeteit azért is, hogy megvizsgáljuk, mi a viszonyuk az iméntiekben vázolt ontológiához. (Az alábbiakban az eredeti művek mellett felhasználtam Abrams már említett munkáját. Vö.: 16. jegyzet.)

Mielőbb azonban erre rátérnék, csak jelzésszerűen, de mindenképpen említeni kell, hogy más műértelmezések is léteznek, s nem is az irodalomelmélet perifériáján. Ezek az elméletek mind megegyeznek abban, hogy valamilyen elvetik azt a gondolatot, mely szerint a mű értelmezésének, jelentésének határai lennének, hogy a mű kifejezi az igazságot; és éppen ezt az egy igazságot vagy jelentést foglalja magában. Vagyis elvetik, hogy a mű statikus. E. D. Hirsch különbséget tesz a jelentés – amely a szerző szándéka szerint jön létre – és a jelentőség között, ami a befogadó által önmaga számára létesített jelentés. J. Greimas a nyelvben találja meg az értelmezés kulcsát; magjában egy sajátos fogalommal: az izotópia fogalmával. Wayne Booth számításba veszi a műben „benne foglalt szerzőt”; ezzel szemben Wolfgang Iser a „benne foglalt olvasót”. (Igen hasznos lenne, ha nemcsak Gadamer és Jauss műveit fordítanák magyarra, hanem Iserét is.) Iser a texttel foglalkozik, a text feltá-

muló potencialitásaival. Ontológiai nézetek is léteznek, a magyarul is olvasható Roman Ingarden és Nicolai Hartmann munkáiban. Jauss-szal szemben – aki elveti a struktúrát – Ingarden az irodalmi mű struktúráját tartja lényegesnek. Fontos ontológiai ismerve a „kitöltetlen helyek” megléte. Ő Husserlt követi, aki szerint az ontológia a dolgok lényegére irányuló vizsgálódás; míg a fenomenológia a dolgok felfogására, percepciójára irányuló.

Mindezzel a rövid utalással csak azt kívántam jelezni, hogy korántsem csak Gadamer és Jauss nézetei vannak és hatnak ma az irodalomelméletben. Mindazonáltal azért érdemes itt az ő nézeteiket megvizsgálni – persze csak az ontológiával való összefüggésben –, mert az utóbbi évtized magyar irodalomelméletében főként az ő munkáik terjedtek el.

Gadamer az *Igazság és módszer*ben hosszan szól a műalkotás ontológiájáról. Éppúgy, mint Martin Heidegger a *Lét és idő*ben, igen sok terminusra osztja az ontológia fogalmát: jelenvalólét, nálalét, magunkon-kívül-lét, dolognál lét, néző-lét stb., stb. A műalkotás létmódjának a játékot tartja, de nem a szokásos jelentésben. A játék nem az alkotó és nem az élvező viselkedése, nem is lelkiállapot, hanem a játékostól függetlenedett játék a létmód. A játéknak mint a műalkotás létmódjának is van további létmódja, s ez a létmód az önmegmutatás. A játék képződmény, amely „jelentéses egész”; „De a képződmény is játék”.¹⁷ Mindazonáltal egy Diltheytől elinduló hermeneutikát ír. Ennek meghatározó fogalmai először is a temporalitás és historicitás. Ez a kettő az állapotszerűség és a folyamat – vagyis ez a két ontológiai fogalom – minden emberi lény elválaszthatatlan része. Valaminek a megértése az értelmezés (interpretáció) aktusát is magában foglalja, s ez nemcsak az olvasott nyelvben érvényes, hanem mindenféle tapasztalatban. A műhöz való kapcsolathoz hozzárendeli a dialógust és az összeolvadást. Ez a következőt jelenti. A befogadó a texthez odaviszi saját „előzetes megértését”, amelyet horizontnak nevez, s amelyet saját időbeli személyességének különböző összetevői alkotnak. A műnek magának is megvan a horizontja, például az az irodalmi-művészi, szociális stb. konvenció, amelybe beépül vagy amelyet megtör. A két horizont a befogadó és a szöveg dialógusában olvad össze. A szöveget ezért nem autonóm tárgyként kell kezelni, s így elemezni és részekre osztani. A műalkotás nem tárgy, amely „szemben áll a magáért való szubjektummal”.¹⁸ Az olvasó mint Én a jelen időbe van belehelyezve, s kérdéseket intéz a szöveghez mint Te-hez. Befogadási nyitottsággal engednie kell, hogy a szöveg válaszoljon, ezáltal újrafogalmazza a befogadó kérdéseit a befogadó számára. A szöveg megértett jelentése mindig esemény, amely a két horizont – amit az olvasó hoz a szöveghez és a szöveg az olvasóhoz – összeolvadásában történik meg. Az esemény és a történik fogalmai azért meghatározóak, mert kiemelik, hogy a megértés folyamat és aktus. Már ennyiből is nyilvánvaló, hogy a létező két alaphatározmányából csak a folyamatot veszi figyelembe, az állapotot nem. A szöveg megértésének szerinte nincsenek szabályai, nin-

csen meghatározott és érvényben lévő-maradó jelentése sem. Helyes és igaz megértés nincsen, mivel a jelentéshálózatot a szöveg és a mindenkori befogadó alkotja meg a dialógusban, amelyben a horizontokat összeolvasztja. A jelentéshálózat: itt és most nekem megtörtént jelentés.

A továbbhaladás érdekében ismét hangsúlyozni kell, hogy mind Gadamer, mind Jauss teljes mértékben elveti a műalkotás tárgy-mivoltát; és a művet az ember szubjektív birodalmába helyezi. Szándék szerint ezzel a műalkotás maradéktalanul „az enyém” lesz, s ezt még akár a művészet teljes humanizálásának is minősíthetnénk. Hiszen így valóban egyértelműen az én személyes tulajdonom a mű. De persze csak akkor lehetséges, ha a műalkotásnak egyetlenegy aspektusa avatódik a műalkotássá: a megértett jelentés, az alkalmazható értelmezés.

A megértést különbözőképpen értelmezi Gadamer és Jauss. Gadamer szerint a befogadó belép a hagyományozási folyamatba; a szöveg horizontja és a befogadó horizontja összeolvad, és ezen az alapon alakul ki a megértés, és így értelmezhető az a gadameri megállapítás, hogy a megértés kulcsa a hatástörténetben van. A hatás azonban a jelentés. A különböző korok befogadói által megalkotott jelentések azonosak a mű létevel. A jelentés így folyamat, amelyben semmiképp nincs olyan VAN, amely a folyamaton belül, a folyamatban megszilárdult létező, szubsztancia, azaz amely a folyamaton belül valamilyen állandó rögzültséggel bírna.

Jauss úgy véli – felhasználva mások Gadamer-kritikáit –, hogy csak passzív megértés az, ha két horizontnak (látószögnek) egy új horizonttá (látószöggé) történő egyesülése eredményezi a megértést. A „saját tapasztalatot kell tartalmilag játékba hozni és az idegen horizonthoz közvetíteni, hogy egy új jelentés horizontja elnyerhetővé váljon”.¹⁹

Jauss elméletében tehát a két horizont és a kettő közötti közvetítés lehetne az a kiindulópont, ahonnan feltárulhatna a mű mint létező.

A befogadó horizontja a szöveg által meghatározott *hatás*, és ez az „irodalmon belüli” horizont. A másik a címzett által meghatározott *befogadás*, és ez „a mindennapi élet világához, egy adott társadalom olvasójához tartozik”,²⁰ része tehát az irodalmi-esztétikai, pszichológiai és szociális elem. A szöveg-olvasó viszonynak ezt a két oldalát „mint az értelem konkretizálódásának két mozzanatát”, mint „két horizontot kell megkülönböztetni, megállapítani és közvetíteni”.²¹

A mű horizontjában „benne van” a befogadó „előzetes tudása”, a korábbi olvasmányok emléke, a stílus és a forma konvenciói, a műfaj *ismert* műveihez való implicit viszony stb. Ezek egy jó része persze eleme lehet a befogadó horizontjának is, a befogadó elvárásaival; a mű által létrehozott érzelmi állapotokkal; a kezdet által a közép és a vég iránti várakozásával, a fikció és a valóság ellentétének ismeretével stb.²² Jauss befogadója, olvasója azonban az

„általánosított” olvasó; vagyis nem egy meghatározott csoport tagja, akkor sem, ha a befogadó saját horizontjának még a szociális elem is a tartozéka.

A két horizont közötti aktív közvetítés a megértés. „Az interpretátor fel kell használja saját tapasztalatát is [az olvasó az adott társadalom olvasója – B. T.], mivel a régi és az új forma, a probléma és megoldás múltbeli horizontja csak továbbközvetített formájában, a recipiált mű jelenlegi horizontjában ismerhető fel újra.”²³

A közvetítés kétségkívül aktus, cselekvés, de mindig egy szubjektum tevékenysége. Az értelem és az értelmezés dialektikáját, a horizontok összeolvadását – állítja Gadamer, és ezt Jauss is elfogadja – meg kell hogy előzze a kérdés és a válasz dialektikája. „Valamit megérteni eszerint annyit tesz, mint valamit válaszként érteni, és közelebbről: a saját véleményét [a befogatóét – B. T.] a másikon [a művön – B. T.] válasz útján próbára tenni”²⁴ – írta Jauss.

Ha így értelmezzük a műalkotás és a befogadó viszonyát, hogyan határozhatjuk meg a művet mint létezőt? Maga Jauss írja, hogy az a nézőpont, amelyből a horizont feltárul, egyben és egyszerre másvalamiktól „való eltekintést implikál”.²⁵ Vagyis mind a két horizont szükségszerűen csak azokat az összetevőket fogja egybe vagy tartalmazza, vagy azokból áll, amelyeket az adott én, az adott befogadó és az adott időbeli nézőpontja látta. A hermeneuták tiltakoznak az ellen, hogy itt szubjektív mozzanatok, illetve tényezők jelennek meg. Hiszen – mondják – a mű horizontjában benne van a kánon, a konvenció, a műfaj ismert normái, az adott mű irodalmi környezetének ismert művei stb.; és ezek nem a szubjektivitás termékei. Az azonban – akárhogy minősíthetjük is – csak egy szubjektum válogató tevékenysége, hogy a tőle független, mások által is megismerhető és értelmezhető kánontól, konvenciótól, a környező művekből, a műfaj normáiból stb. miket interiorizált. Nem lehetséges, hogy minden befogadó egyfelől az irodalmon belüli, másrészt a mindennapi élet világához tartozó horizontból ugyanazokat válogassa ki, ugyanazokat interiorizálja és ugyanúgy értelmezze. Vagyis a válogatás szubjektív; és így a saját maga által összeállított horizont, az ő horizontja alakul ki. Minéműségében és minőségében a befogadó válogató tevékenysége révén igen sok vonatkozásban azonosak; de végső soron egyediékeszerűek.

A két horizontnak a befogadó által kialakított adottsága legfeljebb különböző mértékig szubjektív: de mindenképpen egyéniségéhez szabott lesz. És az ezzel a modusszal kialakított horizontok között ő, az adott befogadó közvetít, hogy a megértés, a jelentés létrejöhesse. Ezt úgy érheti el, ha párbeszédet folytat a művel. A hermeneutikának egyik alaptétele szerint „Valamit megérteni [...] annyit teszi, mint valamit válaszként érteni”, de Jauss maga teszi hozzá, „hogy a »párbeszédbe lépni a szöveggel« fogalmazás itt szükségszerűen *metaforikus marad*, mert az értelmezőnek magának kell a másik szöveget inszenzíroznia ahhoz, hogy a szöveg megszólalhasson, a feltett kér-

désre válaszolhasson, s végül egy »hozzám szóló kérdésként« érthessem”. Ehhez még egy nagyon lényeges megjegyzést fűz: „egy áthagyományozott szöveg csak a kérdező számára válhat kérdéssé”.²⁶ Ezzel persze utat nyit a szubjektivitásnak. Ezt csak megerősíti, hogy a szöveggel való párbeszéd a szöveg horizontjának a saját horizonthoz való „közvetítő megértés végrehajtási formáját igényli”;²⁷ „a kérdés így tehát az adott én kérdése, a válasz a kérdező számára válasz, hiszen; a kérdés is, a válasz is az ő sajátja. A mű így csak „ürügy”, netán katalizátor a két horizont közötti közvetítés számára. A szerző eltűnik, a befogadó maga lesz a szerző.

Ha a mű jaussi megértését és jelentését ontológiai kiindulópontból nézzük, nem találjuk a létező objektivitását; nem találunk szubsztanciát. A kérdés azonban az, hogy kiiktatható-e az ontológiából, ami önmagában megragadható, vagyis az aristotelési értelmű szubsztancia? Igaz, az első pillanatban vitatható, hogy a megismerhető ugyanolyan-e a megismeréstől függetlenül, illetve a megismerés előtt, mint a megismerés után?²⁸ Az itt jelentkező aporia éppen az, hogy megváltozik-e, módosul-e a létező – például a mű – azáltal, hogy megismertük? Feloldani azzal szokták, például Weissmahr Béla, hogy ha valamit megismerhetőnek nevezünk, ezzel már a megismerő megismerésére vonatkoztattuk, vagyis: már valamit megértettünk. Itt lényegében azonosság van a megismerés előtti és a megismert létező között. A különbözőség „csak” a megértésben van. Ha különbözőképpen értjük is, ugyanazt értjük különbözőképpen, a megismerés előtt és után. Másrészt különbség tehető materiális és formális tárgy között. Ám ennek a kettőnek a megkülönböztetése is az azonosságon belüli: vagyis, az egyedi, a létmodusszal meghatározott egyedi akár materiális tárgy, akár formális tárgy, önálló, szubsztanciális létező: azon egység alapján, hogy mindkettő létező. Ha valami létmodusszal meghatározott létezőként van, akkor nem lehet, hogy ne létezzék. Egy mű meghatározott létmoduszát csak akkor lehet érvényesíteni, ha a mű létmodusza a vansággal kerül viszonyba. Persze minél pontosabban határozzuk meg a létmoduszait, annak a létezőnek a természetét, annál szűkebben határoztuk meg létét. (Lásd például a létező dráma létmoduszait, amelyek szűkebbek az irodalom létmoduszainál.) A modusz meghatározása természetesen gondolkodás terméke. De, aminek a létmoduszát a gondolkodással meghatároztuk, annak előzőleg léteznie kellett; a vansággal való viszonyban mindenképp: vagyis potenciálisan magában foglalja létmodusza meghatározásának lehetőségét; sőt éppen ezen és ezen létmodusz meghatározásának lehetőségét. Más modusz funkcionálását javasolja a drámaszöveg és más létmodusz funkcionálását például az irodalom mint intézmény. A meghatározandó szubsztancia még nyelvfilozófiai értelemben is tárgy, mert egy bizonyos szempontból, ami a modusz, szóval megnevezhető. A fogalmi tárgy ontológiai ismérve ugyanis, hogy tárgy, „annyiban, amennyiben

ez és ez, tárgy mint ez és ez”;²⁹ vagyis a moduszokkal (az ez jelöli) meghatározott tárgy a tárgy.

A Jauss által megállapított horizontoknak és a közvetítésnek nem az az ontológiai problémája, hogy a két horizont összetevő elemei egyrészt sokfélék, másrészt sok elemük csak a szubjektum válogatásából kerül a horizontokba; sőt még az sem, hogy a közvetítés nem minősíthető szubsztanciának, lévén, hogy aktív cselekvés, vagyis a befogadó akcidienciája. Ontológiai problematikusága éppen az, hogy nincs itt semmi, ami szubsztanciának minősül. A mű sem. A mű voltaképp – miként utaltunk már rá – „ürügy” a horizontok közötti közvetítés számára. Így nem a műről beszélünk, hanem itt is, mint Jaussnál mindig, a jelentésről; a befogadóról mint szerzőről. A két horizont sem hordozza azokat az ismérveket, amelyek alapján szubsztanciának lennének minősíthetők. A közvetítésnek már a fogalma is kizárja ezt a lehetőséget.

Az ontológiának ebből a nézőpontjából voltaképp akcidiencia a két horizont is, a közvetítés is. Olyan akcidienciák ezek, amelyek nem egy szubsztancia akcidienciái; és – Jauss alapján – nem is lehet megmondani, minek az akcidienciái. Azonban – a magunk részéről úgy gondoljuk –, hogy amihez ezeket az akcidienciákat hozzákapcsolhatjuk, a befogadó, az ő személyessége és személyisége. A befogadót minősíthetjük ezen az alapon szubsztanciának; őt, mint a művet – vagyis kizárólagos tényezőjét –, a jelentést megalkotó befogadó-szerzőt.

Aristotelés alapján a jaussi közvetítés, a jelentés horizontja a befogadónak a műhöz való viszonyaként – vagyis a szubsztancia egyik akcidienciájaként – is értelmezhető; azért is, mert a horizontokat a saját nézőpontjából, a saját idejében és helyében – újabb két aristotelési akcidiencia! – alkotja meg, és így hozza létre a jelentést. Ebben az összefüggésben – s ezt Jauss nagyon határozottan állítja – az értelem, a jelentésalkotás: cselekvés. A jelentés – mondják a recepcióesztétikában – mindig történet jelentés; vagyis: cselekvés. A cselekvés a szubsztancia egy újabb akcidienciája, a megtörténéshez szubsztancia szükségére, hiszen ezt csak valaki hajthatja végre.

Ontológiai nézőpontból a recepcióesztétika tehát a szubjektumra, a befogadóra alapoz és épít mindent, a horizontokat is, a megértő jelentést is.

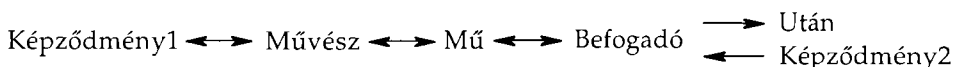
Ez a gondolatmenet Jauss nézeteit nyilvánvalóan kívülről, egy Aristotelés alapján kialakított ontológia szemszögéből nézte. Azon szemszögből, amelyet – több más nézettel együtt, például Hegelével, részben Kantéval és Wolfgang Kayserével stb. – meghaladni kívánt. Éppen azért, mert ők a szerzőre és a létrejövés folyamatára koncentráltak. Mivel kívülről néztük Jauss elveit, azt lehetne mondani, hogy ez lényegében felesleges volt, hiszen Jauss nyíltan deklarálta az Aristoteléstől és a többiektől való eltávolodást. De azt is, hogy nincs szerzői teleológia és nincs tárgy, szubsztancia sem. Mégis, talán azért volt fontos ezeket elmondani, mert a jaussi elvek horizontjával való közvetítés fogalmával az általam képviselt ontológiát esetleg jobban lehe-

tett megvilágítani. 1974-ben azt írtam, hogy az elmélet úgy alakul, mint a cseppkő. Sem az előbbieket, sem a következőket nem mondanak ellent régebben kidolgozott elméletemnek. Mindazonáltal újabb csepp az elmélet kövéhez, amelyet teljesebbé tesz.

*

Jelenleg – éppen az 1974-es könyv tárgyköre és az iméntiekben elmondottak miatt ugyanis – azt a kérdést tehetjük fel, hogy miként értelmezhető a műnem mint szubsztancia, mint a drámaszövegek állandója, és ehhez miként kapcsolható a jelentés mint történeti folyamat.

Először emlékeztetni kell arra, hogy a magam drámaelméletében a Műnek mint komplexumnak, a létező mivoltát még öt más komplexum egymásra való vonatkoztatása teremti meg. Az „ábra” a következő:



Ahhoz, hogy a Mű létező legyen, tehát két Képződmény is szükséges. A Képződmény1-nek összetevő elemei többek között azok a poétikai és szociális tényezők, amelyek a Művész Művet létrehozó tevékenységébe beépülnek. A pszichológia, a művész-egyéniségbeli aspektus stb. a Művész-komplexum részei. A Képződmény2-nek ugyancsak részeit adják a Befogadóba beépült tartalmak; többek közt ennek az előzőekben megismert művekről való ismerete, értelmezése; továbbá mindazok a szociális tényezők, amelyek éppen az adott Mű befogadása során funkcionálnak. A Befogadó-komplexumnak részei az ő pszichológiai, intellektuális, szociológiai stb. meghatározói. A történetiség biztosított, hiszen a Képződmény1 a Mű megszületésének időszakából „áll össze”, míg a Képződmény2 a befogadás időszakából.

Mindazonáltal egyik Képződmény sem szubsztancia; egyértelműen a szubjektumok – író és befogadó – komplexumaihoz tartoznak. Ezért az első két Komplexum az „ábra” állandó komplexumai; az utolsó három pedig a változó komplexumai. Az állandó és a változó a Műben találkozik; abban a Műben, abban a drámaszövegben, amelynek ugyancsak vannak állandó és változó elemei.

Több könyvemben utaltam arra, hogy csak azt a szöveget, azt a művet nevezük drámának, amely a Név és a Dialógusok nyelvi formációjában kerül a befogadók elé. Ezek önálló elemek, amelyek kölcsönösen feltételezik egymást. Ontológiai alapfogalom, hogy a szubsztancialitás és relacionalitás kölcsönösen feltételezik egymást. Tökéletesen igaz, hogy az egyik szót a befoga-

dó minősíti Névnek és más szavakat Dialógusoknak. Ezek azonban érzéki benyomások alapján történő megnevezések; éppúgy, mint bármelyik tárgyé. Ezen nyelvi formációk miatt nem csak egy-egy befogadó ismeri el azonnal az adott szöveget drámaszövegnek. Ha az ókortól kezdve a befogadók mindegyike így jár el, akkor a befogadók egyéniségétől, történelmi szituáltságuktól független fogalomnak kell az ezen az alapon kialakított drámafogalmat tekinteni. Lehet persze „tartós konvenciónak” nevezni; ám ekkor is a szubjektumok attribútumaitól független ennek a szövegfajtának az a fogalma, hogy: dráma. Ez a poétikai tényező tehát a befogadók Képződmény²-jének mindenkor része.

Az már viszont nem érzéki benyomáson alapuló megnevezés, hogy a Nevek között a Dialógus révén viszonyok vannak. Azonban az élet közvetlen tapasztalata, hogy a dialógus a beszélők között viszonyt létesít, vagy ha dialógust váltanak, közöttük viszony van, ez a dialógus létismérve; s ezt a befogadó a közvetlen élettapasztalata alapján átviszi a szövegbeli Nevekre és Dialógusokra is. A Név, a Dialógus és a Viszony fogalmának létesítésében is érvényes, hogy a megismerés, a tudás nem kizárólag az érzékileg felfogható fragmentumok észlelése révén alakul ki. A *tudatos* megismerés mindig hozzájárul az érzéki adatok befogadásához. Vagyis: az ún. primér életben is aktív, cselekvő attitűd érvényesül, s ez az aktivitás: a gondolkodás. „A »gondolkodás«, az értelem valami tartalmi mozzanattal is hozzájárul a megismeréshez.”³⁰

A drámaszöveg formális tárgyi mivoltát a Név és a Dialógus adja meg, és a legintenzívebb funkcionáló akcidienciája a Dialógus révén a Nevek közötti Viszony. Szemben az epika- és a líraszöveggel, amelyek esetében sem az érzéki benyomás nem nyújtja, sem a gondolkodás nem eredményezi, hogy a szöveg egésze nevekből és hozzájuk rendelt dialógusokból áll; és azt sem, hogy a szövegvilág egészét a nevek közötti viszonyok hatják át. A Neveknek mint szubsztanciáknak a beszéden (cselekvésen) kívül természetesen további akcidienciái vannak. Mind a szubsztanciális, mind az akcidentális tényezők elvont fogalmakként létezőek, *nem* – (genus) – fogalomként; Aristotelés szerint a *nem* is szubsztancia, hiszen beépül az elsődleges szubsztanciákba. Ezek az elvont fogalomként létezők konkrét moduszokat kapnak minden konkrétójuk esetében.

És ha egyértelmű, hogy ennek az – aristotelési és a nyomában kialakult, módosított – ontológiának a nézőpontjából is következtethető, hogy a jelentés létrehozása a befogadó aktivitása, akkor ez mégis csak úgy lehetséges, hogy a jelentés az akcidienciák terméke. Itt lényeges különbséget kell tenni. Ebben az ontológiában ugyanis nem kizárólag a befogadónak mint szubsztanciának a helyzetéből, elszenvető, reá ható mivoltából, illetve nem az ő további akcidienciáiból származik a jelentés, hanem a műnemből mint szubsztanciából is, a szöveg természetéből is. A dráma egész szövegének a jelentéshálózatában

benne van a szöveg természete. A szöveg természete nem az egész szöveg természetét jelöli, amihez a jelentések is hozzájárulnak, hanem a létező fajta természete, a műnemnek mint szubsztanciának a természete. A szöveg *természetéből* ezért nyilvánvalóan elsősorban nem az adott egyedi dráma jelentéshálózatai származnak, hanem az, hogy a szöveg: dráma. Ezzel együtt az is, hogy a szöveg egészét speciális létezőként, drámalétezőként lehet csak értelmezni és mint drámaként létezőnek a jelentéseit megalkotni a befogadónak az akcideneciák alapján.

Ebből az is következik, hogy csak a Név, illetve akcideneciái – viszonyváltató dialógus, szituáció stb. – azonosak a tárgyiassággal. Még hozzá azért, mert ezek *állandók* minden konkrét drámában mint létezőben; és ezek a műnem ismérvei. Vagyis nem az „egész” dráma szubsztancia. Mivel az akcideneciák a szubsztanciának további léthatározmányai, módosulásuk jelentheti a *nem* fogalom változását. De – miként említettük – azonosságon belüli változásokat. Az akcideneciák változása a szubsztanciát csak járulékosan változtatja.

*

A recepcióesztétika nem ismeri el a műnemet mint olyan fogalmak jelentését, amelyek a műnemet mint szubsztanciát építik be egy-egy drámaszövegbe, avagy „helyezik el” benne. Jauss Racine-ról és Goethe *Iphigeneiájáról* írott tanulmányában sem szól a műnemről; a történeti jelentéseket elemzi. Az el nem ismerés legfőbb oka talán a művel való dialógus meghatározó volta. A műalkotást teljes mértékben szükséges én-nek minősíteni, vagyis tárgyiasságát megszüntetni, hogy a művel való dialogikus viszony fogalma ebben az alkalmazásban, ebben az értelmezési keretben érvényesíthető lehessen. A tárgy nem képes dialógust folytatni, a tárgy nem képes válaszolni. A tárgynak lehet ilyen-olyan tulajdonságot, ismérvet stb. tulajdonítani, lehet ráprojiciálni ezt és azt. Ám azáltal a befogadó birtokba veszi a tárgyat, legalábbis fogalmi értelemben, és nem válik vele eggyé, azaz nem így válik énje alkalmazható részévé.³¹ A tárgy persze lehet másság és így tanulságot vonhatunk le a vele való viszonyból; ez a viszony azonban nem minősíthető dialogicitásnak. Így a processzusban, az aktusban nem jelenik meg a történés; a viszonyban ott marad a logika, a szemlélet, az ok és okozat stb. Vagyis mindazok a fogalmak és ismérvek, amelyeket a recepcióesztétika érvénytelenített.

Az is kétségtelen, hogy Gadamernek és Jausznak vannak előzményei, utalnak is rájuk. Mégis azt mondhatjuk, hogy az európai intellektuális hagyományban nemcsak az ő elveik és az ő fogalmaik vannak jelen. Jelen vannak az okság, az egység, a tárgy, a tárgyiasság fogalmak és a Lyotard és Baudrillard stb. által leírt posztmodern állapot valamely részében, szegmentumában is, mint a megértés és az elrendezés fogalmai. Sem a mai tudományból,

sem a mai mindennapi életből nem lehet kiiktatni a tárgyiasságot, a logikát; sőt a birtokbavételt sem.

Nemcsak a Platontól induló hagyományban van helye a három műnemnek, az olvasói beállítódottság is műnemi keretekben értelmez. Még akkor is, ha a műnemeket – akár Platon óta – konvencionak, szokásrendnek és nem lényegbeli, fogalmi általánosságnak minősítjük. Az olvasói beállítódottság mégis ezt a szempontot foglalja el. Vannak olyan kiadványok, amelyek egy kötetben összegyűjtik Shakespeare drámáit, elbeszélő műveit és szonettjeit. Ha egy drámánál nyitjuk fel, azonnal érzékileg észleljük, hogy nem szonett van előttünk. Ez az érzéki észlelés megadja a szövegfajtat mint tárgyat. A megismerő megismerési struktúrájából vagy akár nézőpontjából vezethető le a megismerés. Az észlelés, szemlélet, megismerés útja elvezet ahhoz, hogy az adott szöveg: dráma. Ez a kantianus nézet nem válik hitelenné még Wittgenstein „nyelvjátékai” ismeretében sem. Mint Wittgenstein mondja, a nyelv nem írja ugyan le a tényállásokat, ám bármely nyelvjáttékkal bizonyos összefüggéseket értünk és értetünk meg. Ha a drámaszöveg nyelvi formációja egy nyelvjáték, akkor a Név és a Dialógus nyelvi formációjából – ebből a nyelvjátékból – vezettük le a drámaműnemet mint egy szöveg speciális természetét. Összefüggésük és az ebből adódó fogalmak jelentése – hozzáátéve Aristotelés egyéb fogalmait – jelölte a műnem általános fogalmát. Vagyis a műnemhez is az egyik nyelvjáték segítségével juthatunk el, nemcsak a közvetítéssel a jelentéshez. Úgy is fogalmazhatjuk, hogy az előzőekben levezetett, megadott műnem fogalom egyértelműen immanens poétikai, drámapoétikai viszonylatok rendszere – legalábbis a jaussi nyelvezetben. Az ontológiai nézőpont nyelvezetében a drámának nevezett szövegcsoporthoz mint létezőnek a természete, s ez voltaképp immanens poétikai viszonylatnak is nevezhető. Ezek olyan „jelformák”, amelyek az adott szövegben úgy szerveződnek, hogy a befogadó a tárgyra irányultság értelmében viszonyuljon azokhoz, mint a szövegben rejlő műnemi fogalmakhoz. Az ehhez a csoporthoz tartozó szövegfajttákkal intertextuális viszonyban vannak; ontológiai nézőpontból létszerű analógiában vannak. A műnemet jelölő jelformák mint komplexumokból álló komplexumok nem a valóságra vonatkoznak, hanem a valóság jeleinek (az ember neve és az élőbeszéd) jeleként (Név és Dialógus) hozzák létre a szövegnek létező mivoltát. A műnek a természete nem írja elő, hogy az íróra vonatkozóan keressük: „ki beszél?”, nincs is mögötte semmiféle episztemológiai szubjektum, hiszen a műnemet jelölő fogalmak jelentése általános jelentés. A műnemet jelentő nyelvi jelek ennek a szövegváltozatnak a létrejövési folyamatában jönnek létre a Név és a Dialógus nyelvhasználatára révén.

Ugyanakkor egy-egy drámaszöveg nemcsak a műnemet jelentő jelek halmaza. Hanem az egész nyelvi textusé. Éppen ezért a szöveg egésze nem minősíthető tárgynak. De VAN tárgyszerű a szövegben: éppen speciális ter-

mészete, ami itt a szubsztancia, és ami miatt a szöveg: dráma. És ez bizonyítja, hogy itt létező VAN: az individuálissá konkretizálódott műnem, ami a textnek benne foglalt szubsztanciája. A műnem a szöveg egészében konkretizálódik, noha a text egésze nyilván nem csak szubsztanciájából áll. Ez a szövegek állandó aspektusa, amelynek mint szubsztanciának vannak további akcenciái; a változó nyelv és történet, hely, idő, helyzet stb. És ezek alkotnak olyan jelentéshálózatot, amelyből a befogadó megalkothatja a létet, vagyis a történetileg változó jelentéseket; a maga Képződmény2-jében lévő összetevő elemek alapján.

A létrejövő szövegváltozat az író teleológiája alapján kapja meg szubsztanciáját, műnemét, speciális természetét; hiszen a szerző tételez drámaszöveget, és nem epika- vagy líraszöveget. A szöveg egészének a jelentését pedig a mindenkori befogadó teremti meg. Így a mű mindkét ontológiai fogalmára – szubsztanciájára és akcenciáira – érvényes a lét egyik alaphatározománya, mely szerint a létező és léte és a tevékenység azonos. Az író tevékenysége következtében válik létezővé a tartós képződmény, a szubsztancia, az állapot, a természet; miként a befogadó tevékenysége révén válik létezővé a folyamat, a történetileg változó jelentések sora. A műnem mint szubsztancia, vagy mint állandóan megmaradó képződmény a folyamatnak, a jelentésmegtörténéseknek a bensője.

Egy drámaszöveg horizontja magában foglalja az előző drámaszövegek természetét jelölő fogalmak jelentését éppúgy, mint a saját text természetét jelölő fogalmak konkretizált jelentéseit. És ebben a vonatkozásban a szöveg szubsztancia-magja teremti meg a lehetőségét, hogy a befogadó által meghozott jelentéseknek keretet és irányt adjon. A létezőnek, a műnemnek, a szubsztanciának a konkrétá vált természete jelöli ki az irányt és a keretet. Így egy drámaszöveg jelentései és értelmezései adekvátak lesznek ahhoz, hogy drámaszöveget, és nem epikaszöveget értelmezzünk.

A keret olyan, mint egy körcikk végtelenbe nyúló, széttartó két oldala.

1 BÉCSY Tamás, *A színjáték lételméletéről*, Dialógus-Campus Kiadó, 1997, 85.

2 Gerald ELSE, *Aristotele's Poetics*, The Argument, Leiden, 1957.

3 L. BÉCSY Tamás, *A cselekvés lehetősége*, Bp., Magvető Kiadó, 1987.

4 L. Színház 1979/1. szám.

5 L. Színház 1980/7. szám.

6 L. például BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997. VILCSEK Béla, *Az irodalomtudomány „provokációja”*, Bp., Eötvös-Balassi Kiadó, 1995.

7 A példák egy kivételével: David ROSS *Aristotle* című könyvéből valók: London, Routledge, 1995. With A New Introduction by John L. ACKRILL.

8 WEISSMAHR Béla, *Ontológia*, Bécs-Budapest-München, Mérleg Kiadása, 1992, 85.

9 WEISSMAHR, *i. m.*, 65.

10 Vö.: WEISSMAHR, *i. m.*, 89.

11 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 49/a, ford. RITOÓK Zsigmond, Pannon Klett Kiadó, Matura, Bölcsélet sorozat, 1997.

- 12 L. BÉCSY Tamás, *A Poétika és a mai műnemelmélet*, Antik Tanulmányok, 36/1992, 1–17.
- 13 ARISZTOTELÉSZ, *Metafizika*, V/1015/a, ford. HALASY NAGY József, Bp., Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat, 1959.
- 14 Vö. ROSS, *i. m.*, 163. és 170.
- 15 WEISSMAHR, *i. m.*, 85.
- 16 Vö. H. ABRAMS, *A Glossary of Literary Term*, Harcourt Brace College Publishers. Genres címszó. 1999⁷.
- 17 H.-G. GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 97.
- 18 GADAMER, *i. m.*, 88.
- 19 H. R. JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás = Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 285.
- 20 JAUSS, *Esztétikai tapasztalat és hermeneutika = Id. köt.*, 145.
- 21 JAUSS, *i. m.* = uo.
- 22 Vö. JAUSS, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja = Id. köt. 52. és köv.*
- 23 JAUSS, *Az irodalomtörténet... = Id. köt.*, 69.
- 24 JAUSS, *Horizontszerkezet... = Id. köt.*, 293–294.
- 25 Uo., 275.
- 26 Uo., 294.
- 27 Uo.
- 28 L. például AQUINÓI Tamás, *Contra Gent. IV.*, 14.
- 29 WEISSMAHR, *i. m.*, 118–199.
- 30 Uo., *i. m.*, 49.
- 31 Bár Gadamer alkalmazás, applikáció fogalmával kapcsolatban l. KISBALI László, *A filológia bosszúja, avagy Gadamer esete a pietista hermeneutikával = Művelődéstörténeti törekvések az újkorban. Tanulmányok Keserű Bálint tiszteletére*, Szeged, 1997, 263–279.

Keckermann retorikái

(Fejezet a magyarországi retorikaoktatás történetéből)

Bartholomaeus Keckermann (1572–1609) retorikai fő műve, a *Systema Rhetoricae* első ízben 1606-ban jelent meg, és egy olyan újfajta logikai rendszer alapján tárgyalta a retorikát, mely az arisztotelizmust és a ráimizmust próbálta egyeztetni. Keckermann Németországban a legnépszerűbb szerzők közé tartozott, és a protestánsok közül csak Dietericus és Vossius retorikai munkáinak volt az övénél több kiadása.¹ Szülővárosának, Danckának (a mai Gdańsk Lengyelországban) a *gymnasium*át elvégezve 1590-ben a witterbergi, később az altdorfi egyetemre iratkozott be, majd 1592-től a heidelbergi egyetem hallgatója. Itt lett „*sanctae linguae professor in Academia Heidelbergensi*”, majd 1602-től a danckai iskola élén állt.² Heidelbergi korszakában számos magyarral került kapcsolatba, ez az idő a heidelbergi magyar peregrináció fénykorának kezdetével esik egybe. Itthoni ismertsége, kedveltsége jelentősnek mondható, nagy számban maradtak fenn hazai könyvtárainkban teológiai, politikai, logikai, de retorikai munkái is, és az egykori könyvlistákon még gyakrabban fordul elő a neve.

Szenci Molnár Alberttal közeli kapcsolatban állott, utóbb dictionariumához is üdvözlőverset küldött.³ Az 1628-ban Frankfurtban megjelent *Systema Logicae tribus libris* című művének előszavában például így emlékezik meg magyar barátairól:

Nem érkeztem volna el ennek a munkának a kiadásához, ha engem – az elismerés miatt a nemzetüket is feljegyzem – néhány magyarnak a logika iránti különleges igyekezete és hihetetlen szorgalma (*singularis quaedam industria et incredibilis in Logicam ardor Ungarorum aliquot*) nem ösztönzött volna művemnek csiszolására és újbóli átgondolására. Ugyanis miután két esztendeje néhány ilyen nemzetiségű hallgató, mind korukat, mind felkészültségüket tekintve éretten, részben hazájukból, részben máshonnan a mi Akadémiánkra jött, és előttem a filozófia, de különösen a logika iránt hatalmas vágyat és egyedülálló odaadást mutatott föl, sőt kitartóan azt követelték tőlem, hogy ennek a tudománynak a mindenre kiterjedő összefoglalását szabályokkal, magyarázatokkal, és oktató példaként egyéni olvasmányokkal felékesítve közreadjam. [...] Munkámban nem kis része van magyar barátainknak, akik engem hallgatva egyrészt mohó kíváncsiságukkal, másrészt állhatatosságukkal az én igyekezetemet és iparkodásomat is fölkellették. (5.)

Keckermann retorikája azonban még egy jellemzője miatt is fölkeltheti érdeklődésünket. Munkáját ugyan latinul írta, tájékozódása azonban kiterjedt a modern nemzeti nyelveken megszólaló irodalmakra is. Ezekről így vélekedett:

Mivel pedig a retorika semmiképp sincs hozzákötve egy meghatározott nyelvhez, és a mesterség minden nyelven közös, még ha az iskolában leginkább a latin nyelvből veszik is a példákat, ezért minden nyelven kell beszédeket hallgatni: olaszul, franciául, németül, lengyelül. [...] Nagy tévedés volna, ha valaki azt gondolná, hogy a retorika a latinul beszézés művészete, amikor az a franciául, olaszul, németül, lengyelül és bármilyen más nyelven való beszézés művészete is. Semmi módon nincs a retorika a latin nyelvhez kötve, még kevésbé a göröghöz, és nem csak azért tanuljuk a retorikát, hogy latinul beszéljünk, hanem hogy az anyanyelvünkön is ékesszólóak legyünk. Mármost mivel a rétoroknak az iskolákban csak latin és görög példákat tanítanak – így van, elmondom, mert ez a helyzet – a tanítók valamilyen hibája folytán, akik vagy nem tudtak más nyelveken, vagy mert ők maguk is csak görög vagy latin nyelven tanulták a retorikát, valamiképp ezt ehhez a két nyelvhez kötötték. Mi ez ellen tesszük le a voksunkat. (654–655).⁴

A retorikatörténeti szakirodalom elsősorban Melanchthon retorikai munkásságára irányítja a figyelmet. Mindenekelőtt a Szentírás értelmezésében is hasznosított retorikai és poétikai tudásra és érzékenységre kell gondolni, mely többek között Cicero és Quintilianus szemléletét használja fel, és éppen abban jelent újdonságot, hogy az antikvitás esztétikai, retorikai örökségét követve e paradigmarendszer kompetenciáját kiterjeszti a Szentírásból származó szövegek értelmezésére is.⁵ E kettős paradigmarendszer érvényesülésére tömérdek példát találhatunk, általános szándékként regisztrálható a homológiára való törekvés, amely a mikrostruktúráktól kezdve a teoretikus makroszerkezetekig terjedhet.⁶ Melanchthon és nyomában Sturm nem választották szét az egyházi és világi retorikát, Keckermann viszont a *Systema* mellett megjelentette az önálló *Rhetorica Ecclesiasticá*ját is. Jelen írásban e két keckermanni mű egymáshoz való viszonyát elemzem, és azt vizsgálom, hogy ez esetben mennyiben állítható egymással szembe az egyházi és profán ékesszólás tudománya.

Keckermann műveiben figyelemre méltó a szónokra, szónoklatra vonatkozó terminológiája. A humanizmus korában ugyanis az antik retorikai szabályok szerint felépített beszédet nevezték *oratió*nak, sőt, ez az elnevezés még az egyházi gyakorlatban is felbukkant már a XV. századtól kezdve.⁷ Erasmus *Ecclesiastes*ének megjelenését követően azonban általánosan a klasszikus retorika keretei között folytatódott a homiletikai gondolkodás. Erasmus olyan terminust használt művében az egyházi beszédre, amelynek korábbi használatára kevés példát lehet találni, prédikációt jelölő előfordulására pedig alig néhányat. A század második felében már a *contio* szó jelenti az elfogadott terminológiát mindkét vallási tábor homiletikai műveiben.⁸

Keckermann, amikor Cyprianusnak vagy az egyik Gregoriusnak a beszédéből idéz, azokat következetesen *oratióknak* nevezi – legalábbis a *Systemában* (76., 80.). Kicsit más a helyzet az *Ecclesiasticában*: ugyanezeket a beszédet hol *homiliának*, hol *sermónnak*, hol *contiónak* nevezi. A *contionator* és *orator* terminusokat azonban egyaránt használja, sokszor egymás mellett is (*orator sive concionator*). Ezekből a példákból úgy tűnik, hogy nincs különbség e két kifejezés jelentésében.⁹ Tudatosnak tekintem azonban azt, hogy éppen *Ecclesiasticájának* az elméleti igénnyel megírt praefatiójában használja a klasszikus örökségre utaló kifejezést: „*Oratoris Ecclesiastici munere nullum est in humanis rebus dignius, praestantius nullum*” (Az egyházi szónok hivatalánál az emberi dolgok közül semmi sincs méltóbb, sem előbbre való) (8.). Ha a terminológiahasználat bizonyító lehet e kérdésben, az *oratio ecclesiastica*, *orator ecclesiasticus* terminusok használata is jelezheti a kettős paradigmához való kapcsolódást.

E kettősség a *Systemában* például a figurák szintjén is megjelenik, ahol világi és bibliai példákat egyaránt találunk a *climax* illusztrálására: „De a megpróbáltatásokkal is dicsekszünk, mivel a megpróbáltatás munkálja ki az állhatatosságot, az állhatatosság a kipróbáltságot, a kipróbáltság a reménységet, a reménység pedig nem szégyenít meg.” (Róm 5,3–5.) Ugyanerre másik példa: „Minden igyekezetekkel törekedjete arra, hogy a hitetekben mutassátok meg az igaz emberséget, az igaz emberségben az ismeretet, az ismeretben önuralmat, az önuralomban állhatatosságot, az állhatatosságban kegyességet, a kegyességben testvéri szeretetet, a testvéri szeretetben pedig minden ember iránti szeretetet.” (2Péter 1,5–7.) Az antik példák közül a Herenniushoz írt retorikából hoz a *fokozásra* példát. A *parrhesiára* a következő példákat találjuk az apostoli levelekből: „Közületek ki tud rám bünt bizonyítani?” (Ján 8,46.) Pál apostoltól: „Halál, hol a te fullánkod?” Hasonlóan a Jelenések könyvéből (Jel 18,2.) „Leomlott, leomlott a nagy Babylon.” A retorika írásmagyarázó szerepét mutatja tehát az, amikor az idézett helyeket a *fedés* retorikai alakzataként olvassa. A világi példák közül e helyütt Hérodotosznak egy történetét olvashatjuk (231.).

Az antik eredetű világi műveltség és a bibliikusság összeegyeztetésének lehetősége szintén megosztotta a teológusokat és szónokokat egyaránt. A bibliai retoricitás, a *stylus Paulinus* megítélése segít tovább pontosítani Keckermann helyét a retorika történetében. Kecskeméti Gábor az alábbi négy csoportra osztotta az erről szóló véleményeket:

1. A mai lelkésznek még Pálnál is ékesszólóbbnak kell lennie, hiszen a profán tapasztalatok is javunkra fordíthatók. Egyébként Pál is használt világi idézeteket.

2. Az ékesszólás érvényes mintáit a Bibliából kell meríteni, világi díszítmények csak nagy ritkán, megfelelő tudós közönség előtt használhatók. A reto-

rikai ékességek bibliai eredetűekre való korlátozása ugyanakkor nem jelent keresetlenebb *elocutiót*, hiszen a Biblia is csodás retorikai ékítmények tárháza.

3. A bibliai stílust nem az ékesszólás, hanem egyszerűbb, közvetlenebb meggyőzési stratégiák, valamint egyszerű, világos stílus jellemzi. A stílusnak pálinak kell lennie, nem annál ékeesebbnek.

A bibliai elokúciós fogások kiegészíthetők a hétköznapi életből vett hasonlatokkal, hiszen ezekkel az apostolok is éltek, és az ezzel való élés isteni ajándékával a mai prédikátorok is fel vannak ruházva.

4. Még a bibliai retorika imitációja is káros, és ezért kerülendő.¹⁰

Nézzük meg, hogy hogyan nyilatkozott erről Keckermann *Ecclesiasticá-*jának praefatiójában:

Sokan azt idézik Pál apostoltól, amikor ezt írta: „Én is, amikor megérkeztem hozzátok, nem úgy érkeztem, mint aki az ékesszólás vagy a bölcsesség fölényével hirdeti nektek Isten bizonyoságátétét.” De ki kárhozná az ékesszólását annak, aki az összes apostol közül az egyedüli ékesszóló lévén beszédének nagy ereje miatt mint az égiek tolmácsa (*pro Mercurio*) tartott beszédet? Aki a legnagyobb mesterségbeli tudással építette fel beszédét Félix és Festus római tisztartók előtt, ügyét előadva? Augustinus is egyedül az ő prédikációját olvassa meggyőző ereje miatt. (12.)

Keckermann az eloquentiát a Szentlélek legfontosabb ajándékának tartja, ezért ezzel Krisztus minden hívének méltón kell élni (14.).

A *Disputationes orationum* című beszédvázlatkönyvében az első helyen magyarázza a Szentlélek kiáradását: „Az ékesszólás gyakorlásának a kezdetét nem másból, mint a szent történelemből kell megfigyelni.” Istent itt *Eloquentiae autornak* nevezi, és az ékesszólást az isteni dolgokkal kapcsolatosnak mondja:

Isten az emberi beszéden és ékesszóláson keresztül annyira csodálatos dolgokat képes alkotni, amiket csupán a *ratio* segítségével alig vagyunk képesek felfogni. Sőt, a mi jelenlegi ékesszólás gyakorlatunk is az akkori apostoli ékesszólás által megszentelődik, és mi is, mint az apostolok, a mi ékesszólásunkat ennek a dicsőségében megszenteljük.

Az apostolokat e helyen *oratoroknak* nevezi, s kéri az Urat, hogy amiként akkor Jeruzsálemben, úgy itt, az ékesszólás gyakorlására rendelt Gymnasiumban is áradjon szét a Szentlélek (4.).

A praefatio utolsó bekezdésében, tehát hangsúlyos helyen, így fohászkozik:

De te, Isten fia, aki az örök Atya Igéje vagy, és aki mozgásba hoztad a szónokot a földön, és aki erősen és hatásosan beszélsz az emberek között, tedd meg, hogy a bölcsességnek ebben az iskolájában a tudományok úgy virágozzanak, hogy neked hozzanak dicsőséget, és az Egyháznak és az Államnak üdvére legyenek. (11.)

Mindezek felidézhetik Erasmust, aki a szenvedélyes beszédet védve kapcsolatot keresett a Szentlélek, a prédikátor saját lángoló kifejezőképessége és a hatásos beszédmód között. Az elméleti igényvel megírt praefatio alapján is azok között helyezhetjük el Keckermann, akik nem a retorikusság használatának mértéke alapján választják szét a profán *oratiót* és a prédikációt. Sőt, úgy tűnik, az ékesszólás értékének megemeléséről van szó, hiszen az isteni szférával érintkezik.

A *Systema Rhetoricae* a maga monumentális terjedelmével magában foglalja mindazt, amit a XVII. század elején érdemes volt ismerni – természetesen a szinkretista retorikai hagyományoknak megfelelően. A *Systema* felépítése – ellentétben azokkal a művekkel, melyeknek két része a *Rhetorica* és *Oratoria* – nem kizárólag a dichotómiára épül, ezért a rendszer áttekintése is nehezebb. Rendszerezésében a hagyományos ötrészes felosztás is szerepet kap. Az első rész I. könyve az *inventióval* és *dispositióval*, II. könyve az *elocutióval*, azaz *exornatióval* foglalkozik, míg a III. könyvre marad a beszéd előadása, ahol a *memoria* és a *pronuntiatio* tárgyalatik.

A második rész szintén három könyvre oszlik, ez a *Rhetorica Specialis* terepe. Ide főleg azoknak az újkorban szükséges gyakorlatias tudnivalóknak az összefoglalása került, amelyek nem fértek be az első rész klasszikus felosztásába.¹¹ Szabályokat kapunk például az *oeconomica*, *politica*, *iuridica oratio* formuláiról, vagy arról, hogy hogyan kell hivatalos vagy magánlevelet írni. Ahogyan megfogalmazza Keckermann: Elsősorban nem az iskola, hanem a közélet, az Egyház és az állam számára kell szónokokat képezni (353.).

A XXVIII. fejezetről (*De genere dicendi incitato et tracto, lentiori item et argutiori*) nem is csak azért kell szólni, mert Keckermann saját kijelentése szerint ő az első, aki ebben a témában általánosan használható és biztos szabályt ad, hanem mert a XVII. század elejének nagy retorikai kérdése éppen a lakonikus és asianus contra atticista stílus és a *stylus argutus* problémája. A lakonikus és asianus stílus között helyezkedik el az atticista, amely a legelterjedtebbnek mondható, akár Rotterdami Erasmus beszédei miatt is, bár – ahogyan hozzáteszi – Cicero ezt sohasem használta.

Mindezeket a beszédfajtákat Keckermann szerint mindig a helyzethez alkalmazva kell használni, megvizsgálva, hogy *ki, mikor, milyen alkalomból* beszél. Az asianus avagy terjedelmes beszédek használandók azokban a témákban, amelyek nem annyira nagyszerű tárgyban és kevésbé fontos emberek ügyében hangzanak el. A terjedelmes beszédfajta szavai terjengősek és terjedelmesek, bővében vannak alakzatoknak, és körmondatai hosszan elnyúlnak.

Ezzel szemben tömör, azaz lakonikus beszédet leginkább politikai ügyekben tartanak, ezt nemcsak a mai szónokok, de Livius és Sallustius is bizonyítja. Keckermann elítéli azokat, akik a lakonizmus használatát vitatják, és a mesterkéltséggel kapcsolják össze. Vannak helyzetek, amikor szerinte csak a lakonizmussal lehet élni:

Egyedül a lakonizmusnak van csak ereje, amikor csatába kell menni, ahol az ellenség nem enged késlekedést, és rövid, hatásos beszédet kell tartani a katonák számára. Így ne csodálkozzunk azon, hogy a spártai emberek, akik a háborúra születtek, és a háború edzette meg őket, ilyen beszédekhez folyamodtak. Ezért, ha dolog természete is ezt tanácsolja, megbocsátjuk az elfoglalt tehetségeknek, hogy röviden és tömören írják akár beszédeiket, akár leveleiket. Ezzel szemben bizony csak mosolygunk azokon, akik akkor is, amikor elég idejük volna, és semmi sem sűrgeti őket, írásban és beszédben mégis túlzott rövidséggel fognak a dologhoz, és nem a közepes stílusnemet veszik célba. (611.)

A lakonikus stílus jellemzője az *ellipsis*, *paranomasia* (szójáték), többjelentésű szavak használata, váratlan képzettársítások; a példa abból a levélből való, amelyben Lipsius az Utrechti Köztársaság jóakarátát köszönte meg: „Mert annál nagyobb a ti jótéteményetek, mivel oly nagy kegy az magában is, leírva is, hogy adómentes lettem, azért, hogy ne felejtsem el, legalább ebben a fejezetben nektek szavakkal, azaz írásban adózom.”¹² Itt a *munus* és *immunis* szavak összecsengése éri el ezt a hatást.

Az *acutum sive argutum dicendi generum*ról ezzel szemben csak néhány bekezdésben emlékezik meg, de hangsúlyozza, hogy ezt nem lehet összekeverni a lakonikus beszédfajtaival. 1. Az elmés azaz szellemes beszédfajta keresett és ritka érveknek a feltalálásán alapul, 2. Az érveit rövid kijelentések, sőt *apophtegma*k útján adja elő, 3. A szavak átvitt értelműek, azaz mást jelentenek. 4. A szavak összekötése nagyrészt szaggatott, így a zárlatokat és a numerusokat a helyzethez és a körülményekhez képest kell megítélni (66–67.).

Az *exornatio* könyvében olvashatunk egy-egy fejezetet *De soni concinnitate*, *sive euphonia*, illetve *De numero oratorio*.

Az előbbi fejezet részben hangszimbolika, ahol Platón *Kratiilosz*át követve többnyire vergiliusi példákon mutatja be az egyes hangok rejtett jelentését, másrészt a jóhangzás általánosabb szabályaival foglalkozik. A szónoki numerusról szóló könyvben főleg Sturmot követve értekezik a dallamosság szükségességéről. Ugyanakkor óvakodni kell még a keresettség látszatától is. Mindezek a szónoki fogások a *delectare* és a *varietas* kívánalmainak tesznek eleget.

Az egyházi retorika terjedelme jóval kisebb, de nemcsak emiatt áttekinthetőbb: felépítése a dichotóm felosztás jegyeit is mutatja: két fő része például a prédikáció elkészítése és előadása, miközben e kétosztatú rendszeren belül tárgyalja a retorika hagyományos öt részét, a speciálisan a prédikációra jellemző részeket (*praecognitio textus*, *partitio textus*, *explicatio verborum*, *applicatio*), pedig az *inventio* keretén belül veszi sorra. Ebből is nyilvánvaló, hogy retorikájának (bár használja az *ars concionandi* elnevezést is) fő részei az *inventio* és a *dispositio*, tehát egy fontos kérdésben nem rámista.

Ecclesiasticája részeként jelent meg Zacharias Ursinus *Methodus formandi concionem* (168–172.), majd Georg Sohn *Tractatus de interpretatione ecclesiastica*

című munkája (172–194.), illetve Anton Schor *De ratione tractandarum quaestionum populariter* című dialógusa (194–222.).

Érdemes kiemelni, hogy praefatiójában mely tekintélyekre hivatkozik: Daniel Tossanust emeli ki, s mellettük „Németország két díszét”, Erasmust és Melanchthont, de nem hagyja dicséret nélkül a pápisták közül az arisztoteliánus filozófust, Zabarellát, és néhány katolikus szerzetest, akiknek retorikai műveiből merített. A leghosszabb laudatio azonban Abraham Bucholcernek, „Szilézia legékesszólóbb hitszónokának” jut, akinek részben latin, részben német nyelvű kéziratos könyvét mindkét nyelven gyakran idézi is művében.¹³

Az előszóban leszögezi, hogy – ellentétben elődeivel – nem annyira a hitszónok hivataláról vagy az ahhoz való előkészületekről, a szentbeszéd előtti és utáni könyörgésről, a gyülekezetekről, a hallgatóság kötelességeiről ad át ismereteket, hanem az *ars*-ot, azaz a retorika mesterségét tanítja. (24.)

Az egyházi szónok külső célja (*finis externus*) a tanítás, valamint a lelkek, érzelmek megindítása, belső célja (*finis internus*) maga az ezekre alkalmas egyházi szónoklat. Természetesen Keckermann a maga egyháza papjainak akar elméleti és gyakorlati segítséget adni munkájában, így a katolikus egyházi gyakorlatnak legtöbbször csak a negatívnak ítélt példáit ismerteti (például az exemplumokat, amelyek erősen megindítják a hallgatóságot, leginkább az egyháztörténetből, esetleg a profán históriából kell venni, ezzel szemben a pápista szerzetesek nem elégedtek meg az igaz históriákkal, hanem cellájukban fabulákat és legendákat találtak ki, és azt később a beszédben a történetek helyett adták elő, amit az okosabb pápisták még manapság is megtesznek [88.], vagy míg az ideális beszéd nem hosszabb egyórásnál, különösen a kapucinusok három-négy, vagy még több órás beszédeket tartanak [113.]). Az igazsághoz tartozik, hogy az ilyenfajta polemikus él ritkán fordul elő Keckermann műveiben. Bár a retorikákról szólva nemigen szokás az *actió*val, a beszédek előadásával foglalkozni, idézhetnénk néhány ilyen helyet a *Systemá*ból is: különösen a szerzetesek és a jezsuiták karjukkal úgy hadonásznak, lábukkal úgy dobognak, s egész testükkel úgy gesztikulálnak, hogy inkább színésznek, ökölvívónak vagy kötéláncosnak (*histriones, pugiles, et funanbulos*) látszanak, mint egyházi szónoknak (395.).

A Melanchthon által bevezetett *genus didascalicum*mal egyik retorikájában sem él, azonban megállapítja, hogy a *deliberativum* és a *judiciale* a Szentírásban gyakrabban előfordul, mint a *genus demonstrativum/laudatorium*; ezt a protestánsok legfeljebb csak a temetési beszédekben kedvelik, míg sok egyházatya szinte tobzódik benne, és a pápisták is szinte féktelenül alkalmazzák (48–49.). A két előző beszédfajtához tartozó beszéd lehet *adhortatio* és *dehortatio*, *obiurgatio*, *correptio*, végül *consolatio*.

Szükséges a szónoknak a textust retorikai eszközökkel is megvizsgálni, hogy ne tévedjen nagyot az értelmezés és magyarázás közben. A *textus* his-

toricus például egy megtörtént esemény narrációját tartalmazza. A történetnek a lángját a személy, a hely, az idő meghatározta körülmények gyújtják fel. Kettős feladat van ezzel kapcsolatban, az elbeszélés egyszerűbb részeinek a megadása, majd egy általános thesisre való utalás. A példa: Dávid házasságtörést követett el, és száműzték. A házasságtörés a bűnnek egy fajtája, a száműzetés pedig igen súlyos büntetés. Itt az általános thesis: Tehát minden főember, aki súlyosan vétkezik, súlyos büntetést kap (69.).

Könyvének elején rögtön az *inventio* általános szabályainak ismertetése után két fejezetben is az érzelmek felkeltésének általános és speciális szabályaival foglalkozik. A Biblia és az antik szerzők, valamint egyházatyák és protestáns teológusok alapján bizonyítja, hogy az egyházi szónok fő feladata éppen az érzelmek felkeltése. A meggyőzésnek pedig eszköze, ha a szónok erényes férfiú, mert amikor beszél, az erkölcsi győznek meg, nem a beszéde. Bizonyítja ezt Cicero és Quintilianus, de Pál apostolnak Tituszhoz írt levele is: Te magad légy a példaképük a jó cselekedetekben, mutass nekik a tanításban romlatlanságot és komolyságot (Tit 2,7). Arra a horatiusi gondolatra pedig, „*Si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi*”, egy Kálvin-citátum következik: „A kegyes lelkipásztornak magában kell előbb sírnia, s csak utána sírásra készíteni másokat.” (55–56.)

A *De partitione textus* fejezetben leszögezi, hogy *partitio per partes*, azaz a részekre osztás segítségével mutatja meg, hogy mi a *textualis propositio*. 1. Ha a felosztás jól sikerült, a szónok a szemünk előtt tudja bemutatni, hogy mit akar elérni a beszédében. 2. A felosztás legfeljebb 3 vagy 4 egységet hozzon létre. Erre leginkább a hosszabb vasárnapi prédikációkban kell vigyázni, melyekben el szokták követni azt a hibát, hogy több részre osztják a textust. Azért, hogy a beszéd ne legyen szaggatott, fagyos, azaz dagályos, és kellemetlen, tartózkodni kell attól, hogy magasztosabb és hosszabb dolgokkal amplifikáljunk. 3. Ügyelni kell arra, hogy a beszéd menetében ne legyen feltűnő hiatus vagy a mondatok kötőszó nélküli halmozása, ami *prolepsis*, *interrogatiók* és más efféle miatt fordulhat elő. 4. Azt a textust, amelynek az egyik fele *didacticus*, azaz a hitről, Krisztusról, a teológia forrásairól tanít, a másik fele pedig *practicus*, azaz érzelmeket kelt, hogy a jót kövessük, és a rosszat elhagyjuk, két részre kell osztani. 5. Nem kell mindig két részre osztani, van, amikor egy tagból álló *propositio* is elég. 6. Az így kialakított részeket nem kell tovább osztani. 7. Ha a textus érvénye általános, általános *propositiót* kell kialakítani, de a konkrét, például történeti szövegben konkrét legyen a *propositio*. 8. A *partitiót*, amit a szónok logikai terminusok segítségével értett meg, a népek közérthető terminusokkal és szavakkal kell előadni. (69–72.)

A *De verborum explicatione* fejezetben két főszabályt fogalmaz meg Keckermann: Nem szükséges minden esetben *explicatio*: ha a textus nem homályos, vagy nincsen lappangó értelme, elég a paraphrasisát elismételni; és nem kell

az egész textust egyszerre és rögtön magyarázni, hanem részenként tegyük ezt.

Magyarázhatunk egyes szavakat vagy szókapcsolatokat: az előbbi esetben *ad fontes*, azaz a héber vagy görög szöveghez a legritkább esetben nyúlunk; magyarázzuk meg a szokatlan *catachresist* vagy *tropust*. A homályos kijelentések magyarázatának hat szabálya van: 1. A rendszeres teológiát kell felhasználni, például *Panis est corpus Christi, ez sit nihil aliud, quam relatio, non vero substantia*. 2. Megkülönböztethető a szerző és az olvasó intenciója szerinti magyarázat. Augustinust idézve: aki a fenti szavakat akarja magyarázni, annak Jézus Krisztus szándékát kell megértenie, azaz nem arról kell beszélni, hogy mi a kenyér, hanem a kereszthalálának a szent szimbólumát kell megértetni. Aquinói Szent Tamást idézve: Az, ami leginkább a szerző szándékát fejezi ki, az a *sensus litteralis*. Ennek hangsúlyozásával Keckermann eltávolodik a *sensus mysticus*, azaz a *tropologicus* és *anagogicus* értelmezéstől. Ahogy mondja, csak a skolasztikusok és a mai pápisták kettőzik meg a jelentést, majd példákkal magyarázza meg a *sensus mysticust*. 3. Az előzményeket és a körülményeket figyelembe véve kell magyarázni. 4. Hasonló helyeket kell felhozni, például az idézett textus mellé azt, hogy *Hoc poculum est novum Testamentum etc*. 5. Az elfogadott értelmezést kell az interpretátornak követnie. 6. A homályos helyeket világosan érthető helyek, és nem ugyanolyan homályosak segítségével kell magyarázni. (72–81.)

Miután áttekintettük a *Systema Rhetoricae* és a *Rhetorica Ecclesiastica* néhány fontos fejezetét, a szinkretikus retorikai hagyomány keretén belül helyezhetjük el Keckermannunkat. Őrzi a melanchthoni és sturmi örökséget a retorika Szentírás-magyarázó szerepéről, miközben a tropologikus és anagogikus értelmezés veszélyeire figyelmeztet (és éppen Melanchthonra hivatkozva jelenti ki, hogy az allegóriának megvan az auktoritása a Szentírásban). Ugyanakkor a *Systema* speciális része mutatja, hogy az Írásértelmező funkció mellett egyre jelentősebb szerepet kapnak a pragmatikus elvek, és az udvari, illetve magánrepresentáció megannyi formája.

Mindezek alapján Keckermann két retorikáját ugyanahhoz a retorikai rendszerhez tartozónak gondolom, és sem felépítésükben, sem szellemiségükben nem látok lényeges különbséget. Mindkét műnek vannak párhuzamos fejezetei: a *Systema* amplifikációs fejezetét úgy írta meg, hogy azt az egyházi szónok is haszonnal forgathassa.

Eddig azt mutattam be Keckermann rendszerében, hogy a Szentírás is vizsgálható a retorika eszközeivel, ennek a fejezetnek a bemutatása közben azt kell hangsúlyozni, hogy a konfesszionális igényeket szolgáló, ám az esztétikai megformáltságot sem nélkülöző egyházi beszédek sem teremthetők meg a retorika eszközzel nélküli Keckermann szerint az

amplificatio a szónoki mesterség legfontosabb kútfője, ami kiváltképp fontos ahhoz, hogy heves érzelmeket váltson ki a hallgatóban. A logikával foglalkozó, ha valóban járatos a logikában, nem bővít, hanem a dolgot egyszerűen fejezi ki, mert nyilvánvalóan az ésszerűségre és a tiszta észre van tekintettel, és arra vágyik, hogy pusztán csak a dolgot ismerje meg. De heves érzelmeket – amire a szónok kiváltképpen törekszik – pusztán magyarázattal és bizonyítással nem lehet hatásosan kelteni, hanem az egyszerű magyarázatoknál és bizonyításoknál bővebb előadásra van szükség. (67.)

Miközben a logika és a retorika különbözik egymástól, a retorikában fel kell használni a logika által kidolgozott módszereket.

A kiterjesztéshez leginkább használatosak 1. a nemből, 2. az egyediből, 3. a ható okból, 4. a hatásból, 5. a kísérő körülményekből, 6. a részekből vett locusok. Eközben más sincs kizárva, de ahogy mondtam, leginkább ezeket kell megjegyezni *dilatatio* hasznosságához.¹⁴

A nem (*genus*) kifejtéséből származó hatást alkalmazta például Cicero az Archias érdekében mondott beszédében, ahol a költő Archias műveltségét bemutatva tér ki a tudományokkal való foglalkozás közhelyére.

Olykor különösen az előidéző és a végső okból vett bővítést alkalmazzuk a beszédben. Ha valaki Krisztus szenvedéseit akarja előadni, a szenvedésnek az előidéző okaiból veheti az *amplificatio*kat. Mert a szenvedés Krisztus lelkében keletkezett, amikor megtapasztalta azt a rettenetes isteni haragot, és belekóstolt abba az örökös büntetésbe, amit mi, bűnösök, megérdemlünk. De szenvedésének testi okai is voltak, mert kifáradott és megfeszült minden tagja, idege és ere, stb. Ugyanígy ha valaki a hatás alapján akarja érzékelteni a kegyetlenséget, mert az adja vissza az emberek kétségbeesítő és felkavarodott érzéseit, ezt a hatást vagy előidéző okot fogja bővíteni, mivel az istentelen embereknek sem Isten, sem ember nem tud semmi jót ígérni. (72.)

Rudolf Agricolától idézi:

Az *amplifikálás*nak az a legjobb módja, amikor azt a dolgot, amiről beszélünk, a részeire bontjuk, és az egészet a részek segítségével mutatjuk be, a részt pedig az egyedi dolgok rendje és *felosztás* alapján: a fontos részeit a fontos részei, a lényegest a lényeges részei által.

Például, ha valaki azt akarja bizonyítani, hogy Krisztust a leglángolóbb szeretettel kell szeretni, azzal érvel, hogy értünk, bűnösökért szenvedte el a legsúlyosabb szenvedést. Ezt az érvet bővíti Krisztus szenvedésének a felosztása a testi és lelki szenvedésről, amit így lehet mondani: Vajon ki az, aki nem a leglángolóbb szeretettel szereti őt, aki értünk lelki-
leg szenvedett, aki megtapasztalta az örök büntetést, aki kiállta az isteni haragnak az elviselhetetlen súlyát, aki testileg is szenvedett, elviselve az esendőségét, a siránkozást, a könnyeket, a fáradalmakat, a virrasztást, az éhséget, a szomjúságot, a megvetést, a becsmérlést, a véres verejtéket, a bilincseket, a köpdősést, az ökölcsapásokat, a megvesszőzést, azt, hogy szentséges fejét töviskorona szagattja, a kereszthordozást, azt, hogy kezét, lábát

szegekkel verték át, azt, hogy minden idegszála és ízülete a fájdalomtól megfeszült és kifordult, a gúnyos megjegyzéseket, miközben haldokolt, végül keresztthalálát az átkozódások közepette. Más példát vehetünk Gregoriusnak a hét Makkabeus fivéről szóló beszédéből, akiknek az édesanyját azért dicséri, mert különösen erős lelkű volt, amiről bizonyosságot is tett, amikor végignézte fiainak szigorú megbüntetését. Ezt a dicsérő argumentumot bővíti a büntetésnek a részeivel, így:

Ennek az anyának az állhatatosságát nem lehetett semmivel megingatni és megtörni. Nem törték meg a kínzóeszközök, amivel végtagjukat csigázták, sem az előhozott kerek, sem az éles vaskörmök, sem a dühös vadállatok, sem a kihegyezett kardok, sem a forró fazekak, sem a lánggra kapott olaj, sem a kegyetlen csatlósok, sem az embertelen hóhérok, sem a testrészek feldarabolása, sem a szétmarcangolt hús, sem a patakozó vér. (75–76.)

A hasonlatról ezt mondja:

Ez az eszköz minden szónoknak, de különösen az egyházi szónoknak nagyon hasznos, mivel a Szentírásban gyakoriak az ilyen hasonlatok. Így a hasonlatok segítségével a szónok képes lesz a szentbeszéd nagy részét szenvedélyesen és szépen előadni, mert ezeket az isteni Ige is megtámogatja. Például, amikor Krisztus magát a jó pásztorhoz vagy a szőlőtőkéhez, vagy Isten szavát a búzaszemhez hasonlíta. Így tesz Dávid is a 7. és a 119. zsoltárban: „Szabadíts meg az üldözőimtől és ments meg engem, hogy szét ne tépjenek, mint az oroszlán, szét ne szaggassanak menthetetlenül.” (Zsolt 7,3) (79.)

A hosszabb amplifikálás lehet leírás (*descriptio*), finomítás (*politio*) és *hypotyposis*.

*Hypotyposis*ról beszélünk, ha egy dolgot vagy tettet bővebben adsz elő. Például, ha valaki azt akarja bizonyítani, hogy Krisztust a legnagyobb szeretettel kell szeretni, mert éretünk vállalt szörnyű keresztthalált, ezt az érvet úgy kell hosszasan dilatálni, hogy olyan szenvedéllyel fested le Krisztus szenvedéseit, mint Augustinus: „Nézd a keresztben függő Krisztus sebeit, a haldokló Krisztus véréit, a megváltó Krisztus jutalmát, a feltámadó Krisztus sebhelyeit. A feje lehanyatlik, hogy megcsókolják, a szíve megnyílik, hogy szeresék, a kezeit ölelésre tárja. Az egész test a megváltást példázza: meg kell ezt fontolni, és vizsgálj meg a szíved mérlegén, hogy egészen a szívedbe zárjad őt, akit éretted szegeztek a keresztfára.” (85–86.)

Keckermann mindkét művében kapcsolatba hozza egymással az érzelmek felkeltését és a *hypotyposis*t, amit *descriptio graphicának* is nevez.¹⁵ Egy másik helyen pedig hozzáteszi: „A görögök ezt *energeiának*, azaz *evidentiának* is nevezik.” A múltbéli események tehát bizonyos értelemben a hallgatóság szeme előtt jelennek meg, mintha ők is résztvevői lennének a megjelenített jelenetnek.¹⁶ Ahogy az Egyházi retorika elején hatásosan megjegyzi: „Az érzelmeket két dolog, a nagyszerűség és a megjelenítés (*magnitudo et praesentia*) kelti.” (60.)

Deborah Shuger alapján az alábbiakban lehet összefoglalni azt a problémát, amit a hypotyposis ilyen kiemelése mutat: A Keckermanntól idézett formula protestánsoknál, például Alstednél, és katolikusoknál, például Carbónál és Granatensisnél is regisztrálható. Úgy tűnik, hogy a *magnitudo* és *praesentia* összekapcsolása összefüggésbe hozható az arisztotelianus episztemológia központi előfeltevésével: eszerint fordított kapcsolat van a tárgy nagyszerűsége, és az erről való tudásunk pontossága között. Amiben van *magnitudo*, az híján van a *praesentiának*, és ugyanez fordítva is igaz. Ez az ősi dilemma Szent Tamáson keresztül került be a keresztény gondolkodásba, ahol az Incarnatióval és a szentségekkel került összefüggésbe. A megtestesülés és a szentségek ekvivalenciája a retorikai elméletben a látható test szavakban való megjelenítése, azaz metaforája, hypotyposisa.¹⁷ Így ez a megjelenítő leírás a dolgokat nemcsak leírja, hanem le is festi, s aki ezt meghallgatja, az sem csak hallja, hanem látja is ezeket. Ennélfogva az egyházi retorikák arra utasítják a szónokot, hogy éljen a megjelenítő leírásokkal, ami nem más, mint a *magnitudónak* és a *praesentiának* az összekapcsolása a retorikában.

A hypotyposis szinte dramatizálja az írott szöveget. Keckermann is azt tanácsolja az egyházi szónoknak, hogy a személyek érzéseit úgy mozgassa meg, mintha színházban (*velut in theatrum*) lennének (61.).

A szónoknak Krisztust kell megszólítania, dialógust kell alkalmaznia, megszemélyesítésekkel kell élnie – mindez arra szolgál, hogy vizuálissá tegye a természetfölöttit, amit leginkább a katolikus prédikációkban találhatunk. Az *amplificatio* egyházi retorikájában a *movere*, *Systemájában* a *delectare* igényeit szolgálta elsősorban.

Bár köztudomású a retorika interkonfesszionális jellege, mégis meglepő, hogy Keckermann számtalanszor hivatkozik katolikus szerzőkre. *Ecclesiasticájában* Ludovicus Granatensis, Augustinus Valerius veronai püspök¹⁸ és Didacus Stella, *Systemájában* pedig Rapicius Jovita¹⁹ olasz szerzetes neve fordul elő.

Keckermann-nak ez az *amplificatio*s kultusza, amit egyes kutatók a barokk, mások a manierizmus eszményeivel hoznak összefüggésbe, nem pusztán stilisztikai kérdés. Ő maga is érinti az asiaticus és lakonikus stílus problémáit, miközben önmagát – részben a mindenkire kötelező szerénység miatt – a két stílusfajta közé eső *atticista* stílusba sorolja.

Hangsúlyozni kell azonban, hogy *amplificatio*-tanát az *inventio*, és nem az *elocutio*, azaz stilisztika részben tárgyalta, így retorikai rendszerében mélyebben megalapozza. A nyelvi és tárgyi bővítések tehát magának a beszédnek az anyagát jelentik, így az alakzatok és a szóképek nem csupán „esztétikailag, ékítményként értendők [...] Ellenkezőleg: a trópus a nyelvnek nem származtatott, marginális vagy torzult formája, hanem a par excellence nyelvi paradigma.”²⁰

Jellemző a különbség, ha például Nógrádi Mátyásnak a Szent Pál-levél magyarázatával vetjük össze Keckermann beszédvázlat-gyűjteményét. Nógrádinál előfordul, hogy „csak a tanulságot határozza meg, az azt alátámasztó érvek és hasznok kifejtését az igehirdető végezze saját belátása szerint. Leggyakrabban a terjesztés módját bízta a prédikátorra, »amplifica, amplificetur, amplificabis« és hasonló fordulatokkal.”²¹ Keckermann éppen ellenkezőleg jár el: IX. hypotyposisában, beszédvázlatában például a Szent Bertalan-éj leírását adja (31–36.). Honnan adódik az *amplificatio*?

Megborzad a lelkem, hallgatóim, nem tudom, mit mondjak előbb, mit később, és bizony senki sem tudja pontosan előadni, hogy milyen volt a legyilkoltak kiáltozása, milyen a haldoklók jajveszékélése, milyen az asszonyok sírása; az ablakokból, a tetőkről, a falakról fejfelé hullanak a leányok, az öregeket előrángatják fekhelyeikről. Olyan nagy volt az a mézszálás, hogy Európa legnagyobb városában egyetlen utca sem akadt, ami ne úszott volna a vérben, és nem akadt egyetlen olyan járókelő sem, aki nem vérezte be a lábát és lábbelijét. Végül amplifikálja az a nagyszámú ember, akiket legyilkoltak: köztük volt a jeles férfiú, Petrus Ramus, akit gladatori kegyetlenséggel rángattak ki kicsiny szobájából, ahol lakott, először minden pénzét elszedték, majd miután megsebesítették, az ablakon kidobták, és a testét egy csapat oktan iskolás hurcolta végig a város terein, miközben botokkal ütlegelték.

Az *amplificatio*nak a négy haszna tehát Keckermann rendszerében:

1. A kitűzött dolgok megértésében leköti a hallgató figyelmét,
2. világosságot hoz az előadásba és a bizonyításba,
3. hozzásegít az érzelmek felkeltéséhez, amikor megmutatja, hogy mennyire nagy, súlyos és nehéz dologról van szó,
4. erősíti a hallgató memóriáját, mivel nagy benyomást tesz rá, egyszerűsmind gyönyörködtet, és kellemes benyomást tesz rá (67–68.).

E helyütt bizonyára megér egy kis kitérőt, hogy megvizsgáljuk, milyen viszonyt tételez föl Keckermann a *res* és a *verba*, azaz a dolgok és az őket jelentő szavak között. Részben módosítva vette át Sturm keresztény humanista rendszeréből azt az elgondolást, mely a dialektikának és a retorikának a legszorosabb egységét tételezte fel: a teremtett világ (*copia rerum*) a retorikai képzés által kialakított erény, a *copia verborum* által ismerhető meg, a megismerés és kifejezés között tehát az egységet hirdette.

Minden beszéd terjedelmessé tehető, egyrészt szavakkal, másrészt dolgokkal. Jóllehet a szavak bőségét és kiterjesztését a retorikában később tanítják, nyilvánvaló az *elocutio* tudományában, hogy a szavaknak és a dolgoknak a bősége a gyakorlatban összekapcsolódik. A maga helyén meg fogunk tanítani bizonyos szabályokat a szavak beszédbeli bőségéről. Itt mégis arra figyelmeztetek, hogy kicsi és csekély a szavak bőségére való gond, igen nagy és lényeges azonban a szónok gondja a dolgok bőségére, azaz a bizonyító, magyarázó, bővítő argumentumoknak a bőségére. Mert minden beszédet ez a három dolog alkot, nem más. A dolgok bőségét követi a szavak bősége. Mert ahogy maguk a sza-

vak és azok jelentése, úgy a szavak bősége is leginkább a dolgoktól függ és a dolgokból származik. (69.)

A sturmi egység fölborulni látszik, és a dolgokra helyeződik a hangsúly. Erasmus *Ecclesiastes*éből vett példával:

Számos példája van annak, hogyan hatódott meg a római nép, nem beszédben leírt képtől, hanem magától a dologtól, amit a szemük elé tettek. Ugyanis Antonius, miután temetési beszédében a nép előtt Caesart dicsérte és tetteit tehetségéhez mérten szavakba foglalta, végül a halálra sebzett Caesar vértől szennyes díszköpenyét vette elő: Milyen kegyetlenül ölték meg ezt a férfiút az összeesküvők. A beszédet egykedvűen hallgatta a tömeg, de mikor meglátták Caesar köpenyét, annyira felúgtak, hogy a jelen lévő összeesküvőknek menekülniük kellett, nehogy széttépják őket. Ilyen nagy ereje lehet egy kéznél lévő tárgynak, de ha az nincs ott, akkor annak képét kell a retorika szabályai szerint kifejezően lefesteni. (86–87.)

A latin szövegben az *imago depicta* kifejezés szerepel, a vizuális megjelenítésben tehát maga a *res* tesz érzékelhető hatást a hallgatóra.

A másik fontos kérdés, amelyet mindkét retorika viszonylag az elején, a *dispositio* keretén belül tárgyal, a beszédek szerkezeti fölépítése. Mivel a XVII. század magyar retorikai gondolkodásában fontos szerepet játszott az *exordium* vagy a *peroratio* szükségességéről folytatott vita, talán nem szükségtelen, ha kitérek Keckermann véleményére is. Szintén Nógrádi Mátyással vetem össze:²²

QUESTIO: Holott itt mint egy előljáró beszédet csinált Dávid a titulus alkalmatosságával. Az a kérdés, szabad-e és illendő-e a tanítóknak pompás előljáró beszédet csinálni, kiáltóképpen olyat, aminéművet a pápisták ma csinálnak? FELELET: Absolute nem szükséges; rationes sunt:

1. Mert más az oratornak állapota, más a prédikátornak. Az orator ritkán orál, és kíváncsítanak, hogy az hallgatóknak jó akaratjokat kívánja, de a miniszternek vagyon már hitele a hallgatók előtt. Ergo nem kíváncsítanak.

2. Mert az oratoroknál is az exordium non est pars essentialis orationis, azért nem szükséges hosszú előljáró beszédet a pogányok scholájából előhozni.

Keckermann *Systemája* külön fejezetben foglalkozik az *exordiummal* és *peroratióval*. Ő is elismeri, hogy az exordium elhagyásának lehetnek indokolt esetei:

Gyakran el lehet hagyni az exordiumot és a peroratiót, különösen a buzdító beszédekben és az államférfiak beszédeiben, amiről majd a maga helyén fogok szólni. Ezért számos rétor ezeket a részeket járulékos elemnek tekinti, és ezért azt mondják, hogy nemritkán ezeket elhagyhatjuk. [...] A beszédekben azonban hasznunkra van a tárgyalás elején használni, mint szinte elválaszthatatlan és lényegi részét a beszédnek, így ugyanis az értelmet

jobban előkészíti a tárgyalásra, a memóriára erősebb benyomást tesz, mintha a beszédet exordium és peroratio nélkül alkotnánk meg. (122.)

Továbbá: Vannak olyan rétorok, akik azt mondják, hogy nem kell az exordiumot használni két esetben: 1. amikor a hallgatót már meggyőzték azok, akik előttünk ellenvéleményt fogalmaztak meg, 2. amikor a hallgató figyelme már lankadt, ugyanis akkor az exordium helyén fabulát vagy valami mást mondanak. (128.)

Rátérve az egyházi szónoklattanra, Keckermann ott is szükségesnek tartja a bevezető meglétét, bár elismeri a Nógrádinál is meglévő ellenérvet, hogy szükségtelen a benevolentia elnyerése, mivel a hitszónok nem a saját ügyében jár el, hanem az Isten és a hallgatóság ügyében. Keckermann azt tartja jónak, ha az *exordium* a résztvevők személyéhez, a beszéd tárgyához vagy idejéhez kapcsolódik. Bucholcerus, akitől itt idéz, „amikor meglátta a nagy tömeget, szokása szerint így kezdte: Igen helyesen tettétek, derék hallgatóim, hogy ilyen nagy tömegben összegyűltetek, mert legelőször is tetszik ez Istennek, és nem lesz haszon nélkül. Vegyük tehát azt a kiváló textust, ami rátok kiváltképp vonatkozik.” (111.)

Az exordium azonban arra is alkalmas, hogy gyönyörködtesen, ezért mindig kell valami szépet (*pulchrum*) belevinni, és a hallgatóság lelkét a meghallgatásra ösztönzi. Ezért az exordiumnak, mint egy szép ruhának, szépnek és kellemesnek kell lennie. (112–113.) A peroratio feladata lehet a *repetitio* és a *conciliatio*. A már idézett Bucholcerus szerint: Ex peroratione noscitur cationator (118.).

Sajnos nem ismerem Keckermann-nak sem latin, sem német nyelven írt beszédét, hogy egybevehetnénk elméletírói és szónoki vagy prédikatori gyakorlatát. Hozzáférhető viszont az a beszédvázlat-gyűjteménye, amelyből a Ramus halálát leíró, és az ékesszólás isteni eredetét bizonyító részleteket már idéztem. (Ez utóbbi – a leghatásosabb – érveket egyébként szintén a peroratióból választottam.)

Szintén bibliai textus az alapja a IV. hypotyposisnak, ezért ezt, Jonathan történetének az értelmezését talán egy prédikáció vázlataként is olvashatjuk, annál is inkább, mivel *Ecclesiasticájában* felfedezhetjük azokat az előírásokat, amelyek alapján e beszéde megírható. A bevezetés érveit a szónok személyéből, vagy azon időbeli körülményekből lehet venni, amikor a beszédet előadják (111.).

A vázlat exordiumát a szónok személyéből, vagy annak a személynek az érzéseiből kell venni, aki akár az olyan pogány héroszok, mint Horatius Cocles és Mucius Scaevola csodás példáját hallotta, amelyek megérintették a lelkét, vagy pedig aki a szent irományokhoz fordult, és azokban kereste a csodálatos erény és hadi bátorság példáit (10–11.). A peroratio kettős érzést kelthet: 1. Az Isten iránti hűségét, hiszen csodálatos módjait tudja megtalálni

annak, hogy megszabadítsa az egyházát, amikor úgy tűnik, hogy már mindennek vége, amikor hőst támaszt, és a Szentlélek a tehetségét lelkesíti, hogy akár tanáccsal, akár keze munkájával az Egyház ügyét előbbre vigye, 2. a versengés érzését, hogy valahányszor látjuk, hogy az Egyház meggyengül és küszködik, készek legyünk életünket és vérünket a közüdvért és az igazság védelmében feláldozni, hiszen Isten a jó ügyben minket megvéd, és az ellenséges tyrannustól és a képmutató irigységtől és hasonlóktól megszabadít (13.).

Megkerülhetetlen, bár a korabeli értékelések szinte érthetetlen sokféleségét is figyelembe véve roppant nehéz Keckermann-nak és a rámista koncepciónak a kapcsolatáról szólni. Bartók István idézi, hogy a német elméleti szakirodalom szerint Keckermann erős rámista hatás alapján szerkesztette újra a humaniorákat. Ezt olyan tapintatosan tette, hogy a heidelbergi orthodoxia sokáig benne tisztelte az igaz tudományosság letéteményesét.²³ Walter Ong szerint is Keckermann kevésbé rámista, mint Alsted vagy Piscator, ugyanakkor az anyag közlésében – divisiók divisiók után – ugyanazt az örökséget mutatják.²⁴ Tolnai Dali János pedig éppen a haszontalan alosztályozások miatt tartotta zavarosnak. Mivel a logika tudományát nem céloz megvizsgálni, felületes olvasóként csak Keckermann ellenérzését tudom megállapítani számos megjegyzése alapján, bár csupán erről tekint a Ramus működését, szemben másokkal, akik egyenesen haeresisnek ítélték azt, például Jacobus Martini wittenbergi logikaprofesszor.²⁵

Ismeretes, hogy Ramus és Talaeus a dichotómia jegyében rendszerezték újra a tudományokat, s például a szónoki és a költői numerus különbségének a hangsúlyozása miatt kellett az egész verstant is a retorika rendszerén belül tárgyalni, amit Keckermann teljességgel elutasított. Ennél nagyobb kritikát kaptak Ramus és követői, mivel retorikájukból elhagyták az inventiót és a dispositiót. Keckermann bírálatából kiderül, hogy szerinte a logikai inventio segítségével megalkotott beszéd sem a *movere*, sem a *delectare* retorikai követelményének nem tud megfelelni:

Mindenesetre a tapasztalat is gazdagon tanúsítja, hogy a kifejtésnek és bizonyításnak az összeszorított rövidecsége – ahogyan a dolgokat a logika tárgyalja – nem tesz olyan hatást a hallgató lelkére, és nem hatja meg olyan mélyen azok lelkét és érzelmeit, mint a kifejezésbeli gazdagság és szónoki bőség (*latitudo et copia rhetorum*). Ezért van az, hogy a logikát ökolbe szorított kézhez, a retorikát pedig széttárt és nyitott tenyérhez hasonlítjuk, természetesen az amplificatio mesterfogásai miatt. (68.)

Arról az imént szóltam, hogy az amplificációnak az inventión belül való tárgyalása mennyire megnövelte a szónoki inventio jelentőségét. Keckermann azonban a teljes ramusi életművet ismerte, és munkáiban ismertette is azt.

Euphonia-fejezetében elismerően idézi Ramust:

Végkövetkeztetésként az ő szavait lehet idézni a Schola Oratoria végéről: A dallamos-ságnak a vitathatatlanul indokolt dícséretében a betűk hangzása foglalja el az első helyet. A hangnak e jeles tulajdonsága nélkül a szónoki beszéd egész felépítése vértelenül és hol-tan terül el. (269.)

Azok számára, akik Cicero olvasásához kommentárokat kívánnak felhasználni, Freigius mellett szintén Ramus használatát tanácsolja (653.). *Introductio ad lectionem Ciceronis* című művében ajánlja, hogy „Ramus Ciceronianusát lehet olvasni, amelyben Cicero ékesszólását, műveit, valamint könyveinek a sorrendjét, végül ennek a kiemelkedő szónoknak az életútját tárgyalja hasznosan.” (19.)

Ramus szónoklatainak az olvasását szintén tanácsolja mindenki számára: „A jelenkori szónokok közül azokat kell olvasni, akik a közepes stílust használják, ilyen Erasmusnak jó néhány beszéde, ilyenek Muretus szónoklatai, majd azokat, akik a fennkölt stílusban írtak, ebben Ramus és Perpinianus beszédei emelkednek ki.” Keckermann szerint: „A jelenkori asianus és attikai szónokok között van Muretus, Maioragus. Ramus beszédei a lakonizmushoz közelítenek.” (651.) Ő tehát nem a közepes stílusnembe sorolta Ramus beszédeit. Kérdéses, hogy a később Ramusra hivatkozó puritánok mennyiben értették félre kedvenc szerzőjüket. Már Keserű Bálint is fölvetette, hogy a puritánoknak nem volt szükségük a teljes Ramusra, őket elsősorban és szinte kizárólagosan a logika reformere érdekelte.²⁶ Vajon azonos-e a sokat idézett ramusi *clare et distincte* kifejezés azzal a prózastílussal, melyet Keckermann, mint lakonikus stílust, nehéznek és bonyolultnak tekintett? Mit is jelent valójában az a *plain style*, amit a rámistának tekintett puritánusok eszményítettek? Megkockáztathatjuk-e a feltételezést, hogy a puritánok e tekintetben félreértették Ramust?

A szakirodalom föltárta, hogy a logika és retorika tudománya milyen mértékben fonódott össze és érintkezett egymással.²⁷ Ezt a kortársak is pontosan észlelték, hiszen azoknak, akik előrehaladtak a retorikában, szükségük van a logikára. Akik a logikának és retorikának a rendes tanulói, azoknak szükségük van a szintaxisra.²⁸ Továbbá, mivel „Keckermann megszokott az iskolai logikában, őt kell *tehát* követni a retorikában is”.²⁹

A sárospataki iskolai törvények 1621-től a pfalzi tanrendet követték. Az oktatásban a melanchthoni örökség érvényesült: Melanchthon *Erotemája* után Pécseli Király Imre *Isagogesét*,³⁰ majd Keckermann nagy retorikáját vették.³¹ 1638-tól váltotta ezt a „Keckermann minor”, azaz a *Systemának* Mylius által készített összefoglalása.³²

Tolnai Dali János ezt a rendszert változtatta meg, amikor 1640-ben „valóságos írtó háborút indított a régi tankönyvek egy része ellen [...]. Kecker-

mann-nak mindössze a retorikáját hagyta meg, azt is minden bizonnyal csak azért, mert nem magát az eredeti művet, hanem csupán a Myliustól készített kompendiumot kellett tanítani.”³³ Miután Tolnai Dali 1642-ben búcsút vett a pataki iskolától, Keckermann logikáját újra bevették,³⁴ sőt, az erdélyi református iskolákban éppen 1639-ben tették kötelezővé.³⁵

Tolnai Dali sárospataki reformjának másik lényeges összetevőjeként kell tekintenünk, hogy rosszallta a klasszikus nyelveknek és az antik auktoroknak a – szerinte – túlzásba vitt istápolását. De Comenius is olyannyira hevesen ellenezte az ilyen szerzők iskolai olvasását, hogy még a helyes stílus elsajátítására sem helyezett gondot. (Már kortársai közül is, de a XVIII. század közepéig még jó néhányan barbarizmussal vádolták is emiatt.)³⁶

Ugyanakkor Tarnai Andor figyelmeztetett a protestánsok által elorzott jezsuita retorika kapcsán, hogy a váradi puritánus kör, a nyomda és iskola közönsége is fogékony volt azon modernnek számító, az udvari „piperés szolás” igényeit kielégítő *Orator extemporaneus* stílusára,³⁷ amelyet akár a *Systema Rhetoricae* alapján is elsajátíthattak volna. Sajnos nem ismerjük sem a századközép protestáns (puritán) irodalomszociológiáját, sem Keckermann recepciójának magyarországi történetét. A szakirodalomban helyenként találhatunk utalást arra, hogy a XVII. század közepén is kimutatható Keckermann jelenléte.³⁸ De a század második felében is többfelé biztosan használták.³⁹ A szinkretikus irányzatnak az egész századon át tartó folytonos hatását jelzi Vossius retorikájának kolozsvári kiadása is.⁴⁰ A további kutatásokkal talán választ találhatunk arra, hogy mi okozta Keckermann-nak a sárospataki iskolából való látványos kiszorulását, és hogy retorikai rendszerének mely elemei jelentkeznek a puritán eszmeiség elterjedése után is a korabeli prédikációs gyakorlatban.

1 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, I, szerk. Gert UEDING, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992, 1287. – A Keckermann-kiadások közül a *Systema Rhetoricae, in quo artis praecepta plene et methodice traduntur, et tota, simul ratio studii Eloquentiae tam quoad Epistolas et Colloquia familiaria, quam quoad Orationes conformatur, modusque ostenditur et Oratores dextre legendi et resolvendi, denique et Locos Communes Oratorios concinnandi*. Hanoviae, 1618; továbbá *Rhetoricae Ecclesiasticae, sive Artis formandi et habendi conciones sacras, libri duo*, Hanoviae, 1604; *Introducti ad lectionem Ciceronis et aliorum oratorum et dexteriorum, pertinens ad specialem partem Systematis Rhetorici*, Hanoviae, 1610; végül *Dispositiones orationum, sive Collegium Oratorium de rebus*

variis et cognitione dignis, Hanoviae, 1615 járt a kezemenben. Ez utóbbi iskolai célokra készült beszédvázlat-gyűjtemény, melyben klasszikus és modern témák váltakoznak, köztük olyan aktualitások, mint a Szent Bertalan-éji mézszárlás hypotyposisa, Kína vidékeinek a leírása, I. Zsigmond lengyel király dicsérete, vagy consultatio arról, hogy a monarchia-e a legjobb államforma vagy nem, de ellentétes szónoklatok összecsapásában is gyönyörködhetünk: hasznos dolog a peregrináció, illetve nem. Az idézetek lapszámhivatkozásai ezekre a kiadásokra vonatkoznak.

2 Életrajzára és munkásságára lásd Bronisław NADOLSKI, *Zycie i dzialalnosc naukowa uczzonego gdanskiego Bartłomieja Keckermanna*, Torun, 1961.

3 SZENCI MOLNÁR Albert, *Dictionarium Latinoungaricum–Dictionarium Ungaricolatinum*, Nürnberg, 1604. Bp., Akadémiai, 1990 (Bibliotheca Hungarica Antiqua XXV) IMRE Mihály tanulmánya, 14., 18.; éppen Keckermann-nak Szenci Molnárhoz írt leveléből tudjuk, hogy Thúri Györggyel is közeli ismeretségben állt, SZENCI MOLNÁR Albert *Válogatott művei*, szerk. TOLNAI Gábor, Bratislava, 1976, 570.: „Thúri György úrról nagyon szeretném tudni, hogy él-e és hol, mint ahogyan a többi honfitársadról is, akik Heidelbergben velem együtt barátián éltek.” Vö. SZABÓ András, *Thúri György, a koszorús költő = Neolatin irodalom Európában és Magyarországon*, szerk. JANKOVITS László, KECSKEMÉTI Gábor, Pécs, 1996, 138.

4 Keckermann *Systema Rhetoricae* című művéből több fejezet olvasható a *Retorikák a reformáció korából*, szerk., vál., bev. tan., jegyz. IMRE Mihály, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000 (Csokonai könyvtár, Források 5).

5 IMRE Mihály, *Antik-humanista és reformátori szemlélet szintézise Melancthon retorikájában*, Credo, 1997/3–4, 29–37.; Enyedi Györgynek a János-evangéliumhoz írt magyarázatát értelmezte hasonló felfogásban BALÁZS Mihály bevezetése: ENYEDI György *Válogatott művei*, Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 1997, 15.: „Az antitrinitárius szellemű magyarázatok közül ez próbál először szembenézni a retorikai stíluszintek tanában megfogalmazott értelmezési hagyománnyal.”

6 IMRE Mihály, „*Magyarország panasza*”: *A Querela Hungariae toposz a XVI–XVII. század magyar irodalmában*, Debrecen, 1995 (Csokonai könyvtár 5), 54–63.

7 KECSKEMÉTI Gábor, *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet*, Bp., 1998, 60.

8 Uo., 67–68.

9 *Systema Rhetoricae*, 653.: „qui Oratores Ecclesiastici fieri volunt, concionatores eloquentes attente et assidue audire debent.”

10 KECSKEMÉTI, *i. m.*, 94–95.

11 Vö. Brian VICKERS, *On the Practicalities of Renaissance Rhetoric = Rhetoric Revalued*, szerk. Brian VICKERS, Binghamton, New York, 1982 (Medieval and Renaissance Texts and Studies).

12 „Quod eo maius vestrum beneficium, quia tam munus in re et in verbis in immunem, id ne ultra sim, verborum saltem et scripti munus hoc capite.” (613.)

13 „Dum tandem ante annos circiter tres amicus quidam meus communicaret mecum manuscriptum libellum, in quo consignata erant praecepta quaedam et regulae, atque observationes ad concionandi praxin pertinentes, quas olim Clarissimus ille Chronologus et concionator Silesiae eloquentissimus, ac mire patheticus Abrahamus Bucholcerus dicatarat amanuensi suo, tumultuarie quidem et nullo ordine aut methodo, et stylo etiam partim vernaculo, partim Latino, prout quidlibet prius vel posterius in mentem venerat; sed tamen ita ad docendum et movendum saepe utiles atque accomodatas, ut eas putarim inprimis ad usum meum observandas; et quae ille dispersim, et *rhapsodos* notarat, in certos titulos ac locos communes referanda.” (21.) – Életrajzát közli Christian Gottlieb JÖCHER, *Allgemeines Gelehrten-Lexikon I.*, Leipzig, 1750, 1452.

14 „ad extendum maxime est accomodatus 1. locus a genere, 2. ab individuo, 3. a causa efficiente, 4. ab effectu, 5. ab accidentibus, 6. a partibus. Aliis interim locis non exclusis, sed his ut dixi, potissimum notandis ad dilatandi utilitatem.” (70.)

15 *Eccl.* 62.

16 Vö. KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai = Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 138–139.: „A hüpotiposzis nem monologikus, valakihez, egy másik személyhez szól, aki bennünket, olvasó-nézőket helyettesít, s akinek érzelmi reakciói megelőzik a mieinket; ez a személy a keresztrefeszítést ábrázoló festmények szélén látható szentekhez vagy apostolokhoz hasonlítható, akik kézmozdulataikkal a hívőket az isteni titok értelméről való elmélkedésre buzdítják. A megszólított érzelmi reakcióinak intenzitásáért a deiktikus szavak és a megfelelő igealakok felelősek, amelyek az ábrázolt eseményt a jelenbe helyezik át. A *deixis*-nek egyébként kettős funkciója van: aktualizál és vizuális illúziót kelt.”

17 Deborah SHUGER, *Sacred Rhetoric in the Renaissance = Renaissance Rhetoric*, szerk.

Heinrich F. Plett, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 1993, 134–138.

18 Az előbbi *Rhetoricae ecclesiasticae sive de ratione concionandi libri sex*, az utóbbi *De rhetorica ecclesiastica ad clericos* című munkáját, melyet egybekötve is forgalomba hoztak, ismerteti BITSKEY István, *Humanista erudíció és barokk világgép*, Bp., 1979 (Humanizmus és Reformáció, 8) 41–44.

19 Olaszosan Giovita Rapizza (1476–1553), fő műve: *De numero oratorio* (1554).

20 Paul de MAN, *A trópusok retorikája* (Nietzsche), Helikon, 1994/1–2, 37. – Maga Keckermann is megkülönbözteti egymástól az elokúciós alakzatokat azoktól, amelyek nem az *elocutio* tanára tartoznak, például: *Systema*: „Ad dilatationem ex oppositis pertinet illa figura, quam Rhetores vocant prolepsin, non quidem quatenus est figura, aut quatenus ornat orationem, sic enim pertinet ad doctrinam elocutionis, sed quatenus in se continet locum oppositorum, et quatenus in se complectitur tacitam quandam obiectionem, quam orator sibi ipsi movet, etiamsi a nullo alio movetur.” (82.)

21 BARTÓK István, „Sokkal magyarabbúl szólhatnánk és írhatnánk”: *Irodalmi gondolkodás Magyarországon 1630–1700 között*, Bp., 1998, 213.

22 Az *Idvösség kapuja* című művéből idézi BARTÓK, *i. m.*, 215–216. – Az idézet helyesírását a mai szabályoknak megfelelően átirтам.

23 BARTÓK István, *Bisterfeld gyulafehérvári ars concionandija*, ItK, 1997/5–6, 552.

24 Walter J. ONG, *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* (Massachusetts), London (England), 1983, 299.

25 Egyébként Martini két művet is megjelentetett Keckermann ellen: *De loco libri duo. Contra quosdam Neotericos. Accessit eiusdem auctoris De communicatione propria. Liber unus Barthol. Keckermano oppositus*, Wittembergae, 1620; és *Praelectiones extemporaneae in Systema Logicum Barth. Keckermani*, h. n., 1617. Ez utóbbinak a dedikációja Oztrozith Jánost, Thurzó Imrét, Paczoth Ferencet és Szunyogh Gáspárt említi; Martini reagál Keckermannnak a magyar hallgatókat említő előszavára

is: „Ut enim Keckermannus singularem industriam et incredibilem in Logicam ardorem Ungarorum sui temporis praedicat, quo ad limam et recognitionem operis sui Logici excitatus sit: sic non possum non, si non maiorem, omnino tamen similem (ut de ceteris disciplinis Philosophicis impraesentiarum nihil dicam). (8.b–9.a.) – vö. HAJÓS József, *Az Olvasmánytörténeti Dolgozatok első kötete*, Erdélyi Múzeum, 1994/1–2, 136.

26 Idézi KECSKEMÉTI, *i. m.*, 91.

27 Kiderül a 14. lábjegyzetben hivatkozott idézetből is, hogy az argumentatio során erősen felhasználták a logikai terminusokat is.

28 Miskolci Csulyak István *egyházlátogatási jegyzőkönyvei*, kiad., ZOVÁNYI Jenő, Történelmi Társ, 1906, 100.: „Qui in rhetoricam promoti sunt, logica maxime indigent; qui publici auditores sunt logica et rhetorica, multi etiam syntaxi indigent.”

29 Uo., 294.: „Keckermannus familiaris est scholae in logicis, idem ergo etiam in rhetoricis sequendus.”

30 Bemutatja BÁN Imre, *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI–XVIII. században*, Bp., 1971 (Irodalomtörténeti füzetek 72), 14–22.

31 SZILÁGYI Benjámín alapján idézi MOLNÁR Aladár, *A közoktatás története Magyarországon a XVIII. században*, Bp., 1881, 409.

32 Miskolci Csulyak..., *i. m.*, 294.

33 ZOVÁNYI Jenő, *Puritánus mozgalmak a magyar református egyházban*, Bp., 1911, 72.

34 Uo., 83.

35 MAKKAI László, *A magyar puritánusok harca a feudálizmus ellen*, Bp., 1952, 83.

36 Vö. a Piskárkosi Szilágyi Sámuel által Debrecenben Maróthy György felett tartott Oratio Funeris-szel: őelőtte „elhanyagolva a tiszta latinság igazi forrásait, Comeniusnak és más efféle sötét elméknek tisztátalan pocsollyaitól gyötörték a gyermekeket.” Idézi TÓTH Béla, *A debreceni kollégium tankönyvei a 18. században*, Studia Litteraria, 1982, 76.

37 TARNAI Andor, *A váradi Orator extemporaneus = Klaniczay-emlékkönyv*, szerk. JANKOVICS József, Bp., 1994, 365–378.

38 Alsted *Encyclopaediájában* (Herborn, 1630) felsorolja a *genus demonstrativumra* a Keckermann-nál található példákat is, KECS-

KEMÉTI, *i. m.*, 165; Piscator *Rudimenta Oratoriae* (RMK, II, 655.) munkájában az argumentumok, a törvénytudományi beszédek fajtái mutatják Keckermann erős befolyását, TÓTH Béla, *Ramus hatása Debrecenben*, Könyv és Könyvtár XII, 1979, 104 (a 40. jegyzetpontban).

39 A Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtárában Debrecenben található *Systemát* (jelzete: G.2138.) a possessorbejegyzések szerint a század második felében is

használták; a kolozsvári Unitárius Kollégiumnak az Akadémiai Könyvtárban található állományában pedig a *Rhetorica Ecclesiastica*nak egy Köpeczi Nagy György által 1653-ban készített kéziratos másolata található (jelzete: 12/A-B).

40 Vö. BÁN, *i. m.*, 46–50; TARNAI Andor, *G. J. Vossius retorikájának kolozsvári kiadásai = Tótfalusi Kis Miklós: Előadások*, Debrecen, 1985, 151–157.

Balladaszerűség és balladatörés
Mikszáth novellisztikájában
(*Dekonstrukció a mikszáthi balladaszerű novellában*)

Epiko-balladai, balladaszerű novella

E műnemi, műfaji megnevezés joggal lehet problematikus bárki számára. Történetileg egy olyan műfaj alakult ki, mely elsődleges megítélésre két műfaj keverékének tűnik, amely mindkét műfaj jellegzetes jegyeit hordozza. Elemzésünk célja éppen annak megmutatása, hogy a két műfaj alapvető ellentmondása olyan belső feszültségeket hoz létre, amelyek nem semlegesíthetők egy „keverék” műfajban, hanem szükségszerűen juttatják el a művet valamiféle új megoldás kialakításához, amely – a látszólagos egyesítési kísérlet ellenében – mindkét műfaj megsértéséhez, széttöréséhez, dekonstrukciójához vezet. Ebben az értelemben az epiko-balladai, balladaszerű novella önmaga dekonstrukcióját hajtja végre. Természetesen ez a folyamat csak akkor mehet végbe, ha az elbeszélő következetesen érvényesíti mindkét műfaj logikáját.

A modern novellista nemzedék számos ún. balladisztikus novellájában megfigyelhetjük a ballada műfaji elemeinek beemelését a novellába, de ezek az elemek az elbeszélés olyan részeként jelennek meg, amelyek bizonyos mértékig nagyfokú függetlenséget élveznek, nem szervesülnek, nem válnak a műegész koherens (funkcionális) részévé. Így ezek az elemek többnyire csak tragikus hangulatot hoznak létre, és sem a cselekmény, sem a novella felépítésének szerkezetét nem befolyásolják. Ezért érezhetjük nemegyszer, hogy bizonyos elemek nem kapcsolódnak szükségszerűen össze, hanem csupán egymás mellett léteznek. És az ebből adódó ellentmondások nincsenek kibontva, pedig ezen ellentmondások valóságosak és kikerülhetetlenek. Történetileg a novellának balladával való egyesítési kísérlete érthetővé válik akkor, ha arra gondolunk, hogy a novellatípus előhívója elsősorban a századvég tragikus diszpozíciója, tragikum iránti érzékenysége. Péterfy Jenő 1887-ben írott tanulmányában úgy véli, hogy korának realiztikus-naturalisztikus fölfogása „a heroikus tragédiának nem kedvez”.¹ Annál inkább formálja azonban a „tragikai érzék”, a tragikus, drámai, balladai felhang az epika, különösen a novella világát.

Elemzésünk tárgya az 1881-ben megjelent *A jó palócok* néhány írása.

A novellák – Mikszáth kortársainak, Peteleinek, Tömörkénynek, Bródynek más írásaihoz hasonlóan – a szakirodalomban többnyire a balladisztikus, balladás hangulatú novellák minősítést vívták ki. Az egyidejű (kortárs) kritikus éppúgy, mint a jelenkor irodalomértelmezője a balladai sajátosságokat (is) elemzi Mikszáth novellisztikájában. Az irodalomtörténet-írás ezen fontos és lényegbevágó megfontolásai sokszor azért oly egybehangzóak, mivel Mikszáth valóban a balladai módszerek, törvények (alapszituáció, cselekmény, hangnem, előadásmód, szerkesztés) kiváló ismerője és kiváló epikai művelője. Ezen látásmód azonban óhatatlanul elfedi és háttérbe szorítja azokat a sajátos mikszáthi strukturális és szemléletbeli másságokat, újításokat, amelyeket oly pregnánsnak találunk kortársainál, például Justhnál, vagy a késő utódoknál, például Kosztolányinál. Természetesen a fabuláris jelleg, a történetelvási fenntartása is ezt az elgondolást erősíti, valamint az is, hogy elemzőinek nagy táborra a romantikus és realista, illetve a romantikával élesen szembeállított realista esztétika és szemléletmód alapján vélte megvalósíthatónak értelmezhetőségét. Mikszáth írásainak balladaszerűsége valóban egyértelműsíthető, ha a megszokott, áthagyományozódott olvasási stratégiával közelítünk írásaihoz. Ebből az olvasati szempontból ún. egyéni, sajátos, személyes hangja is inkább csak retorikai alakzatoknak, kuriózumnak hat.

Ha azonban a „mélystruktúrára” figyelünk, akkor nem csupán az alapszituáció, a cselekmény, a hangnem, az előadásmód balladaszerű jegyeit vehetjük számba, nemcsak a természetleírás „sejtelmes beállítását” („misteriöse Behandlung” – Goethe), a babonák és sejtelmek balladaszerű beemelését, vagy a szaggatott, töredékes, töredezett párbeszéd balladaszerű felhangjait emelhetjük ki elemzéseinkben, hanem arra koncentrálhatunk elsősorban, ami mindezekon a sajátosságokon túl Mikszáth novelláit egyedivé, a korszak szemléletétől elkülönítővé teszi. Ez az elkülönítés oly mértékben fontosnak tűnik, hogy modern szemléletű kutatói – mint például Eiseermann György – nem hagyományaiból, hanem egyenesen a később kibontakozó posztmodern irányából véli megvalósíthatónak értelmezhetőségét.² Ami azonban az értelmezés irányáról szólva alapvetően helyesnek bizonyul, nem biztos, hogy a kutatás, az elemzés módszertani irányát is helyesen határozná meg. Posztmodern „stílusjegyeket” felfedezni éppen e fogalom lényegénél fogva képtelenség volna, minthogy a posztmodern nem valaminek a követése, hanem sokkal inkább valamiknek a tagadása. Az egyedül lehetséges megközelítési módszernek az induktív utat látjuk, amely a hatóerők dinamikájának föltárásával kényszeríti ki azt a belátást, hogy hagyományos szemléleti kereteinket fel kell adnunk, s némi anakronizmust is vállalva – kiteljesedettebb történelmi szemléletünkkel kell értelmezni s újraértékelni a mikszáthi módszer jelentését.

A mikszáthi balladai szituációk megidézésének egyik leginkább áthagyományozódott eszköze irodalomtörténet-írásunk szerint a *szaggatott, töredékes* előadásmód, párbeszéd, amely oly módon indukálja a balladai hatásfolyamatot, hogy a novellák „meghatározatlan helyei”-t (Unbestimmtheitsstellen) az olvasónak kell kitöltenie, azaz a szöveg dimenziói az olvasó számára felfedezendő, kitöltendő.

A szaggatott, töredeztetett beszédmód azonban nemcsak olyan „üres helyeket” hoz létre a szövegben, amelyeket az olvasás aktusa tölt fel, illetve képez le, hanem ezek az „üres helyek” a jelentésképzés üres helyei is, amelyek sajátos értelmezésre is készítetik az olvasót. A meg-megszakadó párbeszéd, a kihagyásos, hézagos monológok ugyanis gyakran nem kapcsolódnak egymáshoz, nem szervesülnek, sőt nemegyszer egymás melletti elbeszélések, „mellébeszélések”, gyakran a tényleges történéssortól, pszichikai tragédiától eltávolító beszélgetések, magánbeszéd. A ballada kihagyásos, töredeztetett előadásmódja mindig a vázolt katasztrófához kapcsolódik, azt mélyíti el, illetve bontja ki. A novella beszédmódja azonban – éppen a műfaj építkező jellege miatt – megengedi ezeket a sajátos elbeszélő eszközöket. Ugyancsak ezt igazolja az is, hogy ezen előadásmód nemcsak a jellemzés eszköze, hanem az elbeszélői előadásmód sajátja is. Gyakran az elbeszélő folytat töredeztetett, szaggatott párbeszédet (például átélt beszéd formájában) az egyes szereplőkkel, oly módon, hogy más síkra transzponálja az eseményeket, mintegy „okvetetlenkedve” beavatkozik az események menetébe. Nemcsak azt sugallja ezáltal, hogy kevesebbet tud hőseinél, hanem úgy beszél, hogy az olvasó számára kétértelművé váljék az is, amit eddig sejtett, vagy – úgy vélte – tudott az olvasó. A szereplők és az elbeszélő (szereplő) mellett többször ott a faluközösség véleménye is, ami gyakran ellenpontoszza, illetve elfedi a már kikövetkeztetett „igazságot”.

A szöveg és olvasó párbeszéde így nem egyszerűen kérdések és válaszok párbeszéde, hanem állandó átértékelések és korrigálások interakciója is.

Mikszáth módszere azért is különös, mivel az egyes novellák indítása minden kétséget kizáróan pár mondatban vázolja a történetet. Látszólag a bocccaió-i novellaforma megőrzéséről van szó. Az elmondottak összefüggésében azonban talán pregnansabban érzékelhetjük azt, hogy itt nem elsősorban a fabula összefoglalásáról van szó, hanem „csak” egyfajta modalitásbeli, szemléleti magatartásról, mert csak az alaphangnemet kapjuk, és nem a történet magját.

Ez a sajátos alaphangnem általában időviszonyaiban is különbözik az egyes novellák elbeszélte történeteinek időviszonyaitól. A *jó palócok* írásai ugyanis összességében szubjektív nézőpontú, múlt idejű elbeszélésmódnak felelnek meg. Tudjuk, Mikszáth gyakran él az objektív előadásmód eszközével is, azaz olyan nézőpontot választ, mintha az elbeszélő kevesebbet tudna hőseinél. Ez a fajta nézőpont a szubjektív („mindentudó”) nézőponthoz ké-

pest ugyan feltétlenül korlátozottabbnak tűnik, de egyben modernebbnek is. A látszólag kevesebbet tudás egyrészt lehetővé teszi a szereplő tudatának megszólaltatását, másrészt olyan időbeli azonosságot eredményez – például a *style indirect libre* esetében –, amely azt jelzi, hogy az elbeszélő és szereplő közötti distancia felszámolódik. Még szembetűnőbb azonban az, hogy a mikszáthi novellák nyitó fejezeteiben az objektív látásmódhoz egyértelműen jelen idő rendelődik. Úgy tűnik, mintha az elbeszélő azt a látszatot keltené, hogy az „események úgy történnek, mintha most történnének”, holott logikailag az elbeszélés egy múltbeli eseményre vonatkozik. A nyitó fejezetek jelen idejűsége, az elbeszélő és az elbeszélői idő egymásba csúsztatása, az ún. „evokatív jelen”³ sajátos mikszáthi látásmódot eredményez. Mert „ha itt és most” történnek az események, akkor azok nemcsak a szereplőkkel, hanem – elvileg – az elbeszélővel is történhetnek, azaz az elbeszélő egyfajta szereplői státust is felvehet, hiszen – éppen jelenidejűsége folytán – ő is részese az eseményeknek. Sőt az is lehetségessé válik, hogy több szereplőt személyes ismerősként követhessen, egyszer fő-, majd mellékszereplőként. Másrészt az olvasó – mivel az olvasás során elsőként ezzel a jelenidejűséggel találkozik – úgy véli, hogy akár vele is megtörtén(het)tek ezek az események, azaz a befogadó is szereplői kontaktusba kerül az egyes hősökkel.

Az elbeszélés nyitó (és záró) fejezeteinek kérdése központi kérdése az irodalmi szövegeknek. Az elbeszélés nyitó és záró mozzanataiban ugyanis a „reális kommunikációs funkció” rendszerint elmarad, éppen ezért ahhoz, hogy az elbeszélő, pontosabban a szöveg kapcsolatba léphessen az olvasóval, különösen nagy terhelés hárul az elbeszélés ezen fejezeteire. Ez az a centrális pont ugyanis, ahol leginkább megnyerhető az olvasó, ezért fel kell kelteni érdeklődését, be kell vonni a szöveg világába. Fábri Anna figyelte meg a szereplők és az elbeszélő viszonyát elemezve, hogy Mikszáthnál „nem az írói távolságtartás igénye az elsődleges, hanem ellenkezőleg, egy sajátos szemléleti mód vállalása. Mikszáth képes arra, hogy együttérzéssel jelenítse meg azt a viszonyt, amely hőseit a világhoz fűzi. Eközben az eltávolodás hangsúlyozása nélkül ábrázolja a sajátos törvényeket, amelyek ezeknek az embereknek életét irányítják, noha tételesen nem fogalmazódnak meg. A babonák és sejtések szövevényét, amelyek parancsoló kényszerrel hatnak a cselekedetekre.”⁴

Ez az egyéni látásmód azonban már a novellakezdeteknél ott munkál Mikszáth írásaiban, és talán itt kezdődik a mikszáthi novellák sajátos varázsa is: jelenidejűség és (természetszerűleg) az élőbeszéd együttese elbeszélő és befogadó meghitt, otthonos közösséget hozza létre.

A töredezett párbeszédre, szaggatott előadásmódra mint sajátos balladai vonásra figyelve jellegzetesen balladaszerű novellának mutatkozik a *Szegény Gélyi János lovai* című írás. A kezdő kép narratív formáit nyugodt, kiegyensúlyozott előadásmód, ritmus jellemzi, az elbeszélés közvetett, a főhóst narrá-

ció révén ismerjük meg. A második rész (színhely az istálló) alig egy oldalnyi szövegében nyolc rövid párbeszéd hangzik el. Majd az átélt beszéd kezdetleges formájában, a harmadik személyű beszédhelyzet és a belső nézőpont együttes alkalmazásában („erlebte Rede”, „style indirect libre”) felhangzó mondatok – nem jelezve a distinkciót beszéd és gondolat között – a befogadót arra intencionálják, hogy inkább a hős beszédeként vagy gondolataként fogja fel a szövegrészt, semmint a narrációhoz tartozónak. Erre utalnak a különböző grammatikai eszközök, a kérdő és felkiáltó mondatok, a megszakított mondatfűzés:

Eh, bolondság! A szavak is megijesszék? Aminek teste nincs, annak árnyékát lássa? Fekete gyanúnak fehér ágyat bontson? [...]

Megmondta... így mondta.

Az átélt beszéd ugyanakkor zökkenőmentes átmenetet biztosít a harmadik rész (az utazás) szcenikai ábrázolásába: drámai párbeszédbe fordul át a kezdő kép narrációja. A szaggatott, lázasan siető előadásmód következtében a múlt jelenné lesz, s az elbeszélés formája részben átmegegy – látszólagosan – a drámai beszélgetés formájába. A szövegrész erősen retorizált, evokatív alakzatok, felkiáltó, kérdő mondatok siettetik a végkifejletet:

Megvárta Vér Klári, hogy az ura szóljon, kérdezzen [...].

– Aztán meg azt gondoltam, hogy mivel a holnapi vásárra készültél, a Csillomék lakodalmáról egyenesen oda indulsz.

Még erre sem felelt Gélyi János [...].

– Ej, be kényes lett kend! Beszélni is restell. Hogy lesz hát, hadd hallom? Ott hagysz-e azalatt, vagy magaddal viszel?

– Ott hagylok – mondá kelleetlenül – úgyis három napig tart a lagzi. [...]

– Irgalom, segítség! Ó, tartsd azt a gyeplőt! – sikolt fel Vér Klári. – Itt a hegyszakadék, jaj, ott is egy örvény! [...]

– Verjen meg az Isten; de meg is fog verni!

– Ó, tartsd azt a gyeplőt, édes uram, férjem!

Tartotta is, de csak míg kioldotta rajta a bogot. Csettintett a szájával s egy lóriasztó szisszenést hallatott:

– Gyi! Tündér! Ráró!

A párbeszédre figyelve azonban azt láthatjuk, hogy azok nem valóságos párbeszédok, hanem egymás melletti „elbeszélések”, ahol a beszéd megtartja formális párbeszédes jellegét, a válaszok látszólag racionálisak, de valójában a szereplők között nincs kommunikáció, mert Gélyi János saját gondolataiba mélyed, Vér Klárit pedig csak fenyegető sorsa ejti rémületbe, nem megromlott kapcsolatuk. Vagyis a párbeszéd szabályosan fölépített, de olyan szereplők között folyik, akik nem akarnak egymással gondolatot cserélni, és

e párbeszédből hiányzik a beszéd kapcsolatteremtő, kapcsolatfenntartó funkciója is.

Ez a fajta (a kommunikatív funkcióktól mentes) beszédmód világít rá arra, hogy pszichikus síkon (Gélyi Jánosban) a balladai tragédia befejeződött. A történés síkján azonban valamivel később következik be a tragédia. Az építkezés így tipikusan balladai. Ezt hangsúlyozza a mondatszerkesztés is. Vér Klári bőbeszédűsége, majd töredezett mondatai a lélekben fokozatosan eluralkodó feszültséget jelzik, ezzel szemben Gélyi János leszűkített, indulatszavakba tömörülő szóhasználat a bekövetkező tragédiát teszi bizonyossá.

A párbeszéd, a kommunikáció funkciójára figyelve azonban észrevehetjük, hogy *A jó palócok* néhány írása megtöri ezt a klasszikus balladaívet, a történet és a pszichikai sík harmóniáját, mintha egy láthatatlan ék nyomulna e kettő közé, egyre nagyobb távolságba taszítva egymást, olyan időbeli csúszást idézve elő, mely egyre inkább lehetetlenné teszi a pszichikai síkon létrejövő (létrehozandó) katartikus hatást. Így például a *Péri lányok szép hajáról* című novellában nem következhet be pszichikus síkon a tragédia, mert az öreg Péri és Kata szóváltása nem elsősorban az áldozat levágott hajára vonatkozik, amivel a figyelem a tragédiára irányítódna, hanem sokkal inkább Péri Kata hajára. A történetes szintjén sem a tragédia hangsúlyozódik, mert az egészséges lány iránt érez sajnálatot Péri. Arra a válaszra, hogy Péri Judit haját levágták, az öreg Péri további kérdése nem a tényleges tragikus tette vonatkozik, hanem arra, hogy Kata haja hová lett. Úgy tűnik, az apát nem érdekli igazán Judit sorsa, sőt teljes szeretetével Katához fordul. A balladai tragikumfejlődés stációit Juditnak kellene bejárnia, hiszen ő követte el a bűnt, ehelyett azonban a róla szóló beszéd megszakad, jelezve, hogy valójában nincs kommunikáció Judit és az apa között (sőt Juditot majdnem teljes szótlanúság jellemzi). A nézőpont az öreg Péri lelkiállapota irányába fordul, holott ő nem lehet a ballada hőse. A beszédaktus funkcióváltása jelzi, hogy a balladai szerkesztéselv sérül, illetve torzul.

Hasonlóképpen a *Tímár Zsófi özvegyése* című novellában sem jöhet létre klasszikus balladaív. A műben a párbeszéd kétszintű. Péter és az ácsmester közötti párbeszéd a történetes sort adja. Sűrítetten a narrációban már jelzett okot részletezi, azt, hogy miért és kiért hagyta el Péter a feleségét, illetve azt, hogy miért és hogyan kíván visszatérni hozzá. Kettejük párbeszéde előre sejteti Péter végzetét, jelezve egyúttal Zsófi tragédiáját is.

A Péter és az ácsmester közötti részletező és magyarázó párbeszéddel szemben a Zsófi és az öregasszony közötti párbeszéd – főként Zsófi részéről – feltűnően szűkszavú. Az öregasszony kérdésére Zsófi csak egyetlen felszólító jellegű mondatral válaszol: „Menjünk!” Lelki válságáról, gondolatvilágáról belső nézőpontú történésmondásból értesülünk, az öregasszonnyal való párbeszéde, idézett lakonikus, tömör szóváltása azonban a tragédia bekövetkezése utáni lelkiállapotát vetíti előre: azt, hogyan fogja Tímár

Zsófi ezt a tragédiát megélni, a bűnhődést, a tragédia lelki következményeit. A történésor, a tragédia bekövetkezte utáni második megszólalása – „Minek hozott kend ide? Honnan fogom én őt ezentúl várni?” – a pszichikai síkra vonatkozik, kérdései valójában nem tényleges, nem válaszra váró kérdések, a kommunikáció szempontjából funkciótlanok.

A probléma a következő: a párbeszéd – az elmondottak alapján – két síkra és egyben két frontra szakad, mert a két szintéren zajló párbeszédetek között nincs semmiféle kapcsolat, ennek megfelelően a pszichikus tragédia és a történet között sincs. Péter és a felesége közötti kommunikációhiány megakadályozza a balladai végkifejletet, nem csupán azt, hogy a bűnös bűnhődjék, hanem azt is, hogy a történésor bevégeződjék. Péter halála tragédia ugyan, de értelmetlen tragédia, mely nem adhat neki megnyugvást, és nem adhat az olvasónak katartikus feloldást. Zsófinak, a vétlen asszonynak azonban örök lelkiismeret-furdalást okoz.

Mikszáth novelláiban a kommunikáció hiánya mint speciális kommunikáció kap szerepet a tragédia kimunkálásában. Az *a pogány Filcsik* című írásában tényleges kommunikációra csak egyszer kerül sor: a szolgabíró és Filcsik párbeszédében. Itt azonban csak Filcsik makacssága igazolódik, pontosabban az a magatartás ismétlődik meg, amelyet az olvasó már úgyis tud a narrációból: nem fogja meglátogatni a lányát. A párbeszéd így eleve kudarcra ítéltetett, Filcsik válasza csak tagadó lehet, a szolgabíró minden praktikája ellenére is, amit azzal is jelez az elbeszélő, hogy az említett információtöbbletet egyáltalán nem hordozó párbeszédén túl Filcsik mindössze háromszor szólal meg, mindhárom esetben közvetlen idézéssel, elbeszélői közvetítésbe ágyazottan, hangsúlyozva ezzel makacsságát, kevélységét, gőgösségét. A belső nézőpontú elbeszélés, a helyenként kikövetkeztethetetlen eredetű elbeszélői és szereplői mondatok egymásba csúsztatása jelzik ugyan Filcsik pillanatnyi megingását, összezavarodott lelkiállapotát, de ettől nem mentesül annak erkölcsi súlya alól, hogy haldokló lányával az utolsó pillanatig sem hajlandó beszélni. Mert ezzel éppen azt a lehetséges pszichikus tragédiát vetíti előre, hogy lánya halála után már nem lesz lehetősége többet beszélni vele, ami lelkiismereti válságot indíthatna el benne, és a balladai tragikum kifejlődéséhez vezethetne. Eddig a pontig (a lány haláláig) kommunikáció nélküli, de szabályos balladaívet kapunk. A záró részlet – Filcsik találkozása a két koldussal – azonban újabb történésorra és újabb pszichikai síkra transzponál, anélkül azonban, hogy akár az előző történésorral, akár az említett pszichikai síkkal kapcsolatot teremtené, illetve új lelki kifejletre vezetne. A balladai vonal itt sem töretlen, ez azonban egy más szempontú elemzés tárgya, mivel most még csak a beszédaktusból levonható következtetéseket vizsgáljuk.

A két major regényében a párbeszéd első része a tragédia előhívója, közvetlen okozója (a történés szintjén), minthogy a lány halála a késleltető, időt

húzó beszélgetés következménye, ismételten a makacsság, a konokság a tragédia előhívója. A kettős tragédia után azonban nincs olyan párbeszéd vagy metanarráció, amely jelezne a büntudat következtében kialakuló tragikumot. Tehát logikus történetvezetéssel nem alakulhat ki balladai tragédia. (Mindkét gyermek halála az apák lelkiismeretét terheli. Bár a fiú halálos betegsége már a novella elején adott, a babonás hitvilág jelentéskörében egyértelműen a haladokló kívánságának nem teljesítése a halál okozója.)

Megjegyezzük, hogy itt még a közvélemény elítélő magatartása sem jelenik meg. Minden erkölcsi ítélet az olvasóra van bízva.

Újabb, a népballadákra utaló mozzanatként értékelhetjük Mikszáth művészetében azt is, hogy novelláinak főszereplői gyakran nők. Már Greguss Ágost észrevette a székely népballadák azon sajátosságát, „hogy bennök a nők nagyon szerepelnek, s hőse többnek nő, mint férfi”.⁵ A balladaszerű mikszáthi novellában – a balladához hasonlóan – az asszonyalakok előnyben részesítésének oka talán az, hogy fájdalomuk sorsszerűbb, a vétségek, bűnök hangsúlyozottabban fogalmazhatók meg személyükkel, elkövetett tetteikkel kapcsolatosan, sőt nemegyszer a kiszolgáltatottság általános érvényű szimbólumaivá válnak. A héber mondást idézve: „Isten számlálja az asszonyok könnyeit.” (*A néhai bárány, Bede Anna tartozása, Péri lányok szép hajáról, Tímár Zsófi özvegye, A gózoni Szűz Mária, Szegény Gélyi János lovai, Hova lett a Gál Magda?*)

Népballadáink felépítése, szerkesztése, a cselekmény részeinek egymásutánja bizonyos mértékig kötött. „A kiindulás egy párbeszéd vagy monológ, amely előre jelzi az összeütközést. Ezután mindig valami színváltozás következik: valaki elmegy messzire, vagy valaki érkezik messziről, esetleg mind a kettő megtörténik. [...] Ez a »mozgás« többnyire csak vázlatosan van jelezve, néhány szóval adják tudunkra, néha pedig csak a szereplők elhangzó szavai érzékeltetik az indulás és az érkezés pontján.”⁶ Természetesen a balladaszerű novellában gyakoriak – főként a zárlatban – az olyan metakommunikatív, metanarratív eszközök⁷ – színpadi gesztusok, sajátos mozdulatok –, amelyek mint tevékenységformák a lelki történések kivetítését eszközlik, és a novella sorsfordulatait készítik elő, illetve zárják le. Itt jegyezzük meg, hogy Mikszáthnál ezek a megnyilatkozások nem a szereplők egyéni megnyilvánulásai, hanem elbeszélői, narrátori formában közöltek, és ilyen értelemben nem metakommunikatív, hanem metanarratív eszközök (*Bede Anna tartozása, Péri lányok szép hajáról, A kis csizmák, Tímár Zsófi özvegye*). Valószínű, hogy a zárlat effajta megformálása, a szubjektív előadásmód és a mikszáthi anekdotizáló hajlam következménye az a hangsúlyozott távolság az elbeszélő és az elbeszélő között, amely nem engedi meg a szereplők túlzott jelen idejű, élő megnyilvánulásait. A balladaszerű színváltozás azonban jól nyomon követhető a mikszáthi novellában. Az út, az utazás – mint népballadánkban – mindig valami sorsfordító döntés, valamiféle visszavonhatatlan

végzet előrevetítője vagy következménye (*Bede Anna tartozása, Péri lányok szép hajáról, A kis csizmák, Túnár Zsófi özvegysége, Az a pogány Filcsik, Szűcs Pali szerencséje, A gózoni Szűz Mária, A két major regénye, Szegény Gélyi János lovai, Hova lett a Gál Magda?*).

Ballada és balladaszerű novella lényeges különbségét érzékeljük azonban, ha a balladai „katasztrófára” figyelünk. Gyulai Pál kitűnő észrevétele szerint ugyanis a balladák jelentős csoportja az „egész bonyodalmat megvilágító katasztrófán kezd és végzi”.⁸ Számunkra nem az a fontos elsősorban, hogy a katasztrófa a történelem mely szakaszán helyezkedik el, hanem az, hogy az kiindulópontként vagy következményként áll-e elő. Az is kérdés, hogy a katasztrófán mit kell érteni. Tragikus eseményt a történelemben, amelynek pszichikai konfliktus-előzményei vannak, vagy a pszichikai síkon megjelenő katasztrófát, amelynek tragikus események az okai. A két műfaj között éppen ezen a ponton érzékelhetjük leginkább az ellentétet. Nem csupán arról van szó, hogy a novella felépítése – műfaji sajátosságainál fogva – egy fordulópont gyors felvezetése, majd a fordulópont kibontása, és végül a bekövetkező sorsfordulat perspektivikus jelzése, hanem arról van szó, hogy egy epikai mű – műfaji logikája alapján – soha nem lehet ballada, mert az epika „építkezik”, a cselekmények és a szituációk mozgásával jut el egy tragikus tetőpontra, míg a ballada „kibontó” vagy „levezető” jellegű, ahol a tragikus történelemtől mint kiindulóponttól jut el annak szükségszerű következményeként a pszichikai tragédiáig. (E műfaji ellentmondásból eredő probléma jól érzékelhető például a *Szegény Gélyi János lovai* című novellában.)

A mikszáthi elbeszélő helyzet, elbeszélő szituáció megteremtése ismételtelen a novella és ballada műfajának sajátos kapcsolatát mutatja. A népballada ugyanis egy kisebb közösség előtt (gyakran fonóban vagy kukoricafosztáskor), a reneszánsz (boccaccio) novella pedig társaságban előadott történet volt. A műballada azonban, mivel nincs közvetlenül jelen lévő közönsége, gyakran tételez – keretként – fiktív elbeszélőt és hallgatóságot. Ugyanígy az újabb kori novella sem számíthat közvetlen hallgatóságra, a századvég novellairódalma mégis – kiváltképp Mikszáth esetében – mintha igazolná a német esztétika, pontosabban Friedrich Schlegel elméletét, mely szerint a novella „egy még ismeretlen történetet közöl, amit úgy mondanak el, mintha azt társaságban modanák”.⁹

Az Arany János-i ballada (például a *Tengeri-hántás*) közbeékelte megjegyzéseire, külső megszakításaira emlékeztetően Mikszáthnál is gyakran találkozunk olyan közbeszólásokkal, közbevetésekkel (parentheszisz), amelyek – az anekdotikus szituációnak megfelelően – nem az olvasónak, hanem a fiktionalizált hallgatóságnak, közönségnek szólnak. Pontosabban arról van szó, hogy Mikszáth a XIX. század második felében uralkodó narrációs változatok leggyakoribb hagyományos formáját alkalmazva, gyakran megszakítja azt, és azt a látszatot kelti, mintha az elbeszélő is csak egyik értelmezője lenne a

történetnek, megkérdőjelezve ezzel az elbeszélői autoritás egyértelmű fölnyét, hatalmát.

Például a *Péri lányok szép hajáról* című novellában a csábítás első jeleit olyan váratlan kiszólások, megjegyzések kommentálják, amelyek egyfajta láthatatlan, fiktív közösség véleményeként reflektálódnak, s amelyek megkérdőjelezik a szerzői narráció biztonságát; a diskurzus a befogadó számára kétséges, mivel nem tudja pontosan sem azt, hogy ki mondja a szöveget, és azt sem, hogy kinek. A Csató Pista feleségére vonatkozó zárójeles felkiáltó megjegyzés – („Ni, bizony megvágja a kezét a sarlóval!”) – vezeti be az ilyen közlésmódok sorát. Példaként említhetjük azt is, amikor Pista megszerzi Judit kendőjét:

– Menjen! Nem szégyenli magát?! – mondá Judit elpirulva. – Inkább sose lássam azt a kendőt.

Elfordult, durcásan, mintha neheztelné a vakmerő szót. *No bizony, nem a világ, hadd vigye el, van még ott elég kendő, ahol ez volt. [...]*

Másnap is hiába kérte Pista a csókot, hanem mikor aztán harmadnapon hazaindultak, lent a tisztáson, hol a füzes eltakarta őket a hátul jövő aratók elől, egyszerre átkarolta a Judit darázsderekeit, s el nem bocsátá addig, míg egy parázs csókkal ki nem váltotta kendőjét.

No, bizony, nem a világ, van ott még elég csók, ahol ez az egy termett. (Kiemelés tőlünk – G. A.–Gy. I.)

Az első kiemelt formát egyenes idézet, a másodikat szerzői narráció vezeti be. A meg nem nevezett közvéleményre történő átváltás azért meglepő, mert az első közlésegségek (a zárójeles mondatot kivéve) egyértelműen a szereplőkre, illetve a narrátorra vonatkozathatók. A váratlan megjegyzések azonban kilépnek az addigi közléssíkok rendszeréből, más síkra transzponálódnak, *valakinek* vagy *valakiknek* a véleményét halljuk (legtöbbször pontosan megnevezett ez a közvélemény, Bede Anna, Tímár Zsófi, Vér Klári, Gál Magda esetében a falu), vagyis a „balladai kórus” háttérinformációként funkcionál, értelmezi, kommentálja az eseményeket.

Ugyanakkor a váratlan, feltűnő jelek sűrűsödése, a szokatlan nézőpontváltás egy másfajta tájékozódási pont felvételére kényszerítik az olvasót, a befogadás más, szélesebb értelmezési lehetőségekkel szembesül. A gyakran ironikus, szatirikus közbeszólások mintha azt igazolnák az olvasói tudatban, hogy a narrátor nem elégszik meg azzal, hogy az elbeszélői nézőpontról átváltson a szereplői nézőpontra, hanem szükségesnek érzi egy újabb elbeszélői pozíció felvételét, egy olyan pozícióét, amely – legjobb példáiban – nem megerősíti, hanem ellenpontozza a szereplők, illetve a narrátor véleményét. Valószínűleg Mikszáth anekdotizáló hajlama is ebbe az irányba mutat, amennyiben az anekdota egy, az elbeszélőtől független közösséget, közönséget feltételez.

A „balladai kórus”, a közvélemény megszólaltatása kitűnő eszköz arra is, hogy az elbeszélő magatartását szituálja. A „nem egészen így van”, a „másképp is lehetséges” világerzékelés sajátos elbeszélő helyzetet implikál, és bizonyos fokú eltávolodást jelez a hagyományos, auktoriális elbeszélő formától, természetesen a szinekdochés, metonimikus cselekményépítés keretein belül, legfeljebb megszakítva azt. Anélkül, hogy közvetlen megfelelést talál-nánk, úgy gondoljuk, hogy ez a „kétkedő elbeszélőhelyzet” a Booth által *megbízhatatlan elbeszélőnek* (*unreliable narrator*) nevezett pozíció irányába tájékozódik, amennyiben a közvélemény elkülönül az „odaértett szerző”-től (*implied author*).¹⁰

Vagyis a narrátor egy személyhez való kötöttsége szűnik meg ezáltal, de nem szűnik meg a személyhez kötöttség mint olyan. A narrátor személye (nézőpontja) tevődik át hol egyik, hol másik szereplőbe, esetleg a „közvéleménybe” vagy éppen az általános narrátori személybe.¹¹ A még személyhez kötött, de már váltakozó nézőpontok kimunkálása annyiban is újszerű, hogy nem egyetlen, hanem többféle értékrendet szólaltat meg. Ugyanakkor talán az is elképzelhető, hogy a nézőpontok konkrét személyhez kötöttsége feloldódik, bizonytalanra válik, és ezáltal már nincs is értelme azt firtatni, hogy ki mondja vagy kinek a nézőpontjából szólal meg a narrátor. (Bárki, aki jelen van, és nagyfokú esetlegességgel.) Ezen elméleti lehetőséget az igazolja, hogy az egyes szereplők egyszer aktív szerepkörrel, máskor csak esetleges jelenlétüként (funkció nélkül) tűnnek fel az egyes novellákban. Az egy személyhez kötött (alternáló) és a nem egy-egy személyhez kötött narráció közötti elméleti különbség abban fogalmazható meg, hogy a különböző nézőpontú, egy-egy konkrét személyhez kötött narráció célja egy központi gondolat, gondolatrendszer, erkölcsi normarendszer kibontása, felépítése. Ez egyfajta pluralista narrátori viszonyulást valósít meg. Ezzel élesen szembe kell állítanunk azt a narrátori törekvést, amely nem akar egységes képet, világszemléletet, értékrendet felépíteni, hanem az egyes világnézetek, vélemények a maguk esetlegességében (valósághűségében) jelennek meg, egymásnak ellentmondva, de nem feltétlenül csatázva.

Úgy tűnik, mintha Mikszáth a modernizmus ellenében nem törekedne semmi olyanra, ami az ellentétes erők harcából következik a modernista filozófiákban, mint a jobb, a rátermettebb győzedelmeskedik (evolúcióelmélet), vagy hogy az ellentétek harcából azok dialektikus szintézise jön létre. Ennek az észrevételnek a fényében a mikszáthi határozatlanságot, bizonytalanságot másképpen is lehet értelmezni. Nem feltétlenül egy személy pszichikus bizonytalanságaként, hanem egy bizonytalan, esetleges világ – a maga ellentmondásaival és harmóniáival – újfajta látásmódjának.

A hagyományos struktúrájú novellaépítésben a történeteknek egy jól meghatározott vonala van, tudjuk, honnan hova kell eljutnunk, és ezt a vezér-

vonalat építik, támogatják a mellékágak mint melléktörténetek, mint mellék-szereplők, mint melléknarrációk.

Ezzel szemben, ebben az újfajta novellastruktúrában a jól meghatározott ív helyett egy olyan kacskaringós, véletlenszerű görbe vonal rajzolódik ki, mint amikor egy erdőben sétálgatunk. Hol ezt, hol azt megpillantva, sok szereplővel, sok történettel találkozunk, s e találkozások során alapvetően a véletlen határozza meg, hogy ki és milyen módon, milyen helyzetben válik szereplővé vagy szemlélővé. Tehát a történetek és események (a narrációt is beleértve) nem egy központi történet szolgálatában állnak, nem „hajtják előre” a történetet, nem képeznek motivációs bázist, vagyis nem fogalmazható meg valamely funkció a történet egésze szempontjából. Egy mondatba sűrítve: a novella metonimikus struktúrája látszik megrendülni.

A ballada célja a megzavart lélek, lelkiállapot ábrázolása, olyan sűrített tragédia kibontása, amelynek minden eleme a tragikus vég felé mutat. Ha a balladaszerű novellára figyelünk, akkor azt mondhatjuk, hogy a művekben a tragikus konfliktus, a pszichikai tragédia meghatározója már nem feltétlenül az erkölcsi értékek világa, a hős – aki már nem is igazán hős – nem körülményeinek vagy szenvedélyeinek, titkos hajlamainak rabja, nem nagy formátumú bűnök elkövetése vonja maga után a bűnhődést, nem a végzetes sorscsapás a bűnhődés oka.

S bár a lét egy élet, egy egyéni sors határain belül egyre tragikusabb, a balladaszerű novellában a bűn nem szükségszerűen vonja maga után a bűnhődést. Tudjuk, hogy a mikszáthi derű és öröm gyakran lefokozott, de a legtragikusabb szituációban is mindig átszűrődik, ezért a tragédiát létértelmező totalitásként nem vállalva a bűnhődés nemegyszer – Péterfyt idézve – tragikomikus.¹² (Úgy gondoljuk, hogy a Péterfy-féle tragikomikus jelző nem komikumot rejt magában, hanem arra utal, hogy a műegészt tekintve a befejezés szokatlan, furcsa, meglepő, különös. És míg számára a mű emiatt megmosolyogtató, addig mi egy szándékos vagy ösztönös dekonstrukciós eljárást vélünk fölfedezni.)

Mikszáth epikus jellegű: a balladaszerű novellák – szándékoltan – történelemsort mutatnak be. Adott a balladai alapszituáció, amely egyrészt valamilyen bűn megtörténtét jelenti, másrészt a tragikus véget sejteti.

A probléma kettős:

1. A novellák többségében még csak utalásszerűen sem értesülünk arról, hogy a bűnös bűnhődik-e vagy sem. A lelkiismereti válság, a morális megsemmisülés hiányzik a hősök közül, és így hiányzik az erkölcsi felelősségben rejlő tragikum is. A századvég szemléletmódjának és érzelmi állapotának megfelelően Mikszáthnál sem az erkölcsi értékek biztonságába vetett hit az alapja és forrása a katarzisznak, mint a balladákban, sőt – nemegyszer – a katartikus mozzanat is hiányzik írásaiból. A tragikus vég nem a bűnös bűnhődését jelenti, hanem legtöbbször az ártatlan halálát, vagy valamely olyan tragikus eseményt,

amely legfeljebb befejezi, de nem megoldja a lehetséges erkölcsi konfliktust. Az erkölcsi emelkedettség, az erkölcsi konklúzió hiányzik írásaiból.

A mondottakat alátámasztva néhány novellában a következőket figyelhetjük meg. A *Péri lányok szép hajáról* című novellában Judit, a fiatalabbik lány megbűnhődik tetteért, de Csató Pista, a csábító, tette után nyomtalanná válik, még csak utalásjellegűen sem értesülünk arról, hogy bűnhődik-e vagy sem. Vagyis tökéletes a balladai bűnszerzés következményeinek kitudódása, de a tévedés belátása, az, hogy Csató Pista rádöbbenjen hibájára, bűnére, nem következik be, s így hiányzik a katartikus mozzanat is. Kati, a nagyobbik lány áldozatot vállal hűgáért – egy újabb balladaszerű lehetőség –, de nem tudjuk meg, volt-e értelme ennek a nemes áldozatvállalásnak. Egy olyan hősi cselekedetről van szó, amelynek ismeretlen, rejtélyes (homályos) a kimenetele. És az apa, ahelyett, hogy lánya nemes tette miatt büszkeséget érezne, megsajnálja lányát haja elvesztéséért, annak a hajnak az elvesztéséért, amelyről Kati önfeláldozásból mondott le. Hasonlóképpen a *Szűcs Pali szerencséje* című novellában sem következik be a bűn, a vétség felismerése. A főhős, ahelyett, hogy lelkiismeret-furdalást érezne viselkedése miatt, ahelyett, hogy rádöbbenne végérvényesen elrontott életére, úgy véli, hogy nem is ő járt Gózonban, és csak álom volt a lány megkérése.

A *Szegény Gélyi János lovai* című írásban bár a halál utoléri Vér Klárit, ez nem jelent számára bűnhődést, mert nem alakul ki benne az a lelki folyamat, amely a büntudaton keresztül a bűnhődésig vezetne. Férjével szembeni viselkedése nem megbánást vagy büntudatot fejez ki, hanem csak eszköz arra, hogy tettét leplezze vagy tagadja, esetleg szeretőjét megkaphassa. Záró mondatai („– Ó, tartsd azt a gyeplőt, édes uram, férjem!”) csak fizikai rettenetét, valamint a megbocsátás hízelgéssel való elérésének reményét, s nem az emberi lélek vergődését jelzik. A *két major regényében* is tipikus népballadai alapszituációról van szó: a juhászapák konoksága és kibékíthetetlen ellentéte megakadályozza a szerelmespár kapcsolatát, szerelmüket reménytelenné teszi. A megbékélés késő, a két gyermek halála már elkerülhetetlen. De míg a népballadában mindig utalás található arra, hogy a pusztulás okozói megbűnhődnek, addig Mikszáthnál véget ér a novella a fiú halálával. Sőt, a Fekete major juhásza sem érez büntudatot lánya halála miatt. Egyedül csak szomorúságot érzünk. „A pajkos Ipoly [pedig] nem törődött velük, vígan locsogott tovább... de nem fecsegett ki semmit.” Vagyis a narráció képileg nem kibontja a tragikumot, hanem ellentételezi. (Irónia egy ilyen szituációban!?)

2. A mikszáthi novellákban feltűnő jelenség – és a balladai bűnhődés kérdésével teljesen ellentétes motívum – az ártatlan szereplő (főszereplő) bűnhődése. Nem valamiféle végzetes sorscsapás, tragikus vétség vagy akár valamiféle erkölcsi fogyatékoság, erkölcsi tévedés jellemzi a hősokeket, amelyek szükségképpen bűnhődést, bukást vonnának maguk után, hanem olyan, erkölcsükben tiszta és nemes emberekkel találkozunk, akiktől nem-

hogy a bűn, de még annak szándéka is teljesen idegen. Leginkább a *Tímár Zsófi özvegye* című novella példázza megállapításainkat. Péterben, a férjben kialakul az erkölcsi konfliktus, a lekiismeret-furdalás, vajon visszafogadja-e elhagyott felesége, aki végig (megbocsátóan) szenvedett miatta. Vagyis a balladai alapszituáció a következő: az erkölcsileg feddhetetlen, hűséges asszony sem haragot, sem gyűlöletet nem érez hűtlen férje iránt, aki vétett ellene, míg a férjben egy év után ébred fel a lelkiismeret, miután szeretője elhagyta. A balladaszerű megoldás a következő lenne: a bűnös meglakol, az erkölcsileg vétlen, az erkölceiben szilárd pedig felemelkedik. Ehelyett Péter tragédia áldozata lesz, meghal ugyan, de nem bűnhődik vétkéért, a halál súlya viszont Zsófi vállára nehezedik, akinek így értelmetlenné és reménytelené válik erkölcsi kitartása, hithűsége. (Bűnhődjék az ártatlan!?)

A *Szegény Gélyi János lovaiban* is az erkölcsileg hűséges férj és a vétlen lovak tragédiája teljeseedik be, nem annyira a bűnös asszonyé. A novella – e tekintetben – semmi másról nem szól, mint hogy a felesége hűtlensége miatt elkeseredett férj oly nagy bánatra jut, hogy feleségével együtt a szakadékba vezeti lovas kocsiját. A novella fele (körülbelül két oldal) Gélyi János lovakhoz fűződő szeretetét mutatja be, illetve azt, hogy az új menyecske még a lovak iránti szereteténél is nagyobb szeretetet kap. Mindez pszichikusan indokolja azt a nagyfokú elkeseredettséget, melyet a fiatal gazda érez felesége hűtlensége láttán. A zárlatban azonban a tragédia megtörténte nem igazolja ezt a túlzott részletezést, ezt a hangsúlyeltolódást, mert azt mégsem mondhatjuk, hogy a mű jelentése az volna, hogy olyan nagy volt a főhős bánata, hogy még imádott lovait is képes föláldozni. Egy ilyen értelmezés teljesen abszurd lenne. De akkor mi indokolja ezt a hosszú előkészítő részt? A súlypontok ilyen mértékű eltolódását egy metonimikus novellaépítési elv keretein belül nem lehet megmagyarázni, hisz abban a belső arányok funkcionális elemként működnek, s ily módon jelentésképző és -hordozó szerepet kapnak. De ha feladjuk e törekvésünket, a probléma súlyát veszti.

A két változatot sajátosan egyesíti *Az a pogány Filcsik* című novella. Az alapszituáció ismételten balladaszerű: az apai akarattal szembeszegülő lány megtagadja az apja. Filcsiknek egyetlen értéke marad: a bundája. Paraszti makacssága miatt nem hajlandó lányának megbocsátani, még annak halálos ágyán sem. Pedig a lány, Terka sem bűnt, sem erkölcsi vétséget nem követett el, mikor a szeretett férfit választotta. Igaz, az elbeszélő (és a közvélemény) erkölcsi modalitása nem egyértelmű a lány tettének megítélésével kapcsolatosan, a részvét, az elfogadás mellett ott az elítélő erkölcsi állásfoglalás is: Terka „bűnbánó arccal” jött haza, haldoklását pedig nem megigazulásként, hanem erkölcsi bukásként minősíti az elbeszélő: „Szép volt így haldokolva is. Egy a földtől búcsúzó angyal. Vajon hová siethet? Hiszen az égből már lebukott egyszer!” De nem tudni, miért e kétértelmű állásfoglalás. Azért-e, mert nem törvényes a kapcsolat, vagy azért-e, mert Terka apja akarata ellené-

re cselekedett. A kétkedő elbeszélői magatartást sem a premisszák (Terkát apja egy hozzá nem illő férfihoz akarta erőltetni), sem pedig a konklúzió (az apai megbocsátás hiánya) nem igazolja az olvasó szemében. Sőt, a lány a szolgabíró békítő szándékára sem kap könyörületet, s míg Terkában ott a lelkiismereti válság, amiért apja nem bocsát meg neki, addig Filcsik konokul ragaszkodik vélt igazához. A balladai konfliktus lehetősége adott, amint a bunda és a megtagadott lány azonos színtérré kerül, azaz erkölcsi választási kényszer lép föl. A bűn azzal történik meg, hogy lánya helyett a bundáját választja Filcsik. (Itt nem csupán a meg nem bocsátásról, hanem két olyan értékrend közötti választásról van szó, melyeket a lány és a bunda szimbolizál.) A lány pedig – Filcsik tetteivel ellentétben – erkölcsileg felemelkedik, halála (és korábbi viselkedése, apjához való ragaszkodása, sőt a szeretett férfi elutasítása) büntelen voltát igazolja.

Filcsik megítélésében azonban mind az elbeszélői, mind a kollektív nézőpont egységes, sőt a közvélemény elítélő hangjának többszöri, elbeszélői megidézése még inkább erősíti az olvasó negatív viszonyulását a főhőssel szemben. A novella a lány halála után újabb mozzanattal bővül, amely a főszereplő eddigi magatartását kívánja cáfolni, vagy legalábbis más erkölcsi horizontba kívánja helyezni. A belső konfliktus, a mardosó lelkiismeret pszichés folyamata – vélhetően – végbemegy Filcsikben (a hideg ellenére izzad a két koldus mellett), és az erkölcsi parancsszó is győzedelmeskedik (a bundát ráadja a két koldusra), mintha ezzel részben jóvátenné lányával szemben elkövetett bűnét. A pszichikus folyamatot tekintve ez a válasz adekvát. A végkifejlet azonban kérdéses, mert lányával szemben megmarad az erkölcsi bűn súlya. A befogadó valamilyen válaszra vár e vonatkozásban. Számtalan megoldási lehetőség kínálkozna, de semmi sem történik. Mert mit várnánk? Például: Filcsik félig megőrülve keresi bundáját, nem érti, hová lett. Ehelyett: úgy beszél a bundáról, mintha meglenne, titkolja, vagyis szégyenli azt az egyetlen erkölcsös cselekedetet, melyet koldusokért elkövetett.

A mű, mint Mikszáth novelláinak egy részében, a változhatatlanság/változatlanság motívumára épül. A balladákban – ezzel szemben – mindig egyértelmű a „tanulsgvonal”, a bekövetkező tragédia hatására a bűnt elkövető szemléletet vált, megváltoznak erkölcssei, vagyis a személyiségben, az emberi viszonylatokban vagy erkölcsi értelemben a szituációban, a jelentés síkján stb. valamiféle jelentős sorsfordító változás következik be. Mikszáthnál azonban éppen a tragédiának nem-változtató hatása érvényesül, pontosabban bármi történik, semmi lényeges nem változik.

Nem változik Filcsik társadalmi megítélése, eddig is különcnek tartották, ezután is annak fogják tartani, nem változik Tímár Zsófi magatartása sem, és érdektelen a két juhász kibékülése is.

Vagyis a balladaszerűség dekonstruálódik,¹³ a szmirnovi értelemben a novellisztikus megoldás kerül előtérbe, amennyiben a novellák változhatatlan-

sága/változatlansága mellett a „választás lehetetlenségét, annak semmisségét”¹⁴ is példázzák. Mert hiába indul útnak Tímár Zsófi, Filcsik vagy akár a Veres major juhásza, nem nyitnak újabb perspektívát a történetre, nem változtatják meg sorsukat és mások sorsát sem, ismételten demonstrálva ballada és novella különbözőségét. Sőt, Mikszáthnál nemcsak a szituáció adta választási lehetetlenségről beszélhetünk, hanem a szereplőknek egy olyan „tehetetlenségéről” is, amely jelentős időelcsúszást is eredményez, amikor is már minden tett, minden cselekvés túl későn történik, és így a változás, változtatás, választás lehetősége eleve kudarcra ítéltetett. A mondottak azonban nem csupán a novellaszerkezetre jellemzők, hanem a Mikszáth teremtette hősök karakterére, és általában a paraszti gondolkodásra, mentalitásra is.

A „tragikai érzék” (Péterfy) iránti fogékonyság és a pesszimizisztikus élethelyzetek tipikussá emelése *A jó palócok* központi témája. A novellák – *A gyerekek* című írás kivételével – tragikus szituációt állítanak a középpontba, de oly módon, hogy a romantika magatartásmodelljét, a heroikus bukást vagy felemelkedést elkerülik. Ez paradox helyzetet hoz létre, mely tipikusan jellemző egy bizonyos paradigmaváltás határán. Vagyis a régi sémák már nem működnek, de az új elbeszélési modellek sincsenek meg kiforrott állapotukban. Ebben az esetben indokoltnak tűnik a szándékos vagy ösztönös dekonstrukció (természetesen nem posztmodern értelemben véve), de nem az epika műnemének egészére nézve, mivel az epika logikai (ok-okozati) menetét nem bontja meg, a kauzális viszonyokat nem érinti, de a szituáció megformálását, annak kibontását, illetve „megoldását” alapvetően befolyásolja, átformálja. Mikszáthnál pontosan lehet érzékelni, hogy szinte szándékosan kerül a történet megnyugtató lezárását, mindazt, ami adekvát lenne, lehetne egy megszokott, kényelmes befogadói elváráshorizonttal, és ezzel – szándéka ellenére – visszatérne a romantikus látásmódhoz, alkotásmódszerhez.

Balladai szituációt, balladai cselekményt még megjelenít, a hangnem, a szerkesztés, az előadásmód is nemegyszer balladaszerű, de a „megoldás”, a zárlat a dekonstrukció elvére épül, ami – több esetben – érthetetlen az olvasó számára. Úgy tűnik, szinte csak azért más, mint amit várunk, hogy meghökkenjen; az erkölcsi tanulságot hangsúlyozó balladai megoldások helyett egyszerű tragédiákkal zár le Mikszáth. Mintha azt mondaná: „Kár, hogy így esett”, „Hát ilyen az élet!” Vagyis nincs konfrontáció erkölcsi értelemben, a bűnösök nem bűnhődnek. Sőt, az ártatlanok bűnhődnek nem egy esetben. Annyiban rokonítható a posztmodernnel ez a megoldás, hogy a befogadó számára a kiszámíthatatlanság élményét nyújtja. (Ezért szívesen olvas egy új történetet, még akkor is, ha azonosak vagy visszatérők a szereplők, és látszólag a szituációk is ismétlődnek, mert a „megoldás”, a végkimenetel mindig meghökkentő, újszerű.)

Vagyis kettős értelemben hajtja végre Mikszáth a dekonstrukciót: egyrészt megszünteti a ballada erkölcsi tanulságvonalát, másrészt a novella szerkesztésében hajt végre egy törést.

A századvég egyre fokozódó lehangoló társadalmi viszonyai közepette egy általánosabb társadalmi érzést is kifejez Mikszáth, a megoldás – ilyen értelemben – koradekvát. (Ezt már a modern élet élettérzése hívja elő, míg a múlt világa a meseszerű szabályosság, kiszámíthatóság, rendezettség képében tűnik föl.)

A kérdés a következő: szándékoltan töri-e meg Mikszáth a balladaszerű vonalvezetést, ezáltal is jelezve, hogy igazodik a korszakhoz, és szándékoltan törekszik-e valamiféle történetelvűségre, szándékosan marad-e meg a történetelvű cselekménymondásnál, és szándékosan nem törekszik mindenáron az egyszeri pillanatra, az egyszeri szituáció megragadására, még akkor sem, ha ezzel háttérbe szorulnak művészetében a századvégen divatos új narrációs és szerkesztési eljárások? Avagy nem gondolhatott-e Mikszáth arra, hogy az egyidejű (kortárs) olvasó elváráshorizontja sokkal inkább a *Töt atyafiak* és *A jó palócok* lezárt történeteit preferálja, és nem például a Justh-féle fragmentáris jelleget, mozaikszerűséget, nyitott zárlatot?

Ezen a ponton azonban önmagunkkal is vitába kell szállnunk, mert egy másik aspektusból másként is fölvetethetők bizonyos kérdések.

Kulcsár Szabó Ernő véleménye szerint „Az eluralkodó nemesi-nemzeti liberális eszmekörből viszont nagymértékben hiányoztak a korforduló új világképének befogadási feltételei. [...]»Egy avult közösségi eszmény jegyében akadályozta azt az individualizációt, amely eleve nélkülözhetetlen volt egy majdani új közösségi eszmény kialakulásához.«¹⁵ Amikor az európai gondolkodás e periódusában az emberkép forradalmian új átalakulása veszi kezdetét, a magyar irodalom – s benne az epikai világértelmezés – kevésbé támaszkodhat korszerű eszmei felhajtóerőkre. A századvég Jókai, a századforduló pedig annak a Mikszáthnak az epikai csillagzatában áll, akiknél lényegében hiányzik a korforduló individualizációs élménye. Ez a zsánerképes, anekdotikus alakítás határozta meg az epikai jelrendszerrel alkotott elképzeléseket, s uralkodott a befogadói ízlésben is, mint a magyar próza »nyelve«. A jelrendszer átforgatására történtek ugyan már ekkor is (igaz, főként kisepikai) kísérletek, ám a korforduló tartalmaira való inkább csak ösztönös ráérzés nem formálhatta át mindazt, amit egy pragmatikusságában is rangosabb regényírás szavatolt. Pontosan úgy, ahogyan Halász Gábor fogalmazta: »A zsáner volt hát a mosolyogva terjeszkedő ellenség, melyet az újítók hasztalan rohamoztak. Igazi tehetség sajnos nem akadt közöttük; az elemző hajlamúnál megfakult az élet, akadozott a történet; hogyan jöhetett számba Jókai rohanása mellett? A temperamentumos keserű ironiája is maradandóbban, hatásosabban tér vissza a ravaszdi Mikszáthnál.«¹⁶

E vélekedés – habár általánosan elfogadott a magyar irodalomtörténetben – leginkább a kor olvasói-értelmezői horizontját jellemzi. Ezzel a megszorítással élve e véleménnyel feltétlenül egyetérthetünk. Ugyanakkor joggal vehetjük fel azt a kérdést is, hogy Mikszáth az epika szerkesztésének részleges dekonstrukciójával nem hajt-e végre mélyebb, nagyobb léptékű újítást, mint a modern nyugatot követő ifjabb novellista nemzedék. E dekonstrukció a kor olvasói számára bizonyosan figyelmen kívül maradt (sőt, a későbbi irodalomértelmezés számára is), minthogy a korabeli értelmezési szemlélet a klasszikus hangvételt, a történetelvűség szempontjaira figyelt elsősorban, és ezeket a mikszáthi új megoldásokat legfeljebb furcsának, különösnek, egyéni írói „különcségnek” vélte. A mélyebb szerkezeti elemzés rávilágított arra, hogy nem írói extravaganciáról van szó, hanem egy olyan kísérletről, amely arra irányul, hogy valamiképpen visszaadja a modern kor alapvető jellemzőit, a szabálytalanságot, a kiszámíthatatlanságot, a rendezettség-ellen valóságot, a keserűséget, a bizonytalanságot, a dolgok érthetlenségét, mindazt, amivel már a századvégi modern ember is szembesült, de csak a posztmodern korban teljesedik ki, és válik mindenki számára nyilvánvalóvá. De a hagyományörző jegyek e kulcsfontosságú lépés jelentőségét nagymértékben elfedik. Sokkal könnyebb modernnek, újítónak látni azt az ifjú nemzedéket, amely az új, nyugatról érkező minták alkalmazásával, egyéni szerkesztési, stílusbeli és szemléleti újításokkal tör be a magyar irodalmi közéletbe. De ne feledjük, hogy az újdonság ereje nagymértékben annak köszönhető, hogy eltérő, különböző kultúrák eredményei szembesültetnek. Ezen okból tarthaták Mikszáthot hagyományörzőnek, és foszthatták meg a modern jelzőtől.

1 PÉTERFY Jenő, *Összegyűjtött munkái*, 1–3, szerk. ANGYAL Dávid és SZILÁGYI Sándor, 1901–1903, 1902, 498.

2 „A modernség számára Mikszáth művésze – minden elismerés mellett – gyakorlatilag a múlthoz tartozott, mondhatni eleve múltbeliként született meg. Véleményünk szerint az »ezredfordulóra« alakult ki az a befogadásmód, mely – hosszú kihagyás után – e szövegegyüttést tudatosan önnön jelenének visszanyert múltjaként interpretálhatja. S a lehetőség megvalósítási kísérlete ezért kelti az újrafelfedezés benyomását. Úgy tűnik tehát, Mikszáth művei az irodalmi hatástörténetben előbb a romantika és a realizmus folytatásaként jelentek meg, majd mindkettőnek, sőt bizonyos modern tendenciáknak is a dekonstruálóiként lesznek számon tarthatók.”

– EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Bp., 1998, 7.

3 „Az »evokatív« jelen [...] annak ellenére, hogy logikailag egy múltbeli élményre vonatkozik, a két idősíkot látszólag egybeolvasztja, az elbeszélés pillanatában szó szerint »evokálva« (felidézve, megjelenítve) az elbeszél pillanatot.” – Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei*, II, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 171.

4 FÁBRI Anna, *Mikszáth Kálmán*, 1983, 83.

5 GREGUSS Ágost, *A balladáról*, Bp., 1886, 137.

6 VARGYAS Lajos, *A magyar népballada és Európa*, Bp., 1976, 122.

7 Az elbeszélés nyitó és záró fejezeteire, a metanarratív eszközökre vonatkozóan vö.: Fr. SCHÜLEIN–J. STÜCKRATH, *Erzählen* =

BRACKERT-STÜCKRATH, *Literaturwissenschaft*, Hamburg, Grundkurs, 1992, 63.

8 GYULAI Pál, *Magyar népköltési gyűjtemény*, I, 1872.

9 Friedrich SCHLEGEL, *Ausgabe 2.* = F. SCHLEGEL és A. W. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., 1980.

10 W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1963, 211. Idézi: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., 1987, 87.

11 Az általános narrátor nem feltétlenül biológiailag létező lényt jelent, de személyiséggel, karakterrel, határozott látásmóddal, tehát sajátos szubjektummal rendelkező narrátor („mindentudó elbeszélő”).

12 PÉTERFY Jenő, *Válogatott művei*, Bp., 1962, 472.

13 A balladisztikus novella dekonstrukciójának érdekes elemzését olvashatjuk KISS Dávid *Petelei dekonstrukció* című dolgozatában.

14 I. P. SMIRNOV, *A rövidség értelme = Russkaja novella, Problemi tyeorii i istorii*, ford. SZITÁR Katalin, Sankt-Peterburg.

15 NÉMETH G. Béla, *Küllő és kerék*, Bp., 1981, 30. = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., 1987, 30.

16 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., 1987, 30–31. A Halász Gábor-idézetet lásd: HALÁSZ Gábor, *Válogatott írásai*, Bp., 1977, 362.

A mese metafizikája és a magyar avantgárd (Balázs Béla, Lesznai Anna és Kassák Lajos meséi)

Kassák Lajos *Életsiratás* című novelláskötete 1912 karácsonyán jelenik meg, s nem sokkal utána egy recenzió a *Nyugatban*, Lesznai Annáé. Bár a kötetben túlnyomó többségben novellák sorakoznak, Lesznai mégis a kötet nyitó- és záródarabjára összpontosít, két – a novella műfajától nem teljesen elkülönülő – mesére (*Greman Joskó országa*, *Borenka*), továbbá hangsúlyozza, hogy a többi írás, a novellák is hordoznak magukban valami meseszerűt: „Kassáknak minden novellája mögött ott lappang a mese, s általútvén a novella fekete bőtüin, nagy gazdag ragyogással tölti el őket...”¹ Ez a meseszerűség és a mese hordozta metafizika lesz az a jellegzetesség, melynek alapján Lesznai Anna megérzi a rokonságot – valamilyen titkos lelki kapcsolatot – önmaga és az ekkor még szinte teljesen ismeretlennek számító szerző között. Ez a Kassákról megjelenő első fontosabb kritikák egyike: gyakorlatilag ezek a novellák szinte az első művei, amelyek valamiféle visszhangot keltenek az igazán igényes irodalmi körökben, és amelyek az utókor számára – az irodalomtörténeti érdekességen túl – valóban jelentőséggel bírnak. Ám már 1912–1913 fordulóján vagyunk, s 1915 őszén meg fog jelenni *A Tett*, a magyar – mozgalmoszerű – avantgárd első folyóirata, melynek vezérembere Kassák lesz.

Bár ebben a tanulmányban a meséről, s részben éppen Kassák meséiről lesz szó, én mégsem akarom Kassák ilyen irányú írói ambícióit túlbecsülni, hiszen az voltaképpen kimerült e két műben: ám azt gondolom, nem lehetett véletlen, hogy az amúgy nem kritikusi beállítottságú Lesznai – aki mögött ott állt teljes elméleti fegyverzetével a Vasárnapi Kör – tollat ragadott. Mint ahogy az sem, hogy Kassák egyrészt a kötet keretévé emelte a két mesét, másrészt, hogy ő, aki egyébként az Osvátén kívül soha nem reagált egyetlen konkrét műkritikára sem, még évekkel később is, az *Egy ember élete* című önéletrajzi regényében fontosnak, kommentálni érdemesnek találta Lesznai Anna megjegyzését.

Itt voltaképpen nem is a konkrét művekről, mesékről, novellákról van szó, hanem mindarról, ami e kritika s általában a vasárnapiosok Kassák-recepciója mögött van. A Vasárnapi Kör számára rendkívül fontos volt a mese mint irodalmi forma, s mindaz, amit e forma mögött megláttak. Sőt, az is rendkívüli jelentőséggel bírhat, hogy – bár a korban mások is írtak meséket (ez vol-

takeppen a szecessziós-szimbolista irodalomnak kedvelt műfaja) – ők éppen a Kassákéiban láttak meg egyfajta impresszionista irodalmisággal szembe forduló intenciót. Azt, aminek saját műveikben, elméleti írásaikban is tanújelét adták, s amely éppen az avantgárd irodalomban fogalmazódik meg majd ismét határozott formában. Ez a műfaj(csoport), műforma mint kiindulási pont ugyanakkor csak egyetlen szegmense annak az összefüggésrendszernek, amely a Vasárnapi Kör, *A Tett* és a *Ma* körének irodalmi törekvései között húzódik, és amely a megvalósult művekben is igen gyakran fellelhető. S ezután természetesen felvetődik az a kérdés is, hogy az ekkor még mind a három műnemben próbálkozó Kassák mesészerű novellái és főként novella szerű meséi mennyiben előlegezik meg későbbi verseit és általában véve a magyar avantgárd lírát, hogy kimutatható-e valamiféle fejlődési ív ekkori és 1915-től kezdődő munkássága között, illetve hogy az ekkor szintén meséket író „vasárnapos” Lesznai Anna és Balázs Béla hasonló alkotásaiban – alkotásai mögött – szintén találhatók-e (ha nem is direkt módon) olyan elemek, amelyek – Kassák ekkori prózai írásaihoz hasonlóan – szellemi rokonságot mutatnának az expresszionista-aktivista lírával.

I. Kultúrtörténeti háttér

Bár Lukács György meglehetősen hamar szakított szépírói terveivel, egyetlen ilyen jellegű műve mégis fennmaradt, és ez éppen a mítoszfeldolgozásnak, esszének és *mesének* is tekinthető *Midás király legendája*, mely nemcsak műfajában, hanem témájában is a valódi élettel szembekerülő, az abból szándéka ellenére kimaradó esztéta-lét tragikus voltát hangsúlyozza. Midász királynak (akinek – akarata ellenére – minden élő arannyá, halott anyaggá válik a kezében), örökre szóló magány, sikertelenség, az életen kívülrekedés az osztályrésze. Életlehetőségei kimerülnek a pusztá szemlélődésben, a halott szépségben való gyönyörködésben, anélkül, hogy valakivel is igazi közösséget vállalhatna. E teoretikus mesében Lukács Midász király esztéta-létét azonosítja az impresszionista művész így szintén tragikussá váló alakjával:

Magával vitte így életének minden kincsét Midász király, és boldognak és gazdagnak érezte magát mindig. És mindig gazdagabb lett pillanatokban az élete, és szebbek az aranszobrok, amiket magával vitt, szebbek a pillanatok, amelyekben hozzáért az eleven élethez, és több és többféle életet zárt magába az örökkévaló mozdulat, amelybe szeretve elvitte azt... És előkereste a többieket, a régieket, és kereste bennük azt, amiért kitépte őket; kereste bennük az ő életét. De el volt már vágva minden szál, ami valaha odafűzte őket hozzá. Külön állott minden szobor. Szépen, némán, magányosan, összefüggés nélkül múlttal és jellel.

Majd ugyanezt az azonosságot fedi fel Midász király panasza is:

Énnekem csak pillanataim vannak és nincsen életem. Énnekem csak szépek a dolgok és az emberek, [...] az én életemnek csak a látás adatott meg, része nem lehet abban semminek, és az én életem nem lehet része soha semminek.²

Lukácsnak ez a szembenállása esztéticizmussal és impresszionizmussal az évek folyamán még határozottabb színeket kap: amikor majd megírja a *Kiknek nem kell Balázs Béla költészete és miért* című kritikáját, vagy mikor későbbi, szintén Balázs Béláról írott cikkeit hasonló című³ kötetbe rendezi, azonkívül, hogy a nem is annyira intim barátjának, inkább „fegyvertársának” tekintett költőt kívánja védelmezni a gyakori támadásoktól, mintegy el szeretné vágni a még talán meglévő nyugatos szálakat, hogy így is kifejezze különállását az általa impresszionistának tekintett irodalomtól. Azon túl, hogy e támadásnak részben személyes okai is vannak, egyben összegzi és ki is teljesíti Lukácsnak az impresszionista-esztéticista kultúráról és irodalomról – vagyis a klasszikus modernség első hullámáról – ekkoriban vallott nézeteit (ennek előtte, kritikusi pályájának első pár évében némi rezignációval bár, de belátta, saját esszéista munkásságának is *per definitionem* rendelkeznie kell improduktív, esztéticista vonásokkal). Minthogy maga a kötet, mely voltaképp egy egész, már 1908-ban elkezdődő (és a szakítást a képzőművészet és a kultúra terén az 1910-es *Az utak elváltak*kal kimondó) kritikusi gondolatívet zár le, 1918-ban jelenik meg, mikor az ugyanezen irodalmi közeget hasonló szempontok szerint bíráló magyar avantgárd éppen fénykorát éli, mindenképpen érdemes lehet részletekbe menően megvizsgálni a két társaságnak – Lukácsék társaságának (A Szellem alkotóközösségének és a Vasárnapi Körnek) és Kassák körének – az impresszionista stílushoz, kultúrához, szellemhez, vagy az ezek összességével azonosított esztéticizmushoz való viszonyát, továbbá egymással való kapcsolatukat is: vagyis azt, hogy milyen, e szembenállást is bizonyító párhuzamok fedezhetők fel irodalomszemléletükben és a megvalósult művekben. Hiszen – mint köztudomású – az avantgárd mozgalom is határozott módon szembehelyezkedett az impresszionizmussal – lásd Hevesy Iván impresszionizmus-könyvét (mely stílus- és korszak-jellemzésében még tíz év múltán is Lukács gondolatrendszerére, sőt, az ő terminológiájára támaszkodik: világnézet-nélküliség, minden lényeg és emberi mélység tagadása, csupán felületi ábrázolás, a valódi forma, a benső egység hiánya, pillanatszerűség, illúziókeltés), vagy például Halasi Andor *Új irodalmi lehetőségek* című, *A Tettet* és a tett filozófiáját az olvasóközönségnek bemutatni kívánó cikkét („Az impressionizmus az úri tétlenség, a céltalanság, a felelőtlenység, az ingyencség, a romlás költészete volt. A szkeptikus empirismusból semmi sem született, a mely a világot viszonylagosságokká tépte, semmit sem igazolt, mindent elfogadott s a megismerés meddő passziójának élt”).⁴

Ugyan mindkét irodalmi csoportosulás szembehelyezkedett saját korának, kultúrájának minden bizonyosságot elvető, világnézet-nélküli elveivel, még-

sem találtak egymásra: látszólag mégis teljesen külön, szinte átjárás nélküli világban léteztek, más műveltséget hoztak magukkal, más irodalmat képzeltek el a már meglévőnek a helyére. Távolságtartásuk egyik fő oka az avantgárdisták mindenfajta hagyomány, gúzsba kötő konvenció elleni lázadása lehet, mely idegen maradt tőlük. Számukra még léteznek – sőt, az egyik legfontosabb fogalomként – a kultúra, melyet Lukács szerint mindenekeelőtt „folytonosságként”, „hagyományként”⁵ kell meghatározunk. Fülep hasonlóképpen azonosnak tekinti a kettőt.

...kultúra még nem volt, nincs és nem lesz hagyomány nélkül. A kultúra nem egy nemzedék műve, még kevésbé összehordott s meg nem emésztett tudálékosság és múzeum. A kultúra sok generációnak keserves munkája, mélyen megszántott talaj, szóval tradíció.⁶

Így tehát annak folytatását, továbbvitelét is csak úgy tudta elképzelni, hogy semmiképpen ne kerüljön sor szakításra a hagyománnyal, az új művészet mindenképpen őrizze meg a tradícióval való teljes harmóniát. 1908-ban saját törekvéseiről írja: minden vágya egy olyan művészet létrehozására irányul, mely

...ne megtagadása legyen a múltnak, hanem szerves folytatása, szépségeiben méltó a régiekhez, de – egy új időnek szellemében [...]. Fölsímvén a múlt nagy tradícióiban rejlő eleven erejű törvényeket és igazságokat, a művészet örök logikáját, egy új, egyetemes és monumentális művészetről mertek álmodni.

Balázs Bélának egyébként ennél ambivalensebb a tradíciókhoz való viszonya, ha ez máshonnan nem, éppen egyik meséjéből (*Az ősök*) derül ki egyértelműen. A kínai – műfajánál fogva tehát tradicionális elemeket is felvonultató – mesében a halálfej alakjában megjelenő ősök (apa, nagypapa, dédapapa) követelik vissza leszármazottjukon, a becsületes vámhivatalnokon, el nem ért és egymásnak ellentmondó életcéljaikat, s mivel az képtelennek bizonyul ezeket az igényeket egyszerre teljesíteni, végül felfalják. Balázs így könnyebben nyitott volna az avantgárd felé: a mozgalom nekiindulása idején mély hatást tettek rá Kassák sikerei (a gyakorlatiak is, például hogy „szegény ördög” léteére képes volt egy lapot folyamatosan működtetni), s még ha nem tekintette is őket egyenrangú félnek, látta törekvéseik párhuzamosságát („A legfontosabb, hogy világnézetük, a Gesinnungjuk a Nyugattól elfordult, és öntudatlanul talán felém fordult... A nyafogó impresszionizmus és az üres dekorativitás ellen. Nem tudják bár, hogy mit akarnak. Nem lehetne ez egyszer számomra talaj, nekem táborom? Érintkezni kellene velük”). Ám vágyát, hogy csatlakozzék az avantgárdistákhoz, csak naplójában rögzítette, mint ahogy gyors kiábrándulását is („A »Tett« következő számának vezércikke nekem szólt. Felvilágosítottak róla, hogy semmi közöm hozzájuk. Futuristák, a »tett« emberei, világjavítók, a lélek életének jogosultságát tagadják. Nem

tudják, mit beszélnek, de a zűrzavaros fecsegésből egy világos, nem érzik rokonságukat és közüket hozzám, és nem vállalnak. Egyébként tehetséges egyik-másik, bár éretlen és ízléstelen”).⁷

Nem volt egyébként egyértelműen igaza: egy-két kivételtől eltekintve⁸ nem a lélek létének megkérdőjelezéséről volt szó a kezdeti programszerű írásokban, a „tett” fogalma nem feltétlenül jelentette egyszersmind minden metafizikainak a tagadását. Kassák például valamivel később, *A Tett* 10. számában adott programjában éppen technika, tudomány és lélek misztériumának egyesítésére irányuló törekvéseit fogalmazza meg:

Segítő társa minden tudománynak és viszont, elismeri és eszközeivel igyekszik megvilágítani a spirituális erőket, egyenlően énekébe akarja olvasztani a lélek misztériumát... a technika végtelenre éhes marconigráfiát, a glóbuszt mérő lokomotívumokat, az eget tapogató aeroplánokat és a nagy csöndét is, amin a tárgyak lelke beszél.⁹

Szabó Dezső pedig (igaz, ő csak élete bizonyos korszakában s egy teljesen önálló gondolatrendszer képviselve tartozott az avantgárdba) *A futurizmus: az élet és a művészet új lehetőségei* című cikkében a jelenlegi művészet válságának, az egykori bizonyosság teljes megingásának konstatálása után *új mitológiát* követel a mai ember számára,¹⁰ Haraszi Zoltán pedig így fogalmaz szinte rögtön *A Tett* indulásakor:

Az új művészetnek [...] nem lesznek törvényei, hacsak nem amiket az élet követel. Végtelen, perspektívás, transzcendentális lesz az új művészet, mint amilyen végtelen, perspektívás, transzcendentális maga az élet. Imádságos, istenkereső lesz az új művészet...¹¹

II. A mese

És akkor beszéljünk ismét a meséről. Kassák írt ugyan kettőt, de Lesznai Anna, akinek 1913-ban megjelent meséjéről (*A kis pillangó utazása Lesznán és a szomszédos Tündérországba*) Ady ír lelkendező kritikát a *Nyugat*ba,¹² és aki ugyanott, de már 1918-ban hosszú, esszyszerű tanulmányt jelentet meg a mese mibenlétéről, ezeket – joggal – nem találja tiszta, minden követelményt kielégítő mesének, ellenben a naturalizmus jegyeit is magán hordó novelláit többeknek mondja pusztán novelláknál: azokon szerinte a meseiség bélyege süt át. Tehát valójában mi az, hogy mese, miért kap kitüntetett szerepet a Vasárnapi Kör tényleges írói tevékenységében és Kassák-recepciójában, továbbá mi köze lesz ennek a pár év múlva kibontakozó avantgárd (expresszionizmus, aktivizmus) irodalomszemléletéhez?

A mese műfajok csoportja, amelyek kultúránként nagy eltérést mutathatnak. Bármilyen koordináta megváltoztatása – az időé, a motívumrendszer gyökeréé, az elképzelt olvasóé-hallgatóé – alapjaiban változtatja meg a művet, de ez az új képződmény mégis mese marad, a „meseiség” nem tűnik el belőle.

Tekintsük egy pillanatra végig az általam vizsgált korpuszt: Kassák két meséje (különösen a *Greman Joskó országa*, ez a realista-naturalista elbeszéléselemeket is tartalmazó kerettel rendelkező történet) a novellához áll közel; Lesznai Anna művei ugyanakkor jellegzetesen gyerekmesék kíváncsi pillangóról és haszontalan kisfiúról, melyek azonban az első értelmezési szinten átélve – mint látni fogjuk – komoly filozófiai jelentést is hordoznak. Balázs Béla első ilyen jellegű kötetében (*Hét mese*)¹³ gyakorlatilag azt próbálgatja, meddig mehet el, hol vannak meghúzva ezen irodalmi forma határai, illetve melyek a lehetséges variánsok: találhatunk itt filozofikus ihletű „hindu” és „kínai” mesét (e műfajhoz tér vissza Balázs *Csodálatosságok könyve* című második gyűjteményében), középkori lovagtörténetet és magyar népmesei motívumokat ötvöző históriát, misztikus színezetű novellát, misztériumba illő elemekkel tarkított és reneszánsz alakokat felvonultató kedélyes elbeszélést, boszorkányról és királyfiakról szóló gyerekmesét. Mindezt összegezve megállapíthatjuk: még egy adott koron belül is, sőt olykor ugyanazon szerző esetében is rendkívül nehéz deskriptív módon jellemezni a közös vonást, ám a műveket olvasva semmi kétségünk afelől: mesét olvasunk. Voigt Vilmos *Mi a mese? A mesekutatás legfontosabb eredményeiről*¹⁴ című tanulmányában pontosan e „meseiségnek” szemantikai és szövegelméleti szempontból problematikus voltát írja le:

Ha úgy állítjuk, minden irodalmi szövegben (ideértve a népköltészeti alkotásokat is) van egyfajta sajátos szövegszerveződés, erre jellemző egyfajta szemantikai univerzum, amelyet „nem igazmondó” művek esetében fikciónak, fikтивitásnak nevezünk. Ehhez képest is különös a mese sajátos meseisége, fabulozitása, hiszen egy regény és egy mese egyformán „nem igaz”, ugyanakkor a mesének különös törvényszerűségei vannak, amelyek közé nemcsak Tolsztoj, de Jókai regényeinek epizódjai sem illeszthetők. A fikтивitás és fabulozítás közti szemantikai különbséggel különösen az utóbbi időben foglalkoztak, anélkül azonban, hogy végleges eredményeket mutattak volna fel.

A Vasárnapi Kör tagjai valamiképpen egy olyan irodalmi formát találtak a mesében, amely – éppen ennek a nehezen körülírható közös, lényegi tulajdonságnak köszönhetően – szembeállítható az impresszionista-esztétikai kultúrában – szerintük – megszokott műfajokkal és stilisztikai jellemzőkkel. Az esztétikai kultúrára a formák elidegenedése a jellemző, mely folyamatot Mannheim Károly nagyjából a Simmel-hatásokat is mutató lukácsi esztétika alap gondolatára felépített *Lélek és kultúra* című tanulmányában körvonalazott a legrészletesebben. A kultúra folytathatósága kétirányú: a mondanivaló és a technika vonalán is elképzelhető, de ez a kétfajta fejlődés nem halad párhuzamosan, mert az élményanyag hamarabb kimerül, mint az anyag, és ami a kezdeményezőnél még igazán élő, a lélekből fakadó mű volt, a következőknél már benső értelmét veszti.

A történet ilyen szakaszaiban már nem eszköz a Werk, a kultúrobjektum, hanem önálló valósággá lesz, mely a maga életét kezdi élni [...] a kultúra ilyenkor, mint valami gólem [...], életet kap, önálló valóságra ébred, s elindul élni a maga útján.¹⁵

E folyamat végén (melyet Simmel a kultúra túlfejlődésének, elfejlődésének nevez) pedig már olyannyira külön életet kezd élni maga a forma, hogy az már a lélektől teljes elszakítottságában, külön is szemlélhető, és még így is képes arra, hogy az embernek, ha inadekvát módon is, de jelentsen valamit. Ilyen forma például Lukács György szerint az erős intenzitású képeket felvontató, csupán hangulatokat közölni tudó impresszionista vers, szemben a valódinak tekintett (tulajdonképpen szimbolista) lírával s a mesével: a lélek és forma szétválása, a lényeg elvesztése előtről itt maradt irodalommal:

Két ősi formája van a költészetnek: nem történelmi, hanem metafizikai értelemben véve az „ősi” szót, ahogy a német „Urbild” ideát jelent: a líra és a mese. Bennük még eleve-nen él emléke annak az időnek, amikor a formák még nem szakadtak le a kinyilatkoztatás egyanyagú és mindent beölelő világáról, amikor a kifejezés, a szó, a forma nemcsak sejtette a valóságon túli valót, hanem út is volt: fel a valóság gyökeréig és forrásáig és vissza az immár felismerten átvilágított valóságba.¹⁶

Ám Lukácsnak többféle meseértelmezése ismeretes. Az előbb említett, *A Tristan hajóján* című, alapvetően lírakritikából való, a meseíró metafizikai attitűdjét hangsúlyozza, míg a másik, a Balázs meséit a kategória-meghatározáshoz mintegy ürügyül felhasználó írás a mesét szembeállítja a többi, a metafizika felé haladó műfajjal; a mese – mely úgy viszonyul a többi műfajhoz, mint „a nem-euklidészi geometriák az euklidészihez” – a mágia világának visszanyerését tűzte ki célul, s e lényeges különbség a különböző irodalmi műfajoknak az empirikus vagy a metafizikai valósághoz való viszonyában keresendő. A mese kiindulópontja, hogy – hozzátevé a valóság alapadottságaihoz vagy azokból elvéve – átcsoportosítja a világ működési mechanizmusának axiómáit, és ezáltal a miénktől minőségileg eltérő „világot” teremt. Ez a párhuzamos mikrokozmosz szintén „szigorú törvények uralma alatt áll, csak éppen, hogy ezek a törvények nem a mi létezésünk törvényei, melyben éppen úgy vannak »dolgok« és a dolgoknak »összefüggései«, mint minálunk, csak éppen más dolgok és más összefüggések, mint a minálunk érvényesek”. A többi műfaj, bár csak a mi empirikus világunk kiragadott alapadottságát-adottságait fejleszti tovább, mégis – minthogy ennek igazi valóságát, lényegét, az igazi létet keresi – a metafizika felé indul el. A mese viszont, mely – az alapadottságokat, a konstitutív törvényszerűségeket feladva, azokat csak véletlen, tetszés szerint kicserélhető kiindulási pontokként értelmezve, játékként kezeli a valóságot – egyfajta mágikus képződménnyé válik.

Mert a mágia... a legnagyobb ellentéte a metafizikai attitűdnek; mágia: uralkodás az irracionális, az értelemmel át nem járt, sőt át nem járható felett; mágia: nem-törődés az értelem, sőt a valóság kérdésével sem, ezeknek biztos kezű félretolása, egy empiria megte-remtése egy egészen új síkon és a teljes eligazodás abban az abszolút másban, ami ott adódik. A mágia világa: egy új világ, nem a mi világunknak igazi értelmet és biztosságot nyert valósága.¹⁷

E két értelmezés ellentétének – a mese mint metafizikus s mint nem metafizikus műfaj – feloldására szolgálhat számunkra *A nem tragikus-dráma problémája* című tanulmánya, melyben a mai mesét már csak a régi egyfajta „elkorcsosult” formájának tekinti:

A mese az aranykor dekoratívvá vált metafizikáját rejti magában: a legszentebb szférából – egy olyan szférából, mely magasan a művészet és a művészi kifejezés fölött van – szállt alá a földre; megszenteltlenülült, világivá vált, hogy a szépséget elérje; az élet megformálásának legmélyebb (magasan a művészet fölött levő) rétegét hozta felszínre, és így – éppen mert a forrásai legmélyebbek – teljesen felszínre lett. A mese mint kiteljesedett forma par excellence metafizikaellenes, nem mély, tisztán dekoratív.¹⁸

Ez a kettősség Balázs meseinterpretációiban is jelentkezik: 1907-ben, a *Halálesztétikában* még a mese paradoxonáról beszél, vagyis arról, hogy a mese egyrészt – valóságkezelésénél fogva – alapjában nélküli a transzcendenciát, ugyanakkor annak ún. mély változatában megjeljük az egészet jelentő hasonlatot, mely túljut a mese amúgy szokásos immanenciáján. A transzcendentális alkotásban ugyanis a művész a világ dolgait mint Isten hasonlatát jeleníti meg: a körülöttünk lévő életjelenségek mint kinyilatkoztatások mögött ott érezni a szubsztanciát, az örök egységet. Ez a mű lezárt, mert az általa adott élet is az, körülfogja születés és halál; a halál tudata nélkül nincs élet, önmagában, határok nélkül nem értelmezhető. A mese ezzel szemben immanens, belül marad önmagán, nem ad többet kaleidoszkópszerűen kezelt elemeinél. Öntudatlan, nem tud sem életről, sem halálról. „A mesének nincs határa és azért nincs benne a határtalan; semmit nem akar megérteni, és ezért nincs, amit nem értene.”¹⁹ Más, úgymond mély mesék hősei azonban – még ha a valóságos élethez nincs is közük – mozdulatlanok abban az értelemben, hogy befejezett életet adnak, kezdetet és véget, önállóak, s mögöttük felsejlik az örök, a változatlan magábanvaló, vagyis az Isten.

Egyik Lukács Györgyhöz címzett levelében viszont abban látja a mese szerepét, hogy az a középkor naiv realizmusának – vagyis egyfajta, a hittől átfűtött szimbolizmusnak – egységérzetét hivatott visszaadni, így tehát – bizonyos értelemben – mégiscsak metafizikus műfajnak tekinti ezt a műfajt:

Mi bennünk ez az egység újra helyreáll oly módon, hogy pokol és menyország nem jön ugyan le, de a föld meggy fel. Lélekszimbólum és léleksors minden. *Egy anyag minden:*

»ézés és tájkép«, gondolat és köröttem történő életesemény, álom és való. Egy anyag, mert egyformán a lélek és sorsa és annak megnyilatkozása az pedig van! egyetlen egyféleképpen, misztikusan előre írt úttal, követhetően és eltéveszthetően, minden hangulattól függetlenül van a lélek és sorsa – de való és álom egyformán megnyilvánulásai vagy függvényei. *Ezért írok én meséket!*... Formában szimbolizálván, hogy az óperenciás tenger nem hasít dualizmust az én világomba. Ideát is mese van, odaát is valóság.²⁰

Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához című esszéjében¹⁹ Lesznai Anna – Lukácshoz hasonlóan – szintén különbséget tesz ős-mese, s ennek kései alakja, a műfaj-mese között: ő szintén egyfajta aranykorba, „Éden”-be vezeti vissza a mese eredetét. Egy ősmesének nevezett, voltaképpen nem is irodalmi, hanem mágikus képződményre, melynek megnyilvánulási formája primordiális összefüggésekre, ősazonosságra utaló tett, bölcsesség, önálló gesztus, melynek létezése talán megelőzi a szó kialakulását is. Ám itt a mágikus eredet nem zárja ki a metafizikát: a név kimondása azért képes legyőzni a dolgot magát, mert az ige, a szó a lényegyet ragadja meg: ebben az „édeni azonosságban” a dolgok lényege egy, az individualizmus kialakulása előtti örök, halhatatlan és szuverén léleké. A mese spiritualizmus, s nem valamiféle pararealitásként létezik, mint Lukácsnál, hanem a valóság ellentettje. A mai, az úgynevezett műfajmesére már hatással volt az időközben kialakulófélben levő vagy már kialakult individualizmus. A lélek külön egyénekbe zárt, s csak történéshez és időhöz kötött, különálló szegmensekben jelenhet meg, így alakul ki a történet formájában létező mai mese.

A lélek, terjeszkedésre szomjasan vágyik a világot saját rendjére átteremteni. Meg is kísérli azt mágiával és varázssal átgyúrni, saját képére. De később, midőn mindjobban elszakad a dolgok ősi közösségétől, reményét veszti a világ magába váltásának és a korlátolt valóság mellett alkot magának egy szimbolikusan meghódított világot: a művészetet. Ezen a fokon nem próbálja már „mágikusan” cselekedni önnön törvényét, de „műfaj alakjában” vetíti ki azt magából. A műfajmese a lélekvalóság játékos álomterületekre való száműzöttsége. Lelki fejlődésünk mai fokán műfajja és játékká kellett lennie a mesének, hogy csudavilágot teremtsen, melyben mai, korlátlanságot nem ismerő, nem érdemlő lelünköt elérkezettnek, szabadnak ábrázolhassa a saját síkján. A valóság által nem korlátolt meselének mai valóságunkat legfőlegbb kifejezésül használja, minthogy minden ami formát ölt, kénytelen a valóságon keresztül megnyilvánulni.

Így válik a mese tükörré, mely a lelket egy nívón, egy síkban, mintegy ornamentálisan vetíti vissza. A mese műfaji jellegzetességei is e lélekvalóság ornamentumai, képi tükröződései, morfológiai egyezéseik is bizonyos értelemben e valaha létezett „édeni azonosságnak” tulajdoníthatók.

Lesznai említett kritikájában éppen ezt az egy dolgot hiányolja: Kassák meséinek vége, lezárása túlzott kapcsolatot tart a valósággal, nem annak ellenében történik; az egyik főszereplő, Greman Joskó, miután – álmában – Csoda-

országban megválasztják királlyá, a halálba ébred (az alvó fiút elsodorja a megáradt patak), Borenka pedig szíve választottjával, a királyfival az éden megtalálása helyett a bizonytalanságba indul: a történeten kívüli narrátor tudatja az olvasóval – aki e visszakapcsolás nélkül, a műfaj jellegzetességeit respektálva maradéktalanul fogadná el a csodát – nincs semmi garanciánk, hogy a mese hősei a megfelelő erdőben vannak, hiszen minden erdő egyforma. (S bár ezt Lesznai Anna nem hangsúlyozza, a *Greman Joskó országában* ráadásul, minthogy három szint, három történet revelálódik benne – egyrészt a mesét elgondoló pékinasé, másrészt Greman Joskóé, mely fikció a pékinaséhoz, de realitás a víz alatti világhoz képest, harmadrészt pedig tündérországgé, melyről utóbb kiderül, Joskó álma és halál előtti víziója – az úgynevezett valósággal még összetettebben van itt kapcsolatunk: a többszörös visszakapcsolás a realitásba – realitásokba – még inkább csökkenti az írás meseiségét, igaz, némileg tompítja a történet tragikus élet is.) Lesznai kifogása Kassák meséivel szemben:

Nem az a mese lényege, hogy csudálatos dolgok történnek meg benne, de hogy győzedelmeskedik, megvalósul, mintegy világalkotó princípiummá válik benne a csuda... A mese beteljesedik, befejezése van, de nincs belőle ébredés, mert valóságosabb a valóságnál. Létezése lényegét nem korlátozzák és nem bontják fel a lehetőségek kicsinyes ellenvetései.

Panteizmus és kozmikusság

A meseíró tehát egyfajta abszolútum – a jelenségek mögött álló, láthatatlan, felfoghatatlan, megnevezhetetlen alapelv – újrafellelésére vállalkozik, melynek különböző mozzanatai lehetnek a lélek vagy az ősvilág, s amely az újplatonikus misztikából s valamiféle etikai idealizmusból származik. A neoplatonizmus – bár aztán ehhez ki-ki meggyőződése szerint némi okkultizmust, természetfilozófiát stb. kevert – jelenti többnyire a vasárnapi körösök vallásosságának alapját. (Ennek talajáról egyébként már csak azért is elvetendő volt az impresszionizmus, mert sokkal inkább elveti az időbeliséget, az esetlegességet, mint bármelyik történeti, a megtestesülésben hívő vallás, például a kereszténység vagy a judaizmus.)

A Vasárnapi Körben Lesznai Anna ilyen szempontból sajátos szint képvisel: valamiféle panteisztikus természetfelfogást. Lesznai számára a táj, vagy gyakran annak kiragadott, bekerített darabja, a kert az egyetlen igazán valós, önálló léttel bíró, mikrokozmoszá táguló környezet: meséiben is ekképpen jelenik meg a lesznai kert, melyből a mese világába visz az út: innen pár hegy nem csupán „térbeli” határt jelent Leszna és Tündérország, hanem időbelit is a falu lakói és a majdan megszületők között (*A kis pillangó utazása Lesznán és a szomszédos Tündérországban*), s ilyen világ a *Mese a bútorokról és a kisfiúról* a faluszélen túli erdeje is, ahol a fák királyt választhatnak, s meg-

élednek a bútorok. Persze, a térbeliség mindkét mesében látszólagos: a tér meghosszabbítása visszavezet időben a mese felidézte korba, a hajdani éden, az ős-azonosság felé. Az utóbbi mese főszereplője egy kisleány, Péterke, aki biciskájával állandóan a bútorokat farigcsálja, kínozza, s akit rendre tanít az erdő: három évre ottfogja, hogy tisztességesen tanulja ki az asztalos mesterséget, tisztelje a bútorokat s alapanyagukat, a fát. Korabeli kritikusa azonban így összegzi a mese valódi tartalmát: „a Lény, kinek a dolgok idegenek, nincs köze hozzájuk, bántja őket (haragban van velük) – útnak indul, találkozik a minden nagy jóindulatával, felismeri a Dolgok összetartozását, lelkükhöz jut, belekerül a Közösségbe, megtér, bölcs és boldog lesz.”²² S hozzáteszi, Lesznai két hangnemben tartja a mesét, abban népmese-atmoszféra (a környezet és jellemző tárgyai révén, továbbá a leginkább népballadákra emlékeztető betétstrófák miatt) és panteista világérvélés (élő, beszélő fák és bútorok, „*sunt lacrimae rerum*”, a Dolgok rokonsága) egyszerre jelenik meg. Kassák *Borenkájának* erdeje ezzel szemben – bár külön mikrokozmoszként létezik ez is – inkább idillikusnak tűnik, az elveszett és talán soha többet meg nem található édennek. Ám ennek a mesének hőse, az elkényeztetett, ám szép lassan a természet romlatlan gyermekének, Borenkának legjobb barátjává váló királyfi is hasonló lelki utat futhatna be az erdőben, mint Lesznai Péterkéje, ha az író nem zárna le szkeptikus módon a történetet; ha nem lehetne attól tartani, a két gyerek örökre eltéved, s soha nem találja meg Borenka boldog gyermekkorának színhelyét és vele az elveszett egyensúlyt.

Ugyanez a panteisztikus szemlélet, a természettel, a kerttel, annak dolgaival való összeolvadni vágyás jelenik meg a Lesznai-versekben (*A kert, Dolgok öröme, Testvériség* stb.), s a kert-motívum olykor összefonódik a költőnő másik két kedvelt lírai témájával, az érzéki szerelemmel vagy a mesevilág megjelenítésével. Utóbbi esetre példaként említhető a *Félek tőlük* vagy a *Tündérvárás* (*Hazajáró versek*, 1909) című vers.

Határtalan varázskertünknek
Fala neszfogó mesekőből
Szűrő szitákkal fenyők szűrik
A vágat ki a levegőből.

Itt alszom, szempillámat
Korállkelyhek sejtése járja,
Óriás muskátlifa lombja,
Minden sóhajt, elfojtva, nyomva,
Borul le az álmovilágra.

(*Félek tőlük*)

Lesznai nézeteit Lukács és Fülep is elfogadta: Fülep a Lesznai-versek metafizikus énjét állította szembe a lírai (és adott esetben impresszionista) köl-

tészet empirikus Énjével, Lukács pedig – Lesznai verseit bemutató kritikájában – a panteista természetfilozófiát mint az egyéni vallásosságba beépítendő elemet emelte ki:

...az oszthatatlan Mindenséget éljük át, megpillantjuk egységének, egysége eleven erőinek „lényegét”, a lélekké ébredt egyes szubsztanciáiban, érezzük a válás fájdalmát [...], méghozzá kézzelfogható valóságként, a megszüntetésére áhító vágyakozást pedig úgy, mint közvetlenül előttünk álló megváltást. S e megváltás után pogányság ideje köszönt majd be: a szeretet jegyében megélt természetfilozófiáé...²³

Lesznai Anna Kassák meséiben éppen a Lukács által említett, nem tételszerű, de a „mélységet” megragadni vágyó vallásosságot véli felfedezni. Bár látuk, Lesznai szerint Kassák nem vérbeli meseíró, írásait (a többit is beleértve) „áthatja és összetartja az, ami legértékesebb eleme minden hitnek, mesének, játéknak és művészetnek”. Majd:

Az, hogy – nem tudom, hívő e vagy hitetlen a megírójuk, de ez mindegy – istenérzés, alkotóvá izzott érzése a létnek van megettük. Szerelme és követése azoknak a finom és szívós gyökérszálaknak, melyek a sokféle felszínről az egyetlen, mindent összpontosító mélységig vezetnek...²⁴

Kassák pedig így reagál a felvetett kérdésre:

Nem vagyok istenhívő, nem vagyok vallásos, s mégis örülök neki, hogy kritikusom megérinti ezt a pontot. Amit ő az írásaim mögött érez, azt én élő, gondolkodó emberségnek nevezem. Hiszem, hogy ebben van írásaim ereje. S hiszem, hogy ezek a belső, emberi megélések leváltak rólam minden nyűgöt, és átsegítenek minden akadályon.²⁵

Ezen az utóbbi szálon, az emberiség e motívumából kiindulva, a kollektív (vagy ha szociális vonatkozásaitól megfosztjuk, egyetemes) ember eszményén keresztül el is juthatunk az expresszionizmus vagy az aktivizmus panteisztikus életérzéséig, melyet nem véletlenül érzett Lesznai Anna rokonnak a magáéval. Bár Kassák időnként, elméleti írásaiban, Babitscsal való vitájában a „kollektív ember” kifejezés helyett a „szociális ember”-t használja, tehát egy, főként a társadalomhoz kötődő, annak tagjaiért felelősséget vállaló individuum képét rajzolja meg, de ő maga is hajlik a társadalmi és irodalmi nézeteit egymástól elkülönítetten kezelni; ezenkívül a „szociális ember” ideálja szinte metafizikussá is tehető, erre akár Lukács által nagyra tartott Hegel gondolati rendszerében, akár az expresszionizmus panteista jellegű költészetében is találunk bizonyítékokat.²⁶ Az egyetemes ember egyik legjellemzőbb bemutatását nem is magyar szerzőtől, hanem a német Edschmidtől kaphatjuk, az ő megfogalmazása szerint az expresszionizmus embere számára:

Önmaga bensőjének kifelé fordulásával mindenhez odakapcsolódik – bezárja a világot, magában bírja a földet; lába a gyökérhez hasonló, amikor felmagasodik rajta; tüze átöleli a láthatót és a már látottat [...]. Nem személy tehát, hanem igazi ember: a kozmoszban van, kozmikus érzékenységgel...²⁷

S ugyanezt a természetközelséget, a természetbe olvadni vágyást, sőt talán ennek motiváló erejét, a természetből származást olvashatjuk ki a magyar avantgárd műveiből is, a kozmoszt, a természetet megéneklő ódákból. Ha csak Kassáknál maradunk (bár utalhatnánk *A Tett* vagy a *Ma* számos költőjére, például Barta Sándorra, Komját Aladár), érdemes a *Himnuszban* felvázolt vershelyzetre gondolni (a költő saját testét annak és minden megnyilvánulását mintegy belemázolja a ráadásul nem is egyénített, a Föld bármely pontjával behelyettesíthető, sőt behelyettesítendő tájba), vagy a *Napra-köszöntőre* s a *Májusi tánra*, mely utóbbi a szinte eksztatikusan táncoló ember és a már beérésre készülődő természet kapcsolatáról, összeforrásáról is tudósít.

E téma lezárásaként még hozzátenném, Lukács vallásos ateizmusának – a középkori teológia egyes nézetei, az újplatonizmus, Szent Ágoston és Erasmus, Kierkegaard, Novalis és Stefan George gondolatai mellett²⁸ – fontos összetevői voltak a zsidó miszticizmusból, s ezen belül a Buber hászidizmus-felfogásából átvett tanítások is, melyek nemcsak a panteista szemlélettel állnak rokonságban, hanem az expresszionista-aktivista ember világfelfogásával is (a német aktivisták egyébként hivatkoznak is Buberre). A hászidizmus eme formája ugyan nem semmisíti meg Én és Te – Isten és ember – viszonyának kölcsönösségét, mint a panteizmus, de ugyanúgy láthatóvá teszi a dolgokban az isteni sugárzást, s az aktivizmushoz hasonlóan egyetemessé tágítja az egyedi ember egyéni lehetőségeit: az ember földi alkotómunkájával az egykor majd megvalósuló tökéletes világot, s ezzel Istent szolgálja.

A nyelvi transzcendencia visszavételének igénye

Lesznai szerint a mesemondás mint verbális aktus is szinte mágikus erejű hatalom, bizonyítja Seherezádé alakja, akit Lesznai első két kötetében gyakorlatilag egyetlen megnevezett szereplőjének választott (*Ezeregyéjszaka*, *Ezeregy éj után*): utóbbi versben Seherezádé az ezeregyedik éjszaka letelte után a szavak által biztosított erő elvesztését siratja, melyet nem pótolhat a királynői trón sem.

E meseszavak adta hatalom eredete az ősmese nyelvéből származik: ahogy a mai mese előképe az ősmese, a szimbolizmusé az egyébként a varázslásból, a tettekből eredeztethető szómágia, a teremtő ige:

Valamikor a pusztá szó, az elnevezés is mesemag volt. Az ige varázsolt és ígézett, hiszen a dolgok neve magában foglalta mindazt, amit az ember tudott... Mert teljesen felösmerni vélte, azért le is ígázta a csirázó lélek számára a dolgokat, a név teljes mivoltot, értelmet, lényegét jelentett. Viszont az emberi lélek is félt önnön neve erejétől, engedelmes-

kedett neki, mert még nem tudott mást, mint a saját nevét. [...] Mindenek benső rokonságának feltételezése képezi mintegy a meseszöveg alapfonalát, összefűző rendjét, ez kapcsolja erős egységbe a mese jelenségeit.²⁹

A mese jellegzetes tulajdonságainak egy csoportja, a mesemotívumok, a toposzok – úgy a cselekmény, mint a nyelv síkján – erre a világnézetre vezethetők vissza. S itt érdemes egy pillanatra visszatérnünk Lukács *Tristan hajóján* című cikkéhez, ahol líra – mely a valódi, a metafizikus töltéssel rendelkező, tehát nem az esztéticizmus szülötte, nem az impresszionista líra – és a mese mint rokon irodalmi jelenségek vezetnek elő: mindkét mű formájánál fogva alkalmas arra, hogy „kiássa, és kiásván néven szólítsa, és néven szólítván életre ébressze a lélek lényegét; hogy tökéletesen zárt szavai mögül titokzatos és világos transzparenciában legyen nyilvánvaló az egyetlen igaz való: a lényeg”.³⁰ A lírában és a mesében – eredetüket, kapacitásukat és egyes formai jellegzetességeiket tekintve – tehát bizonyos mértékben ugyanazok a szabályok érvényesülnek.

Balázs Béla líratanulmányában – meggyőződve a logikán alapuló nyelv közvetítésre való alkalmatlanságáról – elvet minden nyelvi konvenciót, s (minden biztonnal Nietzsche hatására) a metaforában és a szimbólumban, egyfajta topikában próbálja rögzíteni a mondhatatlant: a metafora a nyelv fejlődéstörténetében is előbb született meg, mint a szó, a használattal később elkopott eredeti jelentése, és ezzel együtt lassan kifejező ereje is, ám még sokáig hordozta a dolgok összefüggésének titkos szárait. Kassákék költészetében is van valami toposszerűség, s ezt Balázs Béla is felfedezi. Szerinte a mitológia vagy vallástalan korokban „az ideológia” nevei, tehát az olyan lírai önértékű fogalmak, melyek nemcsak másokkal összekapcsolódva, költői eszközökkel megjelenítve tűnnek fel, már magukban is lelket jelentenek. A mítoszban és az ideológiában (akkor, amikor „a magányos lélek, vallások mutatta hazáját elvesztve, mindenféle képzeletekben kereste hazáit) egyaránt a hit adja meg atmoszférájukat. Ezek az ideológiák viszonylag gyorsan dematerializálódnak, majd lecserélődnek, mert elfogy mögülük az őket tápláló hit.” És e ponton – írja –: „Minden költői generációnak vannak ilyen szavai. Adynak »Páris« és az »Élet« ilyen ideológiákat jelentettek, a maistáknak egy időben az »Ember« és a »Kozmosz«.” Voltaképpen igaza is van: bár Kassákék a húszas évekre egyre inkább számúzik az állandó jelentésű jeleket, és érzéseik kifejezésére egyre inkább tárgyi illusztrációkat, az érzés objektivizálására képes dolgokat keresnek – a *Világanyám* című kötet például Kassák költészetében így fordulópontot jelent –, de a tízes évek végén³¹ még olyan mítikus, szinte metafizikus töltésű szavakkal dolgoznak, melyek körül a mítoszt ők maguk teremtik úgy elméleti írásaikban, mint ódáikban, s amelyeknek pusztá említése egy adott, már a többi versekből is ismerős, mégis megfoghatatlan világot, transzcendentális mélységet idéz fel.

A l'art pour l'art ellenében

Az avantgárd irodalmában a l'art pour l'art kérdése nemcsak etikai síkon merül fel – bár természetesen ezek a kérdések is mindvégig tudatosan jelen vannak –, hanem ezzel egyidejűleg szinte metafizikai síkon is. Mint ahogy egy recenzióíró (Boross F. László) veti fel a *Mában*: nemcsak konkrét élményekhez kell kötődnie a művészetnek, hanem olyanokhoz is, „melyek az egész életet egyetlen kérdőponthoz póznázzák és élet és halál közé fontosodnak”. Voltaképpen ezt a kettős törekvést képviseli Kassák 12 pontos programja is 1916-ban: az új irodalomnak egyrészt „a haladás legfontosabb szószólójává” kell válnia, „állandó kontaktust kell tartania minden progresszív gazdasági és politikai mozgalommal”, ám a kozmosz teljességét, az erők énekét is ki kell fejeznie.³² Szintén erre a kettősségre jó példa a Szabó Dezső értelmezésében használt schopenhaueri filozófia és Walt Whitman költészetének hatását mutató terminológia; Szabónál általában politikai értelemben használt elvek nyernek filozófiai, ontológiai jelentést; szolidaritás: „minden csak annyiban él, amennyiben én élem”; demokrácia: „szabad pálya engedése a rohanó erőknek”. (Persze ez nem jelenti azt, hogy Kassák ugyanolyan mértékben akarna elrugaskodni a szociális valóságtól, egy konkrét társadalmi szerepet is vállaló irodalomeszménytől, mint Szabó Dezső: utóbbi minden bizonnyal ezért is szakít később a mozgalmi avantgárral.)

Kassákék kulcsszava a tett (nem véletlenül lesz ez a neve első folyóiratuknak), a tett, mely egyébként a például Fülep által is sokat hangoztatott, Bergson-féle intuícióval, emellett pedig egyes szerzők szerint esetenként a schopenhaueri akarattal is rokon lehet. Erről a vélemények az aktivizmuson belül is megoszlanak, s bár általában inkább a nietzschei, a nem metafizikus akarat kerül az avantgárdban előtérbe (lásd Vajda Imre *Világnézet* című cikkét,³³ amely a tettvágyat racionálisan, mindenfajta metafizikát elvetve magyarázza), másrészt azonban Halasi Andor interpretálásában a tett megfejtése „az akarat, a melynek parancsa, erkölcsi parancsa, mindennél világosabb végső forrása, végső megoldása: titok”.³⁴ A tett ez utóbbi interpretációban közös cselekvés, mely segít megismerni az életet és egymást, s így a szolidaritás, a lelkiismeret, az erkölcs, a hit, az evolúció, az érték, és általában a jövő szinonimájává válik („Tapasztalatokkal csak hasonlóságokat és eltéréseket, külső jegyeket állapíthatunk meg, de a dolgokban a lényeg a fontos, az, ami az egész világon csak ott található, s ezt csak megsejtéssel, átéléssel, tettel érthetjük meg bensőleg”).³⁵

Az aktivisták irodalomfelfogása szerint a meseforma nyilván nem elégítheti ki a modern irodalom elvárásait: hatásában túlságosan passzív, némileg esztéticista, „l'art pour l'art-gyanús”. Annál is inkább, mert a korszaknak amúgy kedvelt műformája – csakhogy az 1910-es évek Lukácsék és Kassákék által impresszionistának bélyegzett művészei kétségkívül mást látnak benne, menekülési lehetőséget, a pusztán szép megvalósításának lehetőségét, míg –

mint láttuk – a vasárnapi körösök a metafizika felé fordulás egyik módját, a transzcendencia egyfajta visszavételét, ez a szemlélet pedig bizonyos értelemben kizárja a csupán a mű formai igényességére koncentráló írói elképzeléseket.

A lukácsi formaideál – melyet a mese teljességgel megvalósítani látszik – azonban nem azonos az élettől elvonatkoztatott formaművészettel, mert „még nem szakadt le a kinyilatkoztatás egyanyagú és mindent egybeölelő világáról”. A valóban csak esztétikai kritériumokat kiteljesítő formák Lukácsnál a legfontosabbat hagyják figyelmen kívül: „az elveszett otthon után való vágyódásnak egyetlen lehetséges megnyilvánulását: a művész metafizikai felelősségérzetét.” Lukácsnál pedig éppen ez a metafizikai felelősségérzet válik a művész legfontosabb tulajdonságává: a metafizikai mélység, a valaha volt „Egy” nyomainak keresése el nem hanyagolható, sőt legégetőbb feladatává. Mint említettük, Lukács szemléletére hatással volt a zsidó miszticizmus, s ezen belül (a részben Buber által képviselt) hászidizmus, mely szerint mindennapi jócselekedeteinknek istenszolgálat szerepe van: az embernek felelősséget kell vállalnia cselekedeteiért, önmagáért, és az a tény, hogy állandóan szembe kell kerülnie a világ tökéletlen voltával, állandó tetre, alkotásra serkenti. E félig-meddig szentségként vállalt tett kapcsolódik össze Lukács esztétikájának formafogalmával; éppen a már említett, a mese ősi, metafizikus lényegével foglalkozó cikkében (*Tristán hajóján*) írja a következőket:

A zsidó miszticizmus hite, hogy minden tettünkéből egy angyal születik: ép és szép angyal az igaz, nyomorék a hitvány cselekedetéből. És ha a beavatottságig el nem jutott emberektől talán nem kérhetjük soha számon, hogy magukat elrontván, megrontották a magánvaló, az igaz világot, hogy miattuk nem jön el a messiás: minden alkotás az örökévalóság ítélőszéke előtt áll, és csak súlyosabbá válik bűne „művészi” tökéletessége miatt, ha, mert nem szólt igazi mélységből, könnyűnek és üresnek találta minden szava. Mert a költő azért jött, hogy – formájával – kiássa, és kiásván néven szólítsa, és néven szólítván életre ébressze a lélek lényegét; hogy tökéletesen zárt szavai mögül titokzatos és világos transzparenciában legyen nyilvánvaló az egyetlen igaz való: a lényeg. A szépség megnevezi a dolgokat, mondja Platón. És líra és mese a legközvetlenebbül nyúlnak ide vissza az összes formáknál.

Az is igaz azonban, hogy Lukács filozófiai-esztétikai munkásságában nem mindig ad afirmatív választ arra a kérdésre, hogy a művész alkotó tevékenysége és a műalkotás maga valóban képezheti-e a megváltás-megváltódás alapját, és hogy valódi, lélekmélységű összeköttetést jelent-e két ember: szerző és olvasó között. 1914-től (részben Fichte és Hegel hatására) folyamatosan jelen van írásaiban – e másik, előbb említett nézetével gyakorlatilag párhuzamosan – a költészet „erkölcstelenségének”, „luciferikusságának” a gondolata: lélek és lélek között valódi kapcsolat nem lehetséges, a megváltás csak individuálisan, a lélek homogén síkján elképzelhető, így a hídként elképzelt művészi alkotás illúzió, hazugság.

A tett fogalma Balázs Béla gondolatrendszerében is kiemelt szerepet kap: műteremtés katarziséjánál többet szerinte már csak az olyan valódi cselekvés adhat, mint meséiben az uralkodók tettei. *A három hírséges királylány meséjében* a következőképpen jellemzi Surykanta királyt: „utálta a szavakat és minden kérdésére tettel felelt.” A világháború elején elfoglalt álláspontja szerint ez a tett-fogalom háború esetén egyenértékű azzal, hogy „megy, és szenved” – esetleg együtt öl – a többiekkel, hogy egyazon hússá és vérré válik velük, vagyis tettel nyeri el a közösségi élményt. Bár Angyalosi Gergely hangsúlyozza, Balázsnál a tett voltaképpen ekkor is a műalkotás szintjén áll, azzal egyenrangú (s nem a valódi étellel, mint például az olasz futuristáknál, hiszen itt a háború csak mint az élet hasonlata szerepel),³⁶ a költő ekkor mégis teljes mértékben szemben áll *A Tett* táborával, hiszen Kassákék – a bizonyos értelemben mintául szolgáló olaszok álláspontját elutasítva – az első pillanattól teljes mértékben elutasítják a háborút, az erőszakot. Ám a háború előrehaladtával Balázs Béla is eljut a kiábrándulásig, a teljes elutasításig. *Kis gyerekeknek kell ezt mesélni* című, 1917-ben megjelent mesében a gonosz boszorkány varázsigé segítségével hét ajtót vág a kacsalábon forgó kastély hét oldalfalába, hogy az eddig igazi jötestvérként egymást szerető királyfiak között vizsalyt szítson. Így – abban a hitben, hogy külön is laknak – külön bejáraton közlekedik a hét királyfi, ki az Olasz utcából, ki a Francia, a Német utcából, és így tovább, mígnem összevesznek, kinél lakik beteg édesanyjuk. Apjuk, a király éppen háborúból tér haza (az ellenséggel felváltva lövik egymást, mert mindkettő állítja: neki van igaza, a másiknak pedig nincs), s látva az otthon folyó patáliát és felesége betegségét, arra a felismerésre jut:

Látod-e kedves ellenség – mondta aztán – talán mi is csak azért harcolunk, mert nem vesszük észre, hogy az egész világ csak ilyen szép aranyos forgó palota, amelyben mind együtt lakunk, ha különböző ajtókon járunk is ki-be.³⁷

Balázs Bélának azonban nem minden meséje sugallja, hogy a tett, a cselekvés, a másikért való tevékenység vállalása lenne a helyes életforma. Kétféle megoldás kínálkozik: a közösséget választjuk, ám annak kockázatásával, hogy életünk prózaiságba fullad, vagy az álmok birodalmát, de így elszigetelődés, magány lesz osztályrészünk. A modern lírikus (aki egy személyben nagy valószínűséggel meseíró is, hiszen, mint láttuk, a lukácsi és Balázs által is elfogadott esztétika szerint mese és líra gyökere azonos) sorsa amúgy is a magány: a vallásos világnézet, a bizonyosság elvesztésével létrejön „az élesen körülhatárolt individualista öntudat, az izoláltan magányos lélek, mely lírájában egyre jobban felérzi a magáról leobjektívált, a »verdinglicht« természetet, hogy magát reá szimbolizálhassa. Így lesz utóbb, mint egy tükörszobában, egészen magányos.” Balázs líraelmélete szerint a szimbolista és individualista lírának három fő motívuma hiányzott a régiből, a vallásosból, az

egy kozmikus közösséghez tartozóból: a magány, a vágy (a hazáját veszített magányos léleknek a hangja, céltalan és határtalan vágyódás, mely feláztatja az egész lelket) és a pillanat. Az impresszionizmus és Balázs pillanatfogalma ugyanúgy a vallásos kultúrák állandó és örök értékeivel áll szemben, mert utóbbi is „a világgözösségről való leszakadásnak, a vallás elvesztésének eredménye, és ezért ez a pillanattélmény is csak a magánynak egyik megjelenési formája, mint a vágy”. Az egyetlen különbség, hogy Balázs Béla lírájában – ha csak erre az egy pillanatra is, de – átsuhan fölöttünk az öröklét ígérete, felvillan az élet értelme, hogy aztán örökre elenyésszen, s otthagyon minket a mély magányosságban. Am e felfogás még e magányérzet ellenére is optimistábbnak mutatkozik, mint Lukács „bűnös művészet” gondolata: hiszen ekképpen a természettől, az objektív világtól magára hagyatott, magányossá vált lélek – vagyis a lírikus – által individuális módon létrehozott, ám ember és ember között láthatatlan köteléket teremtő műalkotás mégis valamiféle megváltó közösségélménnyel ajándékozza meg alkotóját. Meséiben is előfordul, hogy az álomvilág választása, a valóságtól elemelkedés a teljes magány vállalásával válik egyenértékűvé. Az *álmok köntösében* a császárnő nem férje testi valóját választja szerelme tárgyául, hanem annak az álomvilágot jelképező köntösét: ez viszont azt is jelenti, hogy mindig egyedül, mindig a császár háta mögött kell mennie, hogy látása befogja a köntös hímzésének minden apró részletét. Más mesékben azonban a realitástól való elfordulás egy másik lélekkel való összeforrás, lélek és lélek abszolút lelki közösségének alapfeltételül szolgál, s e lelki kapcsolat letéteményese a művészet, vagy valamilyen ahhoz közelálló tárgy, alkotás – esetleg a művészet szintjére emelt belső elmélyülés. A *bűvös kör* című mesében a költő a teljes élet megvalósítása érdekében az érzetek szinesztéziás egybekapcsolódása formálta zárt világ választását javasolja az uralkodó feleségének, s a prózai valóság visszautasítása kettőjük privát kozmosza lesz:

Bűvös kör záródik itt, melyben a szépségek egymást kiváltó örök forgása egymásból támad elfogyhatatlanul. Ide lépünk be, He-Nü. Mint varázskagylóba csukva válunk le akkor a nyersvérű földi valóságról, a haiálosan elevenről, és a bűvös szépségkörbe zárva, elúszunk a végtelenbe.

A *napernyők* házaspárja állandó civakodásának a megfelelő napernyő kiválasztása (az őszi alkonyt ábrázolóé) vet véget, melyet magukra borítva, annak festett világába elmerülve különös lelki béke szállja meg őket. A *barátok* a barátság jelentéseinek tanulmányozására szánják egész életüket, mert felismerik, az isteni valóság két ember lelki összetalálkozásából ismerhető meg a legteljesebb módon.³⁸

Az avantgárd képviselői számára azonban – még ha művész alkotó munkája valamiféle tettként feltételeződik is – két ember lelki összekapcsolódása

nem elég, hiszen ez éppen ugyanúgy a közösség és a realitás kizárásával történik. Voltaképpen ez az a lépés, a tett, a cselekvés aktívabbá tétele és egy szociálisan értelmezett közösséghez való kapcsolása, amelyet Balázs és Lesznai műveihez képest – és gyakorlatilag saját 1912-es meséihez képest is – Kassák megtesz (bár hozzá kell tennünk, az *Életsíratás* kötetnek nemcsak a novelláiban, de a *Greman Joskó országában* is van már valami enyhén naturalisztikus íz és szociális együttérzés). Összegzésként idézem, mert gyakorlatilag a két társaság elméleti munkáiban kidolgozott és műveiben megvalósuló törekvéseinek – mégpedig a vasárnapi körösök elképzeléseinek bizonyos értelemben reprezentatív műfaja a mese – egyezéseit és különbségeit foglalja össze a *Mában* megjelent, részben Lukács Kiknek nem kell és miért a Balázs Béla költészete című írására is reflektáló Balázs Béla-recenzió.³⁹ Teljes mértékben igazat ad Lukácsnak, amennyiben a költőt „a csak a felszínen munkálkodó” Babbitstól akarja megvédeni, s Balázsnak az abszolút materializálására irányuló intencióit tisztának véli – csak éppen ennek megvalósulását lehetetlennek érzi a művekben megnyilvánuló passzivitás miatt:

Amit találunk: finom és differenciált, de bántóan terméketlen lélekfelszínanalízis, melynek mozgása, energiáiránya: esztétakonvenciók gesztusok dogmává futása, mely éppen az aktivitásnak a saját tendenciák tetté válásának áll útjában.

Mert elfogadjuk, sőt kívánjuk az egyéni intellektusnak (vagy nem bánom: léleknek) a tapasztalások appercepcióján túlemelkedését, sőt a művészettől éppen ezt kívánjuk, de csak olyan lelki kultúrát akarunk, amely értékpluszt hoz a mégiscsak valóságelképzelésen, testen és érzékiségen épült életünk egységébe...

1 LESZNAI Anna, *Életsíratás. Kassák Lajos novelláskötete*, Nyugat, 1913, I, 70–72.

2 Az csak gazdagíthatja az írás értelmezési körét, hogy Popper Leó Lukácsnak írott levelében ezt a mesét részben szerelmi történetként olvassa, a Seidler Irmával való szakítás magyarázataként, s Lukács-Midas királyt még nem minősíti elég gyógyultnak a megírására. Párizs, 1909. április 19. Lásd: *Lukács György levelezése (1902–1917)*, Bp., Magvető, 1981, 116–119.

3 LUKÁCS György, *Balázs Béla, és akiknek nem kell*, Gyoma, 1918.

4 A Tett, 1915, I. évf., 2. sz., 22.

5 LUKÁCS György, *A gall veszély = Uő, Ifjúkori művek*, 563. Idézi: ÉLES Csaba, *A tradíció kalandjai. Lukács György és a kulturális örökség*, Bp., Seneca Kiadó, 1996.

6 FÜLEP Lajos, *Művészi nevelés az iskolában = Uő, A művészi forradalomtól a nagy forradalomig*, I. köt.

7 Idézi: ANGYALOSI Gergely, *Kassák Lajos és Lukács György viszonya*, ItK, 1987/88, 463.

8 Például VAJDA Imre, *Világnézet*, A Tett, 5. szám.

9 KASSÁK Lajos, *Program*, A Tett, 1916, 10. sz.

10 Nyugat, 1913, I, 16–23.

11 HARASZTI Zoltán, *A betűktől az Istenig*, A Tett, 3. szám.

12 ADY Endre, *Könyvek és jóslások*, Nyugat, 1914, I, 70–72.

13 BALÁZS Béla, *Hét mese*, Gyoma, Kner Izidor kiadása, 1917.

14 Lásd: *A mese*. AZ ELTE Folklór Tanszéke által Ortutay Gyula emlékére rendezett konferencia, Bp., 1984, MTA közl.

15 MANNHEIM Károly, *Lélek és kultúra = Vasárnapi Kör (Dokumentumok)*, összeáll., a bev. szöveget és a jegyz. írta KARÁDI Éva és VEZÉR Erzsébet, Bp., Gondolat, 1980, 193.

16 LUKÁCS György, *Tristán hajóján. Megjegyzések Balázs Béla új verseiről*, Ny, 1916. dec. 1., IX. évf., 23. sz., 751–759. = *Uő, Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 643.

17 LUKÁCS György, *Balázs Béla: Hét mese = Uő, Balázs Béla és akiknek nem kell*, 103–107. vagy = *Uő, Ifjúkori művek*, 712–713.

18 Eredeti címe: *Das Problem des untragschen Dramas*, ford. ERDÉLYI Ágnes, *Die Schaubühne*, 1911. márc. 2., 231–234. = LUKÁCS, *Ifjúkori művek*, 520–521.

19 BALÁZS Béla, *Halálesztétika*, Bp., Papi-rusz Book, 41.

20 Balázs Béla levele Lukácsnak, Bp., 1910. május = *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez*, Archivumi Füzetek I., MTA Filozófiai Intézet, Lukács Archivum.

21 LESZNAI Anna, *Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához*, Ny, 1918, II, 55–68.

22 Ifj. GAÁL Mózes, *Három mesekönyv*, Ny, 1919, 440–441.

23 LUKÁCS György, *Lesznai Anna új versei = Uő, Ifjúkori művek*, Bp., Magvető, 1971, 760, 763–764.

24 LESZNAI Anna, *Életsiratás. Kassák Lajos novelláskötete*, Ny, 1913, I, 70–72.

25 KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, 2. rész, Bp., Magvető, 1983, 125–126. Idézi: FERENCZI, 46.

26 Hegel úgy érvel, hogy az öntudat fejlődésének harmadik fokán, azaz egyrészt a csak a saját létezésével, csak az önmaga azonoságával számot vető „vágyakozó”, majd az önmagát egy másik számára létezőként tudatosító „elismerő” öntudat után eljuthatunk az „általános” öntudatig, ahol a kölcsönhatásban álló Ének „a család, a haza, az állam, továbbá minden erény, szeretet, barátság, vitézség, becsület, dicsőség” általános elveinek magukká tétele révén már nemcsak különbségeiknek vannak tudatában, hanem mély közösségüknek is, sőt azonosságuknak is; ez a közösség válik majdan „az erkölcsiség szubsztanciájává”, amely

„az individuális Ént az objektív szellem mozzanátává, részévé teszi és így az általános végül az abszolút eszme metafizikai formájává válik, amely elnyeli az egyest.”

27 Mario de MICHELI, *Az avantgardizmus*, Bp., Gondolat, 1965, 102–103.

28 HEGYI Béla, *A fiatal Lukács György*, *Vigilia*, 1971, 9. sz., 609. Idézi: NOVÁK Zoltán, *A Vasárnap Társaság*, Bp., Kossuth, 1979, 65.

29 LESZNAI Anna, *Babonás észrevételek...* 55–56.

30 LUKÁCS György, *Tristán hajóján. Megjegyzések Balázs Béla új verseiről = Balázs Béla és akiknek nem kell. Összegyűjtött tanulmányok*, Gyoma, 1918, továbbá = LUKÁCS, *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., Magvető, 1977.

31 Derék Pál periodizálása szerint ez még az átmeneti, a nem tisztán avantgárd szakasz, mely a valódi avantgárd költészet három jellemző kritériumát, a deperszonalizáció, de-szemiotizálás, montázsszerűség követelményét még csak részlegesen, vagy egyáltalán nem elégíti ki, lásd: DERÉKY Pál, *A vasbeton-torony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Bp., Argumentum, 1992.

32 KASSÁK Lajos, *Programm*, *A Tett*, 10. szám.

33 VAJDA Imre, *Világnézet*, *A Tett*, 5. szám.

34 HALASI Andor, *Új irodalmi lehetőségek*, *A Tett*, 2. szám.

35 Uo.

36 Erről részletesebben: ANGYALOSI Gergely, *A lélek lehetőségei*, Bp., Akadémiai, 1986, 9.

37 BALÁZS Béla, *Hét mese*, Gyoma, 1917, 181.

38 Ez utóbbi mesék BALÁZS Béla *Csodálattosságok könyve* című gyűjteményben jelentek meg először, de biztos, hogy Balázs 1918 előtt írta őket. Lásd még = BALÁZS Béla, *Az álmok köntöse*, szerk. FEHÉR Ferenc, Bp., Helikon, 1973.

39 BOROSS F. László, *Kalandok és figurák*, Ma, III, 7, 87.

Kolozsvári közjáték (Jékely Zoltán munkássága 1940–1944 között)

Jékely Zoltán kolozsvári tartózkodása (1940–1946) nagyjából egybeesik a második világháború éveivel, tehát a művészetnek élményt szolgáltató mindennapi tapasztalat, az élethelyzet, amit egyaránt kell megélni és megírni, elűt az életmű többi szakaszától. Ezeknek a verseknek más a „helyzeti értékük”. Olvasóközönség és író olyan közös tapasztalattal rendelkezett, amely lehetővé tette, hogy egy bizonyos kód szerint olvassák az adott irodalmi alkotásokat, és annak függvényében értékeljék, s ezen a kódon belül nagyon fontos szerepet játszott az *aktualitás*, annak a traumának a visszaadása, amelyet a második világháború jelentett.

Jékely életművén belül a vizsgált korszak más jellegzetességgel is bír. 1940-ig költői-írói pályája (a korai sikert leszámítva) nagyjából azonos a harmadik *Nyugat*-nemzedék fiatal íróinak pályájával, számos nemzedéki vonás kimutatható benne. Kevéssel azután, hogy visszatért Budapestre, kultúrpolitikai intézkedések miatt több neves költővel (Füst Milánnal, Áprily Lajossal, Szabó Lőrincsel, Weöres Sándorral, Pilinszky Jánossal, Nemes Nagy Ágnessal) együtt ő is az irodalmi élet peremvidékére szorult. (*Álom* című, már kinyomtatott verseskötetét 1948-ban betiltotta a könyvhivatal, írószövetségi tagságát pedig visszavonták.) A letiltás éve után Jékely félig-meddig elhallgatott, elismert, de nem közismert írónak számított. Kolozsvári munkássága még szervesen kapcsolódik az erdélyi irodalom ún. második nemzedékének célkitűzéseihez, ugyanakkor a korszak Jékely-írásainak nemzedéki jellege az erdélyi irodalmi helyzet specifikumának megfelelően eltér az eddig tapasztalttól.

Az erdélyi magyar irodalmi élet nagyjából három nagyobb – eszmeiségük szerint is megkülönböztethető – csoportosulásra oszlott az 1940-es fordulat előtt: az *Erdélyi Helikon*, a *Korunk* és a fiatal írónemzedék körére. Az első kettő meglehetősen kompakt csoportot jelentett, a fiatalok nemzedéke viszont az idők során sokfelé ágazott. A harmincas évek második felében kezdtek kialakulni a belső csoportosulások, a szorosabbra fűzött barátságok – ez a helykeresés időszakának tekinthető. Ennek a helykeresésnek jele a harmincas években végig fennálló *Erdélyi Fiatalok* (a folyóirat, és a mozgalom), az *Új Erdélyi Antológia* (Kolozsvár, 1937), az ugyancsak 1937-ben megtartott *Vásárhelyi Találkozó*, és az 1939-ben létrehozott *Erdélyi Enciklopédia* nevet viselő könyv-

kiadói vállalkozás. (Ez elsősorban szociográfiai műveket jelentetett meg, főként olyanokat, amelyeket az *Erdélyi Szépműves Céh* nem vállalt.) 35-ben megjelenik a *Termés* előzményének tekinthető félhavi szemle, az első *Hitel*. (Mindössze hat száma látott napvilágot, aztán anyagi nehézségek miatt átadták a lapengedélyt és a nevet a 36–44-ig ugyanezen a néven megjelenő folyóiratnak. A 35-ös *Hitel* még irodalmi jellegű szemle volt, főmunkatársai közt Szabédi László, Bözödi György, Venczel József, Makkai László szerepelt.)

Az 1940-es második bécsi döntéssel Magyarországhoz került Észak-Erdélyben természetszerűen az irodalom helyzete is megváltozott. Az a kisebbségi írói szemlélet, amely eladdig megtartó erőnek számított, hirtelen problematikussá vált. Egyénnek és közösségnek egyaránt keresnie kellett azt a módot, azt a hiteles közlési és magatartásformát, amely a kisebbségi évek alatt kialakított értékeket, az „erdélyiség” öntudatát és sajátosságait megőrizve alkalmazkodni tud az új helyzethez.

Az irodalmi fórum is megváltozott, módosultak a publikációs lehetőségek. A megnagyobbodott Magyarország minden sajtóterméke szívesen közölt erdélyi íróktól, mondhatni a művészetben divattá vált az „erdélyiség”. Az erdélyi lapok közül viszont csak két irodalmi fórum maradt (az *Erdélyi Helikon* és a *Pásztortűz*), a *Korunk* megszűnt, a *Hitel* a társadalomtudományok felé hajlott. A két nagy hagyománnyal rendelkező, vezető irodalmi lap színvonalra a negyvenes évek elejére visszaesett, anyaga fokozatosan elszürkült, a fiatal írók igényeihez mérten konzervatívnak bizonyult.

A fiatal nemzedék viszont egyre erősödött, az 1942-es könyvnapra Szentgerinczei Jakab Jenő kiadásában, Kiss Jenő, Szabédi László és Jékely Zoltán szerkesztésében megjelenik antológiájuk, az *Üdvözlégy szabadság*. Az antológia a „fiatal szerzők”: Derzsi Sándor, Hegyi Endre, Horváth Imre, Horváth István, Jékely Zoltán, Kiss Jenő, Szabédi László, Varró Dezső verseiből közöl.

Az előszóban a szerkesztők stílszerűen az 1848-as *Kolozsvári Unio* Zsebkönyvet nevezik meg az antológia elődjeként. A benne közölt verseket a fiatal költőkben élő „történelmi lelkiismeret” tanúbizonyosságának szánják, de írásaiknak nem annyira a közlés egyediségéből fakadó specifikumát, inkább „egyetemes jellegét” hangsúlyozzák, azt hogy haza-élményük megfogalmazásában éppúgy keveredik a „himnikus lelkesedés” és az „önemésztő tépelődés”, mint más, „szerencsésebb nemzetek” költőinél. Az „önemésztő tépelődés” jóval gyakoribb, már az előszó is a halott vagy az újrarahúzott határ által elszakított költők felsorolásával végződik. Az *Üdvözlégy szabadság* az általános lelkesedésben valóban nem csupán ünneplő, hanem elgondolkodó írások antológiája, tulajdon létjogosultságát is mérlegeli: „Illő-e, időszerű-e a határtalan örvendezés, amikor [...] ide-oda mosódó országhatárok Európája felett éjjel-nappal süvöltöz a Rémnek hangja?”¹

Az antológia sikeréből (600 példány fogy el egy hét alatt) Szabédi tehát jogosan vonja le a következtetéseket Bözödi Györgyhez írott levelében: „A

nagy tapasztalat az volt, hogy a változásra csak mi reagáltunk méltó módon, valamint az, hogy tudunk reagálni, ámbár illetékes körök elfelejtettek felszólítani minket, hogy alkossunk egy antológiát. Kiadót is kaptunk (Jakab Jenő) tehát új erővel számolhatunk. ...úgy látszik, nagyobb erőt jelentünk, mint amit általában szoktak nekünk tulajdonítani.”²

Mindebből magától értődően születik a következő lépés: az írói munkaközösség alapításának gondolata.

Jékely Zoltán a fordulat után első alkalommal 1940 októberében az Országos Széchényi Könyvtár megbízásából utazik Kolozsvárra harmadmagával, hogy megvizsgálják az erdélyi könyvtárak állományát és javaslatokat tegyenek kiegészítésükre. „Holnap nagy útra indulok: Haza” – írja *Kukorékol a kiskakas* című versében, naplóbejegyzése pedig az utazás rendkívüliségét sejteti: „Nem én kerekítem ilyen regényesre életemet, az életem kerekíti ilyen regényesen a dolgaimat.”³ A későbbiekben visszaemlékezve magától értődő, következetes lépésnek nevezi Kolozsvárra költözését: „Annyi honvágyas verset írtam addig, vagy tíz év alatt, hogy következtelenség lett volna nem költözni haza az első kínáló alkalommal. Azonkívül Erdély menedékel is kecsegtetett a vélt vagy valóságos irodalmi rosszakarók s az összeomlott házasság emlékei ellen.”⁴

Valóban 39–40-ben írt versei („*Nem lehetsz boldog*”, *Az árva orangután dalai*, *Halj meg, Aki Szent György napján született*, *Eszteideink*), de a korszak prózatermése is (*A kolozsvári macskagyilkos*, *Magaslati siralomház*, *Elkésett hócsata* stb., vagy akár a *Zugliget* című regény) sokszor már címeikben is otthontalanságról, idegenség-érzésről, elfojtott, jóslatként feltörő félelmekről beszélnek.

Jékely Zoltán 1941 májusában szánja rá magát végleg az átköltözésre, áthelyezést kér és kap a kolozsvári Egyetemi Könyvtárba. Ez az 1872-ben létesített könyvtár a tízes évekre a budapesti nagy könyvtárak után a régi Magyarország legnagyobb könyvgyűjteményének adott otthont.⁵ 1940–44 között kitűnő szakemberek dolgoztak itt (Kelemen Lajos, Valentiny Antal, Herepei János, Jakó Zsigmond, Entz Géza, Kéki Béla, Bartalis János, Szabédi László). A könyvtár több volt egyszerű munkahelynél, az ott dolgozó költők (Bartalis, Szabédi, Jékely, illetve „felfedezettje”, Horváth István) számára amolyan szabadon szerveződő irodalmi műhelyként is működött.⁶

A Kolozsvárra való átköltözés magánéleti szempontból is pozitív változást hoz, 1941-ben Jékely megismerkedik a fiatal marosvásárhelyi előadóművésznővel: Jancsó Adrienne-nel. Megismerkedésüket szerelem, majd 42-ben házasság követi, az új szerelem, a család bizonyos fokig képes megteremteni az érzelmi biztonság és a belső béke érzését a csöppet sem idilli történelmi helyzetben. Erről az otthonosságról, az eladdig emlékekben élő helyek, tárgyak élményszerű újrafelfedezéséről tanúskodnak első kolozsvári versei. Ritka pillanat a beteljesülés öröme a Jékely-költészetben, mely általában a már

múlttá vált élmény, az elérhetetlen vonzaskörében mozog. (Ritka, és tegyük hozzá, tünékeny is, rövid idő elteltével ismét megváltozik a Jékely-versek tematikája, hangszerelése.)

Költészete

Vannak olyan helyzetek, olyan lelki kutyaszorítók, amelyből az ember ép bőrrel csak mint költő menekülhet.

(Jékely Zoltán: *A fekete vitorlás*)

Jékely Zoltán lírájának 1940–46 közti (tehát a kolozsvári tartózkodást is magába foglaló) szakaszát a kritika többnyire amolyan „másodvonulatként”, „mélyföldként” kezelte az illető korszakot megelőző, illetve követő versekkel szemben. Mi az, ami a teljes korpuszhoz mérten mássá, idegenné teszi a korszak verseinek egy részét? (Csupán egy hányadát, hiszen különösen a sanzon-hangú, -hangulatú versek éppúgy az első kötetekben is helyet kaphattak volna. Például: *Séta a templomkertben*, *Alkonyat*, *Emlékiül*, *Borostyán*.)

Jékely versei jellegzetesen élmény-indíttatásúak: a vers sikere sokszor azon múlik, hogy mennyire tudja egy alapézés a vers legkisebb elemét is átíratni.

Milyen élmény(eke)t adott ez a korszak?

Időrendi sorrendbe véve a hazatérés örömét, szerelmet, majd az egyre közelebb kerülő háborút, a szorongásos idők ijesztő bizonytalanságát, végül a pusztulás még rettenetesebb bizonyosságát.

A hazatéréshez mint élményhez természetesen kapcsolódik a régi helyek újrafelfedezése, a helyszín felidézése, addig elfeledettnek hitt történetek, hangulatok megelevenedése, felszínre törése. A „hazatérés” így visszatérést jelent a gyermekkorhoz, valamiféle újrakezdést, s ezáltal a pusztíthatatlanság érzését egy olyan korban, melynek alapélménye a pusztulás. „Lássátok, mily pusztíthatatlan az ember, / mily Anteus, ha végre hazajut.” (*Anteus*)

Az újrakezdés–újjászületés–feltámadás paradigmasorba illeszthető tehát az a lelkiállapot, amelyet Jékely „ifjúságnak” nevez a *Jairus lányában*: „Az ifjúság nem időhöz kötött, / csak lelkünk legmélyebb állapotja, / s belőlem most e párás alkonyat / egy szempillantás alatt felszínre dobta.”

Az újrafelfedezés állandó leltározási vágyat szül, egymás után íródnak a kolozsvári tereket, utcákat, a Kolozsvár környéki vidéket (újra)feltérképező versek (*Zentelke felé*, *Karolina tér*, *Gyalu felé*, *Szép temető*, *Séta a templomkertben*, *A templom*, *Házsongárdi éjszaka*). Ezek a versek többnyire nem tudnak többet mondani a viszontlátás élményénél, ahol a személyes számbavétel azonban valami mással is kiegészül, ami feloldja a biografikus jelleget, ott olyan versek íródnak, melyek tökéletesen beleillenek a némi kritikusi önkénnyel „nagy versek” néven elkerített csoportba. Ilyen vers például *A templom*, melyben nem a templom pusztja újrafelfedezése, hanem valóságos újradefi-

niálása történik. A templom képes ellenállni az időnek, nem is annyira a funkció által, amelyet betölt, hanem az önmegújítás lehetőségének köszönhetően: „Így már olyan a templom, mint a szikla / melyből emberművel templom is lehet.” (*A templom*)

E korszak verseinek legfeltűnőbb vonása a nosztalgia gyengülése. Ennek teljes hiányáról persze szó sem lehet, hiszen a nosztalgia Jékelynél úgyszólván lelki életforma, s mint ilyen az egyik legerősebb ihletforrás. Ha csak teteti, néhány lépéssel eltávolodik a tárgytól, hogy perspektívában, az emlékezés szemszögéből vizsgálhassa azt. A kiindulás így többnyire a nosztalgikus, beteljesült pillanat, ez mozdul el, válik múlttá, miközben szépsége semmivé lesz. Az idő megállításának élményéhez Jékelynél romboló időtudat is társul: felmutat egy pillanatot, vagyis megállítja, kimerevíti, majd azon frissiben el is porlasztja azt.

A hazaköltözéssel érintésközzelbe kerül a nosztalgikus emlékezés egyik leggyakoribb tárgya, a gyermekkor és annak helyszíne, Erdély (Enyed, Parajd, Kolozsvár), ezzel megszűnik a távolság vonzó és ihlető ereje. Az inga mechanikus következetességével működő pillanat megörökítő és elporlasztó, majd újra felidéző és újra elporlasztó bonyolult folyamata megakad.

Bodnár György állítása, mely szerint „Jékely versei 1939 és 1945 között a panasz, az átok és a tiltakozás dokumentumai”,⁷ a korszak verseinek csak egy bizonyos vonulatára érvényes – a háború ihletkörében írottakra.

Mit jelentett a második világháború? Nyilván kinek-kinek egyéni helyzetétől, vérmérsékletétől, lelki beállítottságától függően mást. Az nagyobb események számtalan személyesen átélt kisebb történetből állnak össze.

Jékely háború-története a szorongás, és (később) a lelkiismeret-furdalás története, a katasztrófát túlélők örök kérdése: „ők miért, én miért nem?”

A szorongás kezdetben pusztá rosszkedv, amolyan tűnő hangulat: „Olyan vagyok, mint a görög dityramb: / egy érzésből a másba ugrom át” (*Önpanaszok, Kölcsey Ferencnek Szemeréhez írott levéltöredékei szabados jambusokba szedve*). Aztán egyre terjed – a bürökvirág illata is a gyászt hirdeti – a félelmetes előérzetet, hogy „ez a vihar megöli a kertet” (*Viharvirág*). A téli varjúhad fohászokodása már egyenesen az apokalipszist sugallja, mintegy előverse a későbbi félelmetes erejű látomásversnek, a *Madár apokalipszis*nak.

A szorongás 1944-re bizonyossággá változik, ettől kezdve a pusztulás bizonyosságával kell szembenézni. Jékely mindig mestere volt a hangulatok megörökítésének, nem véletlen tehát, hogy a halállal való szembesülés élményét könnyebben örökíti meg a tünékeny, pillanatnyi felismerés hangulatában, mint a leírásra alapozó versekben. „A perc lobog, s nem ígér holnapot. / Riadt, maroknyi por s hamu vagyok” (*Holnaptalan pillanat*).

Az idegekben élő feszültségnek, a félelemnek, a borzalmaknak, melyekkel a háború naponta szembesít, barátok, családtagok elvesztésének s a nemze-

ti/közösségi lét bizonytalanságának dokumentumaiként is olvashatók Jékely háborús versei.

Jékely Zoltán természete ilyen különös, szabálytalan, mintha könnyebben tudná megidézni azt, amit elképzelt (vagy álmodott), mint amit látott. 1944 és 1946 között számos versében igyekszik szembenézni a *pusztulással* (*Tragikus ősz, 1944 október, Háborúból, örült velők* stb.), de az 1936-os *Apotheozishoz* fogható képet később sem ad a háborúról. A látomás és az álom jegyében íródott versei (*Korai búcsúztató, Álom-rekviem*) ezért tudnak hitelesebben szólni a második világháború történetének Jékely Zoltán számára létező mozzanatairól.

Prózája

Csak álomból alkotni beteges dolog, számárság,
melynél csak egy nagyobb számárságot ismerek,
a merő valóságból való alkotást.

(Jékely Zoltán: *A fekete vitorlás*)

Az 1941–46 közé eső kolozsvári korszak prózatermése az idő rövidségéhez mérten elég gazdag: két elbeszéléskötet (*A házsongárdi föld, A halászok és a halál*), egy kisregény (*Minden múlandó*)⁸ és néhány kötetekből kimaradó novella. Feltűnő, hogy hiányzik a regény, holott eddig ez volt Jékely fő prózai kifejezésformája (négy év alatt három regényt jelentetett meg). Ennek fő oka nyilván az, hogy a regényműfaj olyan szintézist, komplexitást feltételez, amelynek megteremtésére a háború évei nem voltak alkalmasak. A mozgalmas évek általában a rövidműfajnak kedveznek, a regény inkább utólag, interpretációként, összegzésként íródik. (Jékely például Budapestre visszaköltözve, 47-ben íródó félig én-, félig művészregényében, a *Fekete vitorlásban*, illetve a két századvégi Kolozsvárt idéző regényben [*Felséges barátom, Bécsi bolondjárás*] végzi el ezt az összegzést.)

Ha Jékely Zoltán lírája életrajzi szerkezetű, folyamatos éntregény, melynek elementáris sodrását az Idő és a Történelem természetszerűen biztosítja, prózája a belső kényszerből fakadó önismeret reményének, az önvizsgálat a sors- és helyzetelemzés lehetőségének „töprengésszigete”, felfüggesztett, ki-nagyított pillanat a nagy sodrásban.

E korszak írásai kevés kivétellel egyetlen kérdést próbálnak megválaszolni: Mi a halál? Milyen szerepet játszik önmagam, mások életében, hogyan nyilvánul meg, milyen mechanizmusok működtetik, hogyan illeszkedik be az életbe, az időbe? Az elmúlás kérdése mindig is foglalkoztatta Jékelyt, már legelső írásaiban megfigyelhető a téma iránti különleges vonzódása. (A korszak kötetcímei is a haláltéma iránti felerősödő érdeklődését jelzik: *A házsongárdi föld; Minden múlandó; A halászok és a halál.*)

A háború éveiben azonban akarva-akaratlanul szembesítik ezzel, mindennapi tapasztalattá lesz az elmúlás, a pusztulás. Ez a szembesülés az élet és az irodalom kapcsolódásainak kegyetlen törvényei szerint végső soron jó hatással lesz prózájára.

A halálmotívum addig inkább költészetében jelentkezett hangsúlyozottabb formában, novellái, regényei egy civilizáció eltűnését, egy közös tudásként feltételezett mítosz széttöredezését, tehát egyének fölött ható pusztulást próbáltak megmutatni. A háború éveiben írásaiban dominánssá lesz a *személyes jelleg*, s ez a szubjektívizáltság a hatás fokozása mellett, lehetőséget ad arra, hogy minél mélyebben, minél több vetületében megragadhassa azt, amit a halál kapcsán az ember elmondhat.

A szubjektív jelleg a közelítést szolgálja, lehetővé teszi, hogy a téma és a téma kapcsán reflektáló elme adott ponton egygyé olvadjon. Ez a pont az álom, illetve az emlékezés, amely már képtelen különválasztani a látványt a képzelettől, a valóságot az illúziótól. Az erős szubjektívizáltság ellensúlyozására Jékely distanciát teremt, múltba helyezi a történetet és /vagy narrátorral mondatja el. Ez a „valaki más” lehet régi iskolatárs, halászcimbora, vagy például rég nem látott barátnő. Az időbeli distanciateremtés szinte kötelező, a történetek mindig a gyermekkor, a személyes múlt idejében, az ókori Szicíliában (*Az akragaszi halászverseny*) vagy „szakállas időben, azaz réges-régen, amikor mi még nem is voltunk a világon” (*Széphisztória a császárkörtefáról*) játszódhatnak, s az emlékezés szűrőjén keresztül implicit módon jelentkezik az elmúlás. Csak akkor válik jelenidejűvé a történet, amikor közvetlenül szól a halálról, mint például a Reményik Sándortól búcsúzók *Arionban*, a halált és a költővé válást összekötő kisregényben, a *Minden múlandóban*, a kolozsvári szőnyegbombázást túlélő kisgyerekek viszontagságait leíró *Mai legendában*, az *Istenátkában* vagy az egyetlen órára feltámadó, de az ismeretlenné lett városban csak tébláboló első világháborús halott történetében (*Egy óra az örökkévalóságban*).

Az elmúlás megjelenítésének leggyakoribb formája nem a halálfélelem, hanem az a megnevezhetetlen szorongás, melynek esetleg még konkrét tárgya sincs, a homályos sejtélem, hogy valami iszonyatos történt, történik vagy fog történni a közeljövőben. A patológikussá váló, szinte elembertelenítő félelem „körtörténeti” leírása az *Efruzén, a százegy éves asszony* című novella. Az örökségre váró rokonok nyakára telepedő Efruzént a gyermeklány szemével ábrázolja, s ebből a perspektívából nézve az öregasszony nem is egyszerűen rontó hatalommal bíró boszorkány, hanem maga a halál. (Maga a név is Eufrozina *Hulul*, a narrátor gondolattársítása: Efruzén = arzén.) Így a halállal való mindennapos együttélés irtózatának leszünk tanúi: egy olyan irracionális és csak gyermeklélekkel érzékelhető félelemnek, mely rettenetesebb magánál a halálnál. Ezt a félelmet nem szüntetheti meg az idő múlása sem, hiszen az öregasszony halála nem old meg semmit, az örökségből kismenni-

zett család széthull, Efruzén félelmetes alakja pedig újra és újra visszatér a narrátor álmaiban.

Míg a harmincas évek végéig írt novellái elsősorban személyesen átélt történeteket vagy lelkiállapotokat idéznek (*Vendetta, Elszalasztott alkalom, Ilze* stb.), a negyvenes években szembeszökően megnő az álomszerű, látomásos⁹ történetek száma (*Efruzén, a százegy éves asszony, A Bulbuk-ház, Isten madara, A halászok és a halál* egyes történetei stb.).

Az álom is a distanciateremtést szolgálja, néhány lépés a realitásból az irrealitás felé, s ez a távolság teszi ábrázolhatóvá a valóságot.

„Az álomnak a negyvenes években kezdtem egyenrangú fontosságot tulajdonítani – írja Jékely –, vagyis körülbelül akkor, amikor a külvilág borzalmi kezdtek kifejezhetetlenné válni, vagy nem volt meg hozzájuk a feldolgozóképeség, látószög. Az álombeli élmény azonban, csodálatosképpen általában valami távlatlalt s feljegyzésre kényszerítő többlettel jelentkezik.”

Az álom nemcsak a distanciateremtésben játszik szerepet: azáltal, hogy kiküszöböli az ok-okozati realitást, teret nyújt a csodának, a grotesknek, az abszurdnak. Jékely prózájában különösen a csodás elem kap nagy szerepet, bár akad néhány grotesk jelenet is (például az akvárium aranyhalak halászata, majd a sebesült egyedek orvosi ellátása a *Halászok és a halál* bevezetőjében). A csoda megjelenése, a reálisból az irreálisba való átlépés szinte érzékelhetetlen, a cselekmény szála egy pillanatig sem szakad meg azzal, hogy a történet átlendül az álom vagy félálom közegébe.

Maga a csoda többnyire az emlék szűrőjén átjutva jelentkezik, így a tapasztalt és az elképzelt egyaránt válhat emlékké, így végül összemosódik a kettő, álomszerűek a tapasztalatok és élményszerűek az álmok. Ilyen bizonytalan identitású álom / tapasztalat megörökítése az *Isten madara* című novella. „Te le voltam figyeléssel, tépelődéssel, s főleg csodálatosnál csodálatosabb álmok látogattak! Pedig élményeim is majdnem álomszerűek voltak...” – meséli a római tartózkodására visszaemlékező narrátor. Egy emberhangon felsíró, angyalszerű madár brutális meggyilkolásának történetét eltávolítással, elbizonytalanítással fejezi be, ismét elmosza az álom és a valóság közti határt: „El kellett mondanom, mert végigéltem, mostanában pedig mind gyakrabban jár el hozzám a rejtelmes madár *árnyéka-emléke*, s mind tépelődőbben találgatom magamban: minek is voltam tanúja voltaképpen, mert mind nagyobb bizonyossággal érzem – *nem lehetett e világból való.*”

Álom és valóság folytonos egymásba játszatása történik a *Halászok és a halál* című elbeszéléskötet írásaiban (Kolozsvár, 1947). Az író szerint a halászat, mint minden szenvedély, a halál cinkosa, hiszen vonzásába kerülve önmagunkról feledkezünk meg. Az igazi halászat helyett halásztörténetekkel vigasztalódó társaság meséi között megtalálható a gyermekkori halászkaland felelevenítése (*Haláldozat Vénusz oltárán*) ókori, illetve jelenkori rémtörténet (*Az akragaszi halászverseny, A megcsúfolt vendégbarátság*), a lelkiismeret-furda-

lás, tehetetlenség és megghiúsuló bosszú lélektani drámája (*Elintézetlen ügy*), de akad olyan történet is, mely szinte teljes egészében a realitás/irrealitás határvonalán játszódik (*Szemtől szemben az Ötödik Macedón Légióval*). Nemcsak az álomnak nevezett részek álomszerűek, mintha az egész történet egyetlen nyomasztó rémálom lenne, ilyen a helyszín: régi és új gyilkosságok színtere: a kísértetjárta Kornis-berek, a lepusztult sintértanya, ilyenek a szereplők: a visszasztító boszorkány, a gnóm hegedűs, a tündérszép cigánylány, de rémálomba illenek a történet egyes epizódjai is: a fékevesztett tánc (haláltánc?), a verekedés, a pince-rabság, szerelmet a halállal egybemosó szeretkezés-jelenetek.

A korszak Jékely-írásait nem annyira a megfigyelés vagy a részletezés teszi értékesé (nem véletlen, hogy az inkább realitásra alapozó, korábrázoló írásai, például *A házsongárdi föld* kevésbé sikerültek), hanem a szorongások, ismeretlen félelmek, megdöbbentő vágyak mindent átítató hangulata. Az álom nemcsak ihletforrás, hanem írásmód is. Az álom „logikája” (logikátlansága) szerint szerveződő történetek a későbbiekben annyira gyakorivá válnak, hogy utolsó novelláskötetének (*Édes teher*) ihlet- és élményforrásairól már így nyilatkozik Jékely: „Ezeknek a novelláknak vagy háromnegyede megálmodott álomból fogant.”

Élet és álmok élményanyagából, képzelt elemekből, motívumokból, fordulatokból, makacsul kísértő vágy-, de főleg rémképekből, megérezésekből, sejtelmekből áll tehát össze a Jékely-novella atmoszférája. Hősei többnyire a hétköznapi élet dimenzióiból lépnek vagy éppen zuhannak az álomvilág mélyére, mintha szabadulni próbálnának az élet törvényei alól. Végül mégis arra eszmélnék vagy arra riadnak fel, hogy ezek a törvények alkalmazkodott formában az álom világában is hatnak, érvényességük könyörtelen logikával megszabja az álombeli történések irányát. Az álom így Jékely prózájában nem a menekvés tere, hanem az a közeg, amelyben az esetlegesség logikája szerint kapcsolódó epizódok felmutatják a „minden mulandó” irgalmatlan törvényét.

Drámái

Kezdetben vala a játék. Csak azután, nagy későre születtek meg a játékszabályok. De nem a szabály az örök, hanem a játék...¹⁰

Jékely Zoltán a negyvenes évek elején az *Erdélyi Helikon* és az *Ellenzék* számára véleményez előadásokat, s Tamási *Csalóka szivárványának* kolozsvári bemutatója kapcsán vélekedik így a színjátszásról.

A színdarabírás szerinte nem más, mint a gyermekkorban megnyilatkozó, később visszafojtott mímosz-ösztön egyenes folytatása. Hiszen a színdarabban ugyanaz a játékosztón, játékszabály teremtő és azt szétromboló kedv működik, amely a gyermekkori játékosságot jellemzi.

Színművei nem tartoznak az életmű ismertebb részéhez. A kritika¹¹ többnyire az Arisztophanész-féle, a commedia dell'arte, vagy a népi színjátszás hagyományaira alapozó, Pirandello-, Cocteau-, Giraudoux- vagy García Lorca-drámák hatását említi (az első három szerző nevét, mint mestereit, maga Jékely is említi), illetve a Tamási Áron-féle népi játék dramaturgiai megoldásaira hivatkozik a Jékely-színművek kapcsán.

Első teljes drámáját (a 41–42-ben írott *Dárius*, illetve a 45–46-ban a *Termés* előfizetési íveire lejegyzett *Sziget* című darabjai hiányosak, kéziratban maradtak), *Az utolsó ítélet* című, nyolc képből álló verses történelmi drámát Németh Antalnak, a Nemzeti Színház igazgatójának küldte el, de „háborús miliőben játszódó témájának kényes volta miatt” békés időkre halasztják a bemutatását. (Végül sosem kerül színpadra, maga a kézirat is csak a szerző halála után bukkan fel újra, Ablonczy László jelenteti meg 1983-ban a *Tiszatájban*.)

Ez a kézirat tanúsága szerint egyetlen hónap (1943. február 10–március 10.) leforgása alatt íródott darab valójában nem is igazi dráma, inkább drámai formába öntött tépelődés. Két síkon is értelmezhető: meddig terjed az ember személyes felelőssége az igazságszolgáltatás intézményesített formájában, illetve mekkora a cselekvéstere az egyéni igazságszolgáltatásnak?

Boldizsár, a városbíró az előbbiben hisz, jelszava a szobája ajtajára is felvésett „*Fiat justitia, pereat Mundus*”. Ennek értelmében saját fiát is kitagadja, mikor az megkérdőjelezi a törvény szabályainak megtartásával hozott halálos ítélet etikai jogosságát. Boldizsár nem embertelen, nem érzéketlen, hanem idealista, aki hisz a Törvényben, de nem látja meg, hogy abszolút igazság már rég nem létezik: a városban lassan felbomlott a régi értékrend, s helyére a teljes züllés került. Belehal a felismerésbe, hogy csupán eszköz volt a Törvény érvényesítésének címén saját érdekeit szolgáló alárendeltjének, Prokopiusnak a kezében. Fia, Gábriel is idealista, de ő a lélek magasabbrendűségében hisz („a lélek él, s én lelkemnek élek”), s ennek nevében ítéli el az intézményesített törvényhozást.

Szerintem, Isten dolga az ítélet:
ember nem ítélhet ember felett.

Megpróbál hát szembeszegülni a halálos ítélettel, megszabadítani az elítélt Igyártót. Egyéni próbálkozása a rend visszahelyezésére csúfos kudarcba fullad: maga a rab sem akar menekülni, mert fanatikusan hiszi, hogy szenvedése magával hozza a város népének öntudatra ébredését, s ezzel megóvja a Várost a teljes széttzülléstől. Gábriel hiába próbál zendülést szervezni, az emberek még akkor sem hajlandók segíteni a rab kiszabadításában, mikor kiderül, hogy ártatlanul ítélték el, helyette inkább a másnapi kivégzésre igye-

keznek minél jobb helyet biztosítani maguknak. Végül Gábrielt a hatalom új birtokosa, Prokopius megöleti.

Ő a végső győztes, aki eleve onnan indul ki, hogy „az igazság gyakorta kétes”, s ennek a relativizmusnak a jegyében sikerül úgy mozgatnia a város népét, ahogy céljai megkívánják. Az ő szemében az ítélkezés, a Törvény érvényesítése „hajtóvadász”, melyben a bíró a vadász, a rab a vad. A törvénykezés folyamatának Prokopius-féle definíciója kísértetiesen hasonlít a perverz gyönyörűséggel végzett viviszekcióhoz, melynek során az „éber bíró”

Szeme átjárja a bűnös szívét,
beléhatol a májba, a vesébe,
s az igazságot, mely gyakorta kétes,
végtére is onnan piszkálja ki,
és felmutatja csillogó kezével!

A cselekmény XVI–XVII. századi környezetben játszódik ugyan – néhány utalás szerint Erdélyben –, a helyszín azonban közömbös. Magán viseli az író jelenének szorongásait: a Város (ország?) pusztulásának, a nép széttűlésének sötét látomása. Ha a népnek nincs veszélytudata és nincs szilárd értékrendje, hiábavaló a Törvény (intézmény), a hősiesség, az egyéni áldozat, hiábavaló a prófécia: semmi nem tudja megakadályozni a végső pusztulást.

Jékely első színpadi sikerét a kolozsvári Magyar Színház társulata által 1944-ben bemutatott *Angalit és a remeték* hozta meg. (Könyv alakban az Erdélyi Szépművészeti Céh gondozásában jelent meg ugyanabban az évben Kolozsváron.) Ez a romantikus-népies mesejáték már nem az egyén és a társadalom gyötrő kérdéseire keres választ, hanem férfi és nő örök konfliktusán alapszik. Játékosságával, humorával, s ebből fakadó optimizmusával valóságos ellenpárja *Az utolsó ítélet*nek.

„...már tudatosabban igyekeztem érzékeltetni ezt a népmesékben is fellelhető kor- és társadalomfölköttséget, annál is inkább, mert a mű témája, a végzetes szerelem, a görcsös érzelmi kötődés, s a már-már örületbe kergető féltékenység végképp nem egy bizonyos korhoz, osztályhoz vagy népcsoporthoz kötött” – nyilatkozta később az író.¹²

Ebben a darabban már bőven érvényesül a Jékely által oly nagyra becsült ösztönös játékedv. A cselekmény fordulatos, a darab nyelve csupa jóízű humor, játékosság. A színmű alapját képező férfi–nő ellentétet is játékosan kezeli, gondosan elkerüli a pátosz vagy a melodramatikus hangnem csapdáját. Jellemábrázolását teljesen átítatja a komikum, s ez nemcsak a négy világtól elvadult „rideg-legény” alakjában érvényesül. Végül a „női gyöngesség” győz a nekivadult férfiakon: Angalit a négy, halálára szövetkező, elvadult remetét „megszelídíti”, mégpedig az ősi fegyverekkel: ebédet főz, otthont teremt a remetelakban, férje pedig Vagabundus alakjában kétségbeesetten keresi a veszekedés után világba bujdosott feleségét, s végül boldogan viszi haza. Jékely

jó érzéssel elkerüli a naivan pozitív végkifejlet, a *happy ending* csapdáját: Angalit azzal a tudattal tér vissza régi életéhez, hogy férjét igazán soha nem tudja megváltoztatni, el kell hát fogadnia olyannak, amilyen. A magukra maradó remeték pedig az átmeneti otthonosság után még jobban érzékelik helyzetük groteszk voltát, s ezt önmaguk számára azzal legitimálják, hogy elhatározzák, hogy ezentúl aztán kivétel nélkül, minden arra vetődő asszonyt azonnal megölnék.

Drámaírással Jékely Zoltán a második világháború alatt Kolozsváron töltött évek során próbálkozott először, később írt mesejátékot gyermekeknek (*Mátyás király juhásza*), történelmi komédiát (*Fejedelmi vendég avagy Zrínyi Fogarásban*), antikizáló történelmi tragikomédiát (*Oroszlánok Aquincumban*), valamint verses misztériumjátékot (*Sárkányhalál Csomaszentgyörgyfalván*). Ezek a drámák azonban sosem lettek igazán népszerűek, talán mert inkább a költőiség érvényesül bennük, mint a dramaturgiai konstruáltság. Ahogy maga Jékely fogalmazta meg utóbb *Álmod a színház* című írásában: „A színházról, a csodák birodalmától egyre távolabb kerültem. Réges-régóta nem kukucskáltam sem dobogók alól, sem öltözők kulcslyukain át. Inkább – még mindig – az egykori mimosz-gyermek kieleetlen ösztöneinek jóvoltából – egy-egy színdarabbal, mint ablakon át bedobott virágszállal jelzem fel-felpislákloló érdeklődésemet.”¹³

A Terméstől a Világosságig

A szülőföldjére visszaköltöző Jékely Zoltán mondhatni „természetes apai örökségével élve” csatlakozott az *Erdélyi Helikon* táborához. Már régóta munkatársa volt a lapnak, Kolozsvárra költözése után neve még sűrűbben szerepelt a folyóirat oldalain, főleg verseket közölt, néhány tanulmányt, lírai portrét atyai barátairól: Kuncz Aladárról, Reményik Sándorról és Hunyady Sándorról,¹⁴ illetve egy részletet jelentetett meg az *Angalit és a remetéből*. 1942-ben pedig részt vett a tizenötödik és egyszersmind az utolsó marosvécsi találkozón.

Ugyanezen a találkozón jelentette be Szabédi László, hogy a „fiatalabb írók [...] ugyancsak magyar nemzeti és népi célok szolgálatára írói munkaközösséget alakítottak”.¹⁵ Nem kívánták folytatni sem a helikoni transzilvanizmus, sem a konzervatív *Pásztortűz*, sem az akkor már betiltott *Korunk* hagyományait; új utat kerestek.

Az új, nemzedéki lap, a *Termés* megjelenését 1942. október 15-én a fiatal írók¹⁶ közös nyilatkozata harangozta be, melyet a legtöbb jelentős lap leközölt. A két vezető irodalmi folyóirat az előkészületekre visszavezethető személyes okok miatt támatta (*Pásztortűz*) vagy egyszerűen nem vett róla tudomást (*Erdélyi Helikon*). Holott *A magára talált Erdély szava* néhány néhány lényeges ponton megegyezik a 42-es marosvécsi találkozó közös nyilatkozatá-

val.¹⁷ Mindkettő onnan indul ki, hogy a kisebbségi sorsban az író (értelmiségi?) törvényszerűen egyedül marad, csak önmagában bízhat, soha senki másban, s egyedül a népre építhet. A kisebbségi tapasztalatot mindketten helyzetrendező értéknek tekintik, a helikoni nyilatkozat az egyéni és kollektív felelősségtudat szerepére koncentrált, ennek értelmében élesen elítéli a „központosítást”:

...a központosítás helyes, de mai gyakorlati formájában nem a magyar egyetemesség és igazi egység erősítését szolgálja, hanem az ősi tájegységben kipróbált erőket sorvasztja el. A túltengő bürokratizmus természetes ellensége az öntudatos és magabizó nemzeti társadalomnak. Vak és süket szolgálkává neveli az állam polgárait. Kiöli az egyes ember kötelező felelősségtudatát a kisebb és nagyobb közösségekkel szemben. De kiöli a közösségek felelősségtudatát az egyénnel szemben is. Pedig ez a kölcsönös felelősségtudat a nemzeti társadalmak pótolhatatlan megtartó ereje, mely nélkül kritikus időkben erőtlenül hull szét a társadalom.

A *magára talált Erdély szavában* a *Termés* köre a kisebbség mint történelmi tapasztalat helyzeti értékét hangsúlyozza az Európát behálózó nacionalista ideológia veszélyével szemben: „Tudatában vagyunk annak, hogy a kialakulóban lévő új Európában a magyarság olyan erők sodrába került, melyek a kisebbségi sorsban szerzett tapasztalatok útmutatását nélkülözhetetlenné teszik.”

A két nyilatkozat közti alapvető eltérés egyébként világosan jelzi a két írói közösség orientáltságát, s egyúttal a nemzedéki elkülönülést. A marosvécsi találkozó nyilatkozata a múlt, az erdélyi történelmi hagyományok melletti elkötelezettséget hirdeti: kisebbségi sorsban az írás egyedül az „anyagilag szegény és magára hagyatott népre”, illetve „Erdély országra” építhetett, „mely a maga históriájával, élő emlékeivel és hagyományaival nemcsak erős fundamentumunk volt, hanem lelkünkben hazává nőtt”. A fordulat után is csak ezek biztosíthatják az írás hitelességét, „az alapvető emberi eszmények megbecsülését és szolgálatát”.

A *Termés* köre önmagát „széthulló nemzedékként” definiálja, vagyis olyan nemzedéknek, mely a világháború után, a román kisebbségi politika által meghatározott szellemi légkörben nőtt fel, ennek következtében hangsúlyozottan realista gondolkodású: „helyzete azt parancsolta, hogy valóságokban gondolkozzék, és a szerint értékeljen.” Valóban igyekeznek a fennálló realitás parancsát teljesíteni, mikor az öncélú irodalmi torzsalkodások és a divatos „népmegváltó hangoskodás” helyett nemcsak jól körvonalazott célokat jelölnek ki (a szellem értékeit a magyar nép minden rétegéhez eljuttatni, ugyanakkor a néprétegek értékeit a magyar szellemiség részévé tenni), de a célokhoz vezető utat is.

Céljainkat három úton igyekszünk szolgálni: 1. Fölkeressük falvainkat és a külvárosokat, irodalmi felolvasásokat tartunk, 2. Olcsó könyvsorozatot indítunk, 3. Termés címen évente négy könyvet adunk ki [...].

A fentiekből kiderül, hogy az évente négy alkalommal – a négy évszagnak megfelelő jelzéssel – megjelenő *Termés* alapvetően a magyar népi mozgalom eszmeiségét hordozta, de szerkesztésében demokratikus nyitottság nyilvánult meg.

1943-ban a szerkesztők közül hárman (Asztalos, Böződi, Szabédi) a szársozói találkozóon is részt vettek. A meghívás személyre szólt, így hivatalosan nem a *Termést* vagy Észak-Erdélyt képviselték. Önálló előadást egyikük sem tartott, hozzászólásukkal Asztalos Erdei Ferenc, Böződi pedig Püski Sándor előadását egészítette ki. Mindkét író a nemzetiségi kérdés adekvát tárgyalásának hiányát fájlalta, s Asztalos István arra figyelmeztetett, hogy a jövő nem lehet csak szociális megoldások függvénye, asszimilációban hinni utópia, békés együttélés „csak a teljes egyenlőség, a kulturális és gazdasági önkormányzati jog alapján valósítható meg”.¹⁸

A *Termés* népi orientáltsága mind az elméleti tanulmányokban, mind a szépirodalmi törzsanyagban kimutatható. A *Termés* első számában Böződi György móríci ihletésről beszél a szélsőségeket, a jobboldal nemzeti törekvéseit és a baloldal szociális gondjait egyensúlyban tartó magatartás kapcsán. Kárpátaljai előadása, a *Népiség az erdélyi irodalomban*¹⁹ önkritikus hangvételű írás, a legnépszerűbb erdélyi írókat (Tamási, Nyíró) támadja, népszolgálatot sürgetve mítoszteremtés helyett. Az elméletibb beállítottságú Szabédi László *Népi írástudók vagy írástudó nép?*²⁰ című írásában a műveltség mibenlétét igyekszik meghatározni. A műveltség: „nem csupán faji sajátosságok jelentkezése”, hanem „felelet arra a kérdésre, amelyet adott időben, adott helyen és adott népnek feltesz a világ”. Az új magyar műveltség letéteményesét ő is a népi mozgalomban látja.

A folyóirat szerkesztésében megnyilvánuló nyitottság egyrészt abban mutatkozik meg, hogy a szerkesztők teret adnak az övéktől eltérő eszmeiségben fogant írásoknak (például Jordáky Lajos vitája Szabédival a *48-as Erdély* című kötet kapcsán, Erőss Alfréd metafizikus tanulmányai, vagy Kodolányi ironikus hangvételű írása, a *Zárt tárgyalás*, melyet egyetlen fővárosi lap sem mert vállalni). Másrészt megmutatkozik az *Elvek, gondolatok*²¹ címet viselő ankét során, melynek az volt a célja, hogy a különböző nézeteket valló, többnyire közismert személyiségek véleményén keresztül mutassák be az alakuló társadalom eszmei és gyakorlati problémáit, de tetten érhető abban a tárgyilagos hangvételben is, amely a szomszédos (cseh, szlovák, román) népek nemzetudatának alakulását vizsgáló tanulmányokat jellemzi egy olyan korszakban, amikor a magyar nemzeti önszemlélet is gyakran hajlott romantikus túl-

zásokra. (Mikecs László: *Romantikus önszemlélet a szomszédságunkban*, illetve Jócsik Lajos: *Benes nézetei a demokráciáról*.)

Egy irodalmi lap világszemléletének jellemzéséhez nem elég pusztán az elméleti, illetve elemző tanulmányok áttekintése, a szépirodalmi anyag vizsgálata is szükséges. Időnként (például a 43-as ankét idején) előfordult ugyan, hogy az illető számnak csupán egyharmadát tette ki a szépirodalom, de a nyolc kötetben megjelent 268 mű (186 vers, 80 próza, 2 drámarészlet) így is elég tekintélyes mennyiség ahhoz, hogy belőlük a szerzők, illetve a *Termés* világszemléletére, értékrendjére lehessen következtetni. Ha Jékelynek a *Termés* körében játszott szerepét vizsgáljuk, elengedhetetlen a szépirodalmi anyag áttekintése, hiszen Jékely nem elméleti jellegű tanulmányokkal, hanem verssel, novellával, drámarészlettel, illetve néhány irodalomkritikával jelentkezett.

A *Vigyázó*, a *Vélemény* és a *Művészet* rovatok színvonala jóval egyenletesebb, mint a szépirodalomé. Minden folyóirat anyagában lehet találni kifejezetten gyenge műveket, ez alól a *Termés* sem lehetett kivétel, csakhogy a gyenge írások aránya nyolc szám esetén nyilván feltűnőbb, mint például évi tizenkét számnál. A folyóirat szépirodalmi részében lényegében ugyanazok a témák fordulnak elő, mint a tanulmányokban, de az arány nem ugyanaz. Túlsúlyban vannak azok az írások, melyek közvetlenül kapcsolódnak a népiséghez: témájukban, ábrázolásmódjukban, problematikájukban időnként a szerző személyén keresztül is. (Lásd a *Vadrózsák* rovatban közölt folklóranyag egy részét.) A népiség különösen a prózaanyagra jellemző, a nyolc számban szinte alig akad olyan írás, mely nem falusi környezetben játszódik. A versekre fokozott aktualizáltság jellemző, az emberek mindennapos tapasztalata a háborús pusztulás, az idő, amelyben élnek, a második világháború jelenideje, nem véletlen tehát a háborút az emberi értékek, a kultúra, a humánus és végül az élet pusztítójaként megjelenítő versek magas aránya. Míg a tanulmányokban nagy teret szánnak a nemzetiségi kérdéseknek, addig ez a téma az irodalmi részben mindössze két esetben, akkor is a háború kapcsán, mintegy másodrendű kérdésként jelenik meg.

A *Termés* világszemléletét tehát a népi gondolat elfogadása és közvetítése, illetve szellemi nyitottság, rugalmasság jellemezte. Jékely írásaira viszont nem jellemző a népiség mint eszme melletti elkötelezettség, a népi-urbánus szembeállítást az esztétikai érték nevében egyenesen elítéli. *Két szonett a magyar irodalom zivataros századaiból* című költeményében ironikusan karikírozza a két tábor elfogultságait és gátlásait, Horváth István első kötetéről írt kritikájában pedig némi szorongással állapítja meg: „...a felszínre került értékeket nem lehet visszadöngyözni, s termékenyítő szerepüket sem lehet elvitatni, mint ahogy nem rekeszthetők ki a fejlődésből a sok esetben mondvacsinált ellenlábások, az úgynevezett urbánusok sem, s egyáltalában nem lehetetlen, hogy maholnap azon veszik észre magukat mindkét táborbeliek,

hogy jelszavakon, alapélményeken túl, egyetlen szorongatott akolba szorulnak.”²²

Jékely összesen négy kritikát közöl a *Termés* hasábjain, s ezek kettős kapcsolódását jelzik, egyrészt a *Nyugat* harmadik generációjához (Kolozsvári Grandpierre Emil és Jankovich Ferenc életrajzi ihletésű regényei), illetve a *Termés* írói köréhez (Kiss Jenő és Horváth István verseskötetei). Kritikai értékelésében bizonyos fokú politikai aktualitás érzékelhető, s ez paradox módon éppen a politikától, fajlemélettől, régióktól függetlenített egyetemes magyarság gondolatának hangsúlyozása. Kiss Jenő verseit például a kisebbségi helyzet lenyomataként tárgyalja: „Költői magatartása, fejlődése, az erdélyi magyar kisebbségi sors függvénye. Alig is van verse, amely nem valamilyen sajátos erdélyi magyar állapotból következne, s mégsincs ezek között egy is, amely ne az egyetemes magyarsághoz szólna.”²³

Jankovich Ferenc *Téli szivárvány* című regénye kapcsán a jellemábrázolást tartja nagyra, illetve azt, hogy az író kikerüli a különböző társadalmi osztályokkal szembeni egyoldalú vádaskodás csapdáját, s ezáltal jelképezi azt a magyar író, aki „egyetlen párthoz tartozik, a magyarság pártjához”.²⁴

Felfedezettjének, Horváth Istvánnak első verseskötetét elemezve, Jékely mintha tulajdon alkotásmódjának működési mechanizmusát leplezné le: (Horváth) „született költő, ezt megállapíthatjuk alapélményeinek, emlékeinek mineműségéből. [...] Az idillnek vége szakadt, most vissza-visszatekint az abbamaradt idillre, s ebből következik legjellemzőbb lelki tulajdonsága: önmaga mythizálása.”²⁵

Jékely *Termés*ben közölt novelláját, *Az akragaszi halászszerenyt* B. Nándor Orsolya²⁶ a lapban tükröződő eszmeiséget vizsgálva a népi ihletésű írások közé sorolja ugyan, de az ókorban játszódó háttorzongató történet inkább a koroktól és eszméktől függetlenül létező tetet-lelket megnyomorító emberi kiszolgáltatottságról szól. *Az utolsó ítélet*ből való drámarészlet pedig az emberi tehetetlenség története, Gábrriel kétségbeesett, kudarcba fulladó, gyilkossággal végződő kísérlete arra, hogy egy ártatlanul halálra ítélt embert megmentsen az akasztófától.

A *Termés* mind a nyolc számában található Jékely-írás, s ezeknek túlnyomó többsége vers. A *Termés*ben közölt verseken mint laboratóriumi mintán végigkövethető a Jékely-líra kolozsvári korszakának alakulása az idilltől a teljes el-sötétülésig. Az első *Termés*-számban (1942: Ősz) közölt versek (*Pogány romok, Közelítő ősz, Emlékiül, Galambok, Az alkonyat, Júliusi éjszaka, Naplótöredék, Nyár-végi levél, Láz, Gyalu felé, Álmomban mondá*) többsége románcos hangon felcsendülő szerelmes vers, könnyes-mosolygós múltidézés, amibe még nem vegyül a pusztulás felett érzett nyers fájdalom. Pár számmal később (1943: Nyár) már megkopik a csillogás, megszűnik a harmónia, újra jelentkezik az első kötetekből ismert önkínzó elégedetlenség, az elmúlás állandó élménye. Az 1943-as őszi számban jelenik meg nagy verse, *A kor dicsérete*, melyben a

Jékelynél addig a kultúra örökkévalóságát hirdető képek önnön ellentétükbe fordulnak. Már nem tud hinni abban, hogy a humánus, a kultúra értékei fegyverként szembeszegezhetők a pusztulással, hiszen ez a kor vagy a kultúra teljes pusztulását jelenti, vagy pedig egy olyan új kultúra, új mitológia születését, mely talán még a végső pusztulásnál is rettenetesebb:

Egy bősz csillag a földre megharagszik,
ez lesz az új hősmundában Zeüsz,
az öldöklés sugarától gyarapszik,
Mussolini, az új Odysseus,
az átkozott asszony, Heléna: Danzig.
Vagy mindent összetörnek itt a gépek,
s valahol a vers is fűbeharap,
Chopin, Beethoven hangjai elégnék,
s fidibusnak használja egy arab
bús lapjait James Joyce Ulyssesének.

Jékely „megtagadta” ezt a versét (az *Összegyűjtött versek* közé kérésére csak egy rövid részlet került), talán nem csupán a vers magasfokú aktualizáltsága miatt, hanem azért is, mert a kultúra teljes pusztulását nem akarta, nem is tudta elhinni.

A 44-es összeomlás után, a háborúban elpusztult barátokat sirató, az életben maradás, a „miért pont én?” kérdését vizsgáló, illetve az (ön)biztató versek megjelenésük helyét tekintve már átvezetnek abba a korszakba, melyet Jékely a *Világosság* szerkesztőségében töltött.

Egy héttel azután, hogy az erdélyi front összeomlott, és az orosz csapatok elérték Kolozsvárt, 1944. október 18-án *Világosság* címmel megjelenik „az erdélyi magyar dolgozók lapja”. Ez a baloldali orientációjú napilap bizonyos fokig a *Termés*-csoport fórumaként is működött, hiszen az első hónapokban az „erdélyi realizmus” képviselői, „az új népiesség hirdetői”²⁷ itt találnak publikációs fórumra. A lap második számában tájékoztat az utolsó *Termés*-szám (1944: Nyár) megjelenéséről, illetve arról, hogy a *Világosság* kiadóhivatalában lehet előfizetni a lapra. (Ekkor, úgy látszik, még reménykedtek a *Termés* folytathatóságában.)

A háborús események, illetve a kétszeri hatalomváltás során megszűnnek a hagyományos irodalmi fórumok: a *Helikon* és a *Pásztortűz* az irodalom, mint tizenkilenc után egy ideig, ismét csak a napisajtóban kap teret. Gaál Gábor *Utunk* című lapjának 1946. júniusi megjelenéséig a *Világosság* volt az újra kibontakozó erdélyi magyar irodalom egyik fő fóruma. Irodalmi rovatát 1944 decemberétől – miután a könyvtártól elköszönt –, csaknem két éven keresztül Jékely Zoltán szerkesztette.

Ez a két év, a napilap követelményeinek megfelelően, talán a legmozgalmasabb korszak Jékely életében. Beszámolókat közöl az erdélyi irodalmi,

képzőművészeti, színházi élet (újra)alakulásáról, eseményeiről, interjúkat készít, rövid cikkekben számol be a magyarországi irodalmi élet eseményeiről, a magyar kulturális élet halottait (Bartók Béla, Szerb Antal, Móricz Zsigmond, József Attila) búcsúztatja személyes hangú írásaiban, a további munka, az alkotás lehetőségeiről gondolkodik a túlélőkkel. Közben sorra jelennek meg versei, versfordításai a *Világosság*, az induló *Utunk* hasábjain, ebben az időszakban jelenik meg *A halászok és a halál* című elbeszéléskötete, illetve kisregénye, a *Minden múlandó*.

Ezt a munkát viszont nem tekinti valódi írói tevékenységnek, hiszen ugyanebben a korszakban, a Nagy István szerkesztette *Képes Újság* kérdésére („Mit dolgozik az erdélyi magyar író?”) így jellemzi magát:

A túlélő tépelődésével és vívódásával éledelek tovább. Gyakran kísért a nálamnál érdemesebbek eltűnése, azoké, akik az intézményes emberirtás esztendeiben szörnyen bizonyos vagy bizonytalan sorsra jutottak. Élek, tehát restelkedem. Lehetséges ugyan, hogy ebből idővel valami mű is lesz – egyelőre azonban Nárásztájev-es állapotban leledzem, Tyihonov hősénekei jó korszakában, akinek alakja a torló eseményeket, élményeit folyamatosan feldolgozni s magát művészileg egyensúlyban tartani nemigen tudó író klasszikus példája... Már-már csak akkor érzem magam annak, aki voltam, amikor valami nagyon különös, nagyon mesészerűt álmodom.²⁸

A „tépelődő-vívódó magatartás”, a „különös álmok”-ban való magáralapítás olyan lelki jellemzője Jékelynek, amely egész pályája során végigkíséri. A látványos aktivitás, mely Kolozsváron töltött éveit (különösen a *Világosság* szerkesztőségében töltött másfél esztendő) jellemzi, viszont korhoz kötött – ahogy nagy szerepet játszott a korkövetelmény abban is, ahogy Áprily és még inkább Kuncz Aladár, a két világháború közti *Ellenzék* irodalmi mellékletének szerkesztőiként, napilapban teremtettek irodalmi fórumot. (Jékely *Az erdélyi magyar irodalom kezdetei a háború után és Kuncz Aladár* című hosszabb tanulmányában külön kitér Kuncz irodalomszervezői, szerkesztői érdemeire.)

Nem véletlen tehát, hogy a Kolozsváron töltött éveket összegezve éppen az ő példáját említi, mint ahogy az sem, hogy pályájának itteni állomásai közül (Egyetemi Könyvtár – *Terítés* – *Világosság*) éppen az utóbbinál betöltött rovatvezetői tisztjét emeli ki:

Azt az öt-hat esztendőt végül is gyümölcsözőnek tartom. A szülőfölddel való érintkezés anteuszi megújulásomra szolgált, s mi fő, közelebb kerültem az emberekhez a túlnyomórészt irodalmi berkekben töltött pesti évek után. Továbbá, ahogy mondani szokás, családot is alapítottam, s a körülvevő patriarchális erdélyi emberi közösség melegén kívül most már a családi élet fészek-melegét is újra éreztem. 1946 végén – a művészeti rovatvezető tisztjét töltöttem be másfél évig a Magyar Népi Szövetség napilapjánál, az *Ellenzék* irodalmi mellékletét szerkesztő Kuncz Aladár hajdani szerepére vajmi kevésbé alkalmasan – végül is visszaköltöztem Magyarországra.²⁹

1 *Üdvözlégység szabadság*, SZENTGERINCZEI JAKAB Jenő kiadása, 1942.

2 Közli B. NÁNDOR Orsolya, *A Termés lét-rejöttének körülményei a levelezés tükrében*, Literatura, 1986/1–2.

3 Idézi DOMOKOS Mátyás, *Leletmentés*, Bp., Osiris Könyvkiadó, 1996, 19–20.

4 LUKÁCSY András, *Látogatóban Jékely Zoltánnál = Látogatóban*, szerk. LENGYEL Péter, Bp., 1971, 245.

5 GYÖRGY Lajos, *Az erdélyi könyvtárügy és a kolozsvári Egyetemi Könyvtár = Erdély magyar egyeteme*, szerk. BISZTRAY Gyula, SZABÓ T. Attila, TAMÁS Lajos, Kolozsvár, 1941, 207–246.

6 Feltételezésemet alátámasztja egyik munkatársuk, Deák Sára visszaemlékezése, aki szerint „Abban az időben még 8-tól 1-ig dolgoztunk, s az volt a szokás, hogy amikor a költők (Bartalis, Jékely, Szabédi) megérkeztek, beültek az egyik terembe s jó negyedórán át beszélgettek irodalomról. Nagyon érdekes volt hallgatni őket... Még Horváth István is ott volt, aki tulajdonképpen altiszt volt, de Jékely és Szabédi nagyon felkarolták, be is tették az *Üdvözlégység szabadság* című antológiába. Szóval mindig ilyen kis beszélgetésekkel kezdtek a munkát.”

7 BODNÁR György, *Jékely Zoltán két nézetben = Uő, Törvénykeresők*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.

8 *A házsongárdi föld*, Kolozsvár, Erdélyi Szépmíves Céh, 1943. *Minden múlandó*, Marosvásárhely, 1946. *A halászok és a halál*, Kolozsvár, Józsa Béla Athenaeum, 1946.

9 Idézi DOMOKOS Mátyás = Uő, *i. m.*, 20–21.

10 *Játék a színpadon*, Erdélyi Helikon, 1943, 110–113. Kötetben: *A Bárány Vére*, 256–259.

11 Lásd: POMOGÁTS Béla, *Jékely Zoltán*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1986. ABLONCZY László, *Az Oroszlánok Aquincumban*, Bp., Magvető Kiadó, 1984 előszavában. ABLONCZY László, *Jékely Zoltán utolsó ítélete*, Tiszatáj, 1983/3.

12 Film, Színház, Muzsika, 1968. okt. 5. *Az Angalit és a remeték budapesti bemutatójáról*.

13 *Álmom a színház*, Film, Színház, Muzsika, 1971/18, 10–11.

14 *Hol van Kuncz Aladár?*, Erdélyi Helikon, 1941, 431–432., Arion, Erdélyi Helikon, 1941, 759–766. (megjelent a *Házsongárdi föld* című kötetben is), *Búcsú a világfiságtól. Emlékezés Hunyady Sándorra*, Erdélyi Helikon, 1942, 699–705.

15 *A Helikon és az Erdélyi Szépmíves Céh levelesládája (1924–1944)*, szerk. MAROSI Ildikó, Bukarest, 1979, II, 284.

16 A nyilatkozat aláírói: Asztalos István, Derzsi Sándor, Gagyi László, Hegyi Endre, Horváth Imre, Horváth István, Jékely Zoltán, Kiss Jenő, Parajdi Incze Lajos, Szabédi László, Szabó Lajos, Szenczei László, Varró Dezső és Wass Albert.

17 *Az írói közösség nyilatkozata*, Erdélyi Helikon, 1942, 596–604. A nyilatkozatot a következők írták alá: Asztalos István, Bartalis János, Bánffy Miklós, Gagyi László, Hunyady Sándor, Jánosi Andor, Jékely Zoltán, Kemény János, Kiss Jenő, Kós Károly, Kovács László, Maksay Albert, Molter Károly, Szabédi László, Szenczei László, Szentimrei Jenő, Tamási Áron, Tavaszy Sándor, Wass Albert.

18 Termés, 1944: Tél, 100.

19 Termés, 1943: Tél, 76.

20 Termés, 1943: Ősz, 111.

21 Termés, 1943: Nyár, 87–123.

22 JÉKELY Zoltán, *Horváth István első verseskönyve*, Termés, 1944: Tél, 120.

23 JÉKELY Zoltán, *Igaz költő próbája (Kiss Jenő versei)*, Termés, 1942: Ősz, 111.

24 JÉKELY Zoltán, *A költő prózája (Jankovich Ferenc: Téli szivárvány)*, Termés, 1943: Tavasz, 72.

25 JÉKELY Zoltán, *Horváth István első verseskötete*, Termés, 1944: Tél, 120.

26 B. NÁNDOR Orsolya, *Eszmék és nézetek a kolozsvári Termésben*, ItK, 1987/88, 5–6, 722–731.

27 Jancsó Elemér nevezi így őket a Világosság lapjain végzett két „előszámolásában”. *Erdély írói új feladatok előtt*, Világosság, 1944. dec. 15., illetve *Számadás erdélyi magyar íróinkról*, Világosság, 1945. dec. 25.

28 Képes Újság, 1945. augusztus 1–15., 6. szám.

29 LUKÁCSY András, *Látogatóban Jékely Zoltánnál = Látogatóban*, szerk. LENGYEL Péter, Bp., 1971.

Egy közép-európai sors – Balla Ignác

„Mussolini levelei egy pesti lakáspörben – Papíron, ceruzán, a tölgyek alatt, vagy rendes lakásban lakják az író? – A Magyarország eredeti tudósítása” címmel jelent meg egy újságcikk a *Magyarország* 1925. július 18-i számában.

Dénes Mórné a Csáky ucca 15. számú ház tulajdonosnője, felmondott egyik lakójának, Balla Ignácnak, az ismert írónak, a Petőfi Társaság tagjának, aki a házban négyszobás, hallos lakást bérelt... Ugyanakkor másik házában egy háromszobás lakást ajánlott fel Ballának. Balla Ignác a felmondást nem fogadta el, kijelentvén, hogy neki dolgozószobára is szüksége van. [...] Becsátolta az ügyvéd Durini di Monza gróf budapesti olasz nagykövetnek, Ignattelli hercegnek, a budapesti olasz fasió és a budapesti olasz kereskedelmi kamara elnökének és Antonio Widmarnak, a budapesti olasz követség sajtófőnökének igazolványait amelyek arról tanúskodnak, hogy az olasz–magyar kultúrkapcsolatok megerősítésében jelentős része van Ballának. ...azonkívül benyújtotta Mussolininek az alpereshez intézett meglehangú egész levelezését és dedikált arcképét, továbbá D’Annuziónak ugyancsak Ballához intézett minden levelét, a milánói Comoedia számait, melyekben Ballának számos cikke jelent meg magyar művészeti kérdésről. Végül becsátolta az ügyvéd az olasz lovagrend diplomáját...

Ballának ekkorra már verseskötetei, novellái mellett kiadták a *Pécskai cigánysoron* című románcát is, melyből nagy büszkeségére ismert műdal lett. Regényeit, elbeszéléseit idegen nyelvekre is lefordították (így bestsellereit is, a Singer és Wolfner „Karrierék” sorozatában megjelent *Edisont*, valamint a *Rotschildokat*). Mindkét mű hősei a saját sorsukat alakító emberek. Több kiadást is megért a Boccaccio stílusában íródott *Az arezzói varga* című elbeszélése. Újságíróként is nevet szerzett.

Balla 1883-ban született Magyar-Pécskán (Erdélyben) – szülőhelyének országgyűlési képviselője, legjobb barátja, majd fiának keresztapja Herczeg Ferenc volt. 1901-ben Pólában tengerészönkéntesként megismerte Horthy Miklóst. Az *Új Idők*, majd a *Magyar Figyelő* segédszerkesztője lett, s 1915-ben a Petőfi Társaság tagjává választotta.

Az írás és újságírás mellett fordított: németből és franciából például Heinét és Balzacot, olaszról többek között Boccaccio *Dekameronját*, valamint De Amicis *A szív* című regényét. A modernek közül a később Nobel-díjas Grazia

Deledda és Pirandello, valamint D'Annunzio műveit jelenteti meg magyarul, ez utóbbival riportot is készít. A teatralitásra igencsak hajlamos költőfejedelem biztosítja az olvasóközönséget a magyarok iránti rokonszenvéről, úgy véli például, „Egykor Korvin Mátyás lantpengetője voltam”.¹

1921-ben Balla újabb fontos ismeretséget köt: Benito Mussolinivel, a *Popolo d'Italia* főszerkesztőjével, akiben felfedezi a magyar revizionizmus támogatóját. Mint a harmincas években önéletrajzában írja:

Mussolini meleg barátság kifejlődését óhajtja az olasz és a magyar nép között! [...] Amikor aztán a fasizmus hatalomra jut, továbbra is fenn tudja tartani a bensőbb kapcsolatokat a Ducével, aki több ízben is kitünteti avval, hogy hivatalos, nagy jelentőségű politikai nyilatkozatok közlésére hatalmazza fel...

Közben 1925-ben Milánóban települ le. Fő célja „az olasz–magyar barátság ápolása nemcsak politikai, hanem irodalmi és kulturális téren”. A *Popolo d'Italiának* munkatársa; a nagy olasz és magyar napilapok és folyóiratok közlik magyar vonatkozású cikkeit. (Ezek számát összesen mintegy kétezerre becsüli.) Előadásaiban, írásaihoz hasonlóan nagyrészt keveredik a kultúra és a propaganda. 1932-ben életrajzi regényt közöl Mussoliniről.²

Ebben az időszakban készült óriási mennyiségű fordítását azért nehéz számba venni, mivel gyakran nem egyedül jegyezte a műveket. Az Alpes Kiadónál (amelynek elnöke a Duce öccse) Herczeg Ferenc, Pekár Gyula, Tormay Cecil, gróf Bethlen Margit, gróf Bánffy Miklós műveit, erdélyi elbeszéléseket jelentetett meg, de sok más kiadóval is kapcsolatban volt; kiadatta, feltehetőleg politikai szempontokból, Berzeviczy Albert, Hóry Etelka írásait, Eckhardt Sándor tanulmányát, de Zilahyt, Heltait, Szép Ernőt, Márait, Szomoryt, Zsolt Bélát és másokat is. Herczeg Ferenc mellett ő Molnár Ferenc drámáinak egyik olasz fordítója; a két világháború között Olaszországban olyannyira népszerű magyar vígjátékszerzők szinte mindannyian az ő közvetítésével jutottak el a közönséghez. Magyar novellaválogatásában néhány „hivatalos” szerző mellett helyet kapott Ady, Ambrus, Cholnoky, Eötvös, Gárdonyi, Harsányi, Heltai, Karinthy, Kosztolányi, Krúdy, Móricz, Schöpflin, Zilahy is.³

A legnagyobb olasz állami kitüntetéseknek lesz birtokosa: 1924-ben a Koronarend lovagja, 1927-ben neki ítélik a rend tiszti keresztjét, 1929-ben a legújabb rend: az Érdemrend második osztályát adományozzák neki – mint írja, első külföldiként.

Balla Ignác leveleiből a magyar és az olasz művelődésügy mellett teljes hitével elkötelezett, azt népszerűsítő, munkáját szerető és értő újságíró, műfordító, szerkesztő, irodalomszervező képe bontakozik ki. Legtöbbször irodalomról, kiadásokról szóló „hivatalos” írások ezek, ugyanakkor főleg a Herczeg Ferentől fennmaradt nagyszámú és igen közvetlen hangvételű,

baráti levélből kiolvasható az ünnepezt író vilásképe, gondolkodása mellett a kor is. Balla osztja Herczeg politikai nézeteit. Kiterjedt kapcsolatokat tart fenn a kor számos jelentős írójával, politikai személyiséggel, az említettek kivül például Kosztolányi, Babits, Móricz is szerepel levelezésében. Többnyire olyanok, akik szeretik és csodálják Olaszországot, az olasz kultúrát. (Molnár Ferenc például még amerikai éveiben is Olaszországot mint a legkedvesebb helyet emlegeti.)

Kosztolányi elküldte Ballának *Néro a véres költő* című regénye olasz fordítását, hogy segítsen ehhez kiadót szerezni. „Ez a munkám több kiadásban jelent meg németül, angolul, lengyelül, hollandul s már készülődik a francia szöveg is. Számomra azonban az olasz kiadás a fontos, hisz a regény magva épp az, hogy a latinok élete azonos volna a miénkkel s Néro és egy mai kávéházi író közt semmi különbség nincsen. Legbüszkébb arra volnék, ha munkámat Itáliában értékelnék.”⁴ Balla válaszában elbeszéléseket is kér Kosztolányitól készülő antológiája számára. A *Néro a véres költő* „én is nagyon alkalmasnak tartom, hogy az olaszok ezen keresztül ismerjenek meg téged, mint regényírórt. És bizonyos vagyok benne, hogy nagy sikere is lesz.” Amikor úgy tűnik, Ballának mégsem sikerül az Alpesszal kiadatni a regényt – mint írja, egy-két évet várni kell, mert modern témájú regényt szeretnének megjelentetni, Balla megkérdezi: „De mondd kérlek, addig is, nincs neked modern tárgyú regényed? [...] Ha volna, nagyon megkönnyítené a dolgot: azt aztán hamarabb lehetne kihozni.” Kosztolányi válasza: „Hiszem, hogy a *Véres költő*t a te baráti jóakarásod Itáliában is diadalra juttatja. Kérlek, üsd a vasat. Mellékelten küldök két novellát. Mindkettő a *Nyugatban* jelent meg. Ezek utóközlési példányok. Szeretem őket s örvidenék, ha hamarost olasz köntösben látnám viszont. Holnap postára adom két magyartárgyú regényemet: az egyik a *Pacsirta*, egy vidéki vénkisasszony tragikomikus története, a másik az *Aranysárkány* egy tanár históriája, a szerető, a jóember harca a garabonciás ifjúsággal. Mindkettőt alkalmasnak tartom a kiadásra.”⁵ Hivatkozik számos olasz fordítására – köztük egy Mussoliniról szóló könyvre is.

Ballának szívügye lehetett a regény kiadása, mert nem sokkal később azt kéri Kosztolányitól, hogy a mű fordítója, Antonio Widmar nézze át a fordítást. Ez utóbbi azonban nem készült el időre. A *Néro a véres költő* végül is feltehetőleg nem Balla közreműködésével jelent meg. – Több mint négy évvel később, 1933-ban, Kosztolányi „irodalmi nagykövetünk”-ként kéri Ballát, „gyámolítsd ezt a magyar könyvet Itáliában. Írj pár sort.”⁶

Móricztól még 1912-ben megköszöni Balla *Új Idők*-beli cikkét: „nagyon melegen érintett, mert ez kedves könyvem, és mégis senki nem találta meg így az igaz célzatát.”⁷ 1933-ban levélben fordul Ballához:

...nagyon szeretnék megnyerni annak a tervemnek és vágyamnak, hogy írásaimat olasz nyelven adjuk át az olasz barátoknak. Én most nagy munkát és ambíciót fordítok arra, hogy idegen nyelveken megjelenjenek írásaim. Úgy érzem, épen ideje, hogy magam gondoljak erre, mert ma még képes vagyok egy nagy munkára: arra, hogy az idegen olvasó számára magam hozzam közelebb az eddig megjelent munkáimat is. Régi novelláimat sorra újra írom, hogy a magyar viszonyokkal nem ismerős olvasó is megtalálja bennük azt, amit keres. Ide mellékelek két kis elbeszélést, s megkérek, hogy fordítsd le és kérdezd meg olasz írótól, vagy kritikusoktól, érdekelné-e őket? Különösen szeretném, ha kritikai elméssel barátságot lehetne kötni, írásaimon keresztül... Szívesen adok neked tíz novellát, és nem kérek érte semmit, mert részedről nagy áldozat, ha egyáltalán időt s energiát szánsz erre a munkásságra. [...] Írd meg azt is, hogy milyen írásokkal lehet jobban megnyerni az olasz közönség figyelmét, polgári szórakoztató novellákkal, vagy lehet-e erősebb szociális jellege ezeknek?...

Mellékelve: 1. *A stipendium*
2. *A rokkant*⁸

Balla június 27-i keltezésű levelében igencsak elnézést kér a megkésett válasszért, azonban elutasítja a két novellát. Az indokolásban nagyon árnyaltan hivatkozik az olasz közönség ízlésére, igényére, kultúrájára. A leírásból Balla mesterségbeli titkai is kibontakoznak:

Világéletemben őszinte ember voltam, tudom, hogy Te is az őszinteséget szereted, tehát meg kell ezt mondanom nyíltan, becsületesen. De hiszen ezt Magad is érezhetted, amikor leveled végén azt kérdeid, hogy polgári szórakoztató novellák, vagy erősebb szociális jellegű elbeszélések kellenének-e az olasz közönségnek? Hát igen: főleg és majdnem kizárólag szórakoztató novellák kellene, szerelemmel és erős akcióval, lehetőleg bonyodalommal. Az olaszok Boccacciót adták a világnak, ők teremtették meg a szórakoztató elbeszéléseket, és mindez olyan tradíciókat szült náluk, hogy a szociális témákhoz nincs is valami nagy érzékük. ...őket csak az olyan elbeszélés érdekli, amely, ha modern eszközökkel és modern motívumokkal is, a régi célt, a szórakoztatást szolgálja. A genre-képek iránt jóformán egyáltalán nincs érzékük, és – nem szeretik a nyomor leírásait olvasni, bármilyen művészi is az a novella. [...] Az északi írók azért nem tudnak itt népszerűek lenni, bármilyen nagyok is. És ezért nem sikerült nekem eddig, bármennyire igyekeztem is, olyan magyar novellákat elhelyeznem az olasz lapokban és folyóiratokban, amelyek a magyar parasztról szólnak. [...] Ha Te olyan szíves volnál, és elküldenéd azon műveidet, melyekről, a fentiek után, gondolod, hogy alkalmasak volnának az olasz közönségnek: a legnagyobb örömmel foglalkoznék velük. ...hidd el, én örülnék a legjobban, ha Móricz Zsigmondnak műveit olaszul megjeleníteni láthatnám, mert tudom, hogy azok igazi nagy művészi értéket nyújtanának az olasz közönségnek. A munka pedig, amit én végeznék, nem munka, hanem élvezet lenne számomra...⁹

Balla novellaválogatásában valóban közöl azután Móricztól egy elbeszélést.

Herczeg Ferenc egy ízben megvallja: „Jól tudod, legalább tudnod kellene, hogy semmiféle ember barátságát nem tartom többre, mint a Tiédet, és hogy senki fiával szemben nem érzek több hálát, mint Veled szemben.”¹⁰ Herczeg

műveiről (Balla sokat tesz olaszországi népszerűsítése érdekében), újságcikkekről, valamelyest családi kérdésekről számolnak be egymásnak. Gyakran találkoznak személyesen is, együtt utaznak Olaszországban.

Egyik levelében Herczeg Ferenc büszkén számol be arról, hogy:

...egy olasz úriember látogatott meg és rá akart venni, gyakoroljak nyomást a kormányra, hogy olasz színdarabok [...] érdekében exponálja magát. Azt mondtam neki: „kormányomással nem lehet színműirodalmat csinálni, hanem csak üzleti bázison”.¹¹

1930-ban Herczeg darabjainak olaszországi fogadtatására reagál:

Ugy látom, a Bizánc Rómában elhasalt, ezt azért gondolom, mert egy bágyadt kommunikén kívül, amely a lapokban megjelent, nem kaptam onnan semmiféle hírt. [...] Ez a legkülönb darab, amit életemben írtam, Hevesi a fejét tette rá, hogy száz előadás lesz, a színészek fanatizálva voltak, a premieren a publikum áttapsolta a felvonás közöket, a sajtó azonban rossz volt és harmadik estén már nem telt meg a ház. Ezért azonban nincs jogom panaszkodni; ha nem láttam benne igazságtalanságot, hogy a vacak *Gyurkovics lányokat* háromszázszor adták, akkor ebben sincs igazságtalanság. Nemsokára ki lesz nyomtatva a darab, akkor majd elküldöm Neked, meg fogsz róla győződni, hogy több benne a dráma, a költészet és az emberiség, mint tíz más darabomban együtt. Nem értették meg. Egészen bizonyos vagyok benne, hogy száz év múlva játszani fogják.¹²

Herczeg és Balla között az irodalom mellett meglehetősen fontos szerepet kapnak a politikai kérdések is: Herczeg 1930-as olasz útja kapcsán a következőképpen utal saját helyzetére, politikai nézeteire:

A Ducénál kérendő audienciával azonban valami baj van. Ha én elmegyek Hozzá, még ha egyébről sem beszélénk, mint komédiáírásról, a magyar- és a kisantant-sajtó akkor is politikai jelentőséget tulajdonítana a látogatásomnak [...]. Kérdés most már, hogy egyrésről a magyar, másrésről az olasz politika pillanatnyi helyzete kívánatosnak tartja-e a magyar revíziós iránynak ilyen előtérbe helyezését?¹³

Balla közvetlen politikai kapcsolataira, elkötelezettségére utal levelezése 1927–28-ban Bárdossy Lászlóval, aki akkor a külügyminisztérium sajtóosztályának vezetője. A szívélyes hangú írásokban többnyire anyagot kér cikkeihez, ez utóbbiakat aztán megküldi Bárdossynak.

Herczeg ajánlja Ballát újságíró-kísérőként Klebelsberg Kúnó, illetve Bethlen István 1927-es olaszországi útja alkalmával. (Mint ismeretes, ezek a látogatások alapozták meg a két ország további kapcsolatait.)

...megállapodtam Klebelsberggel, hogy Te fogod az olasz útja alkalmával a sajtószolgálatot szervezni. Nagy örömmel ment bele. A Te intencióidnak tettem eleget, mikor abban állapodtam meg vele, hogy várni fogod a határon és ő sajtóügyekben mindent a Te tanácsod szerint fog tenni. Bethlennel hasonló megállapodásom van. Mikor megtudta, hogy

Klebi is igénybe fogja venni a szolgálataidat, nevetve mondta: majd kipróbáljuk Balla ügyességét Klébivel, ha beválik, akkor én is vele akarok dolgozni. Megjegyzem, a miniszterelnök (alkalmasint a grófné útján?) jól van értesülve a személyedről. Tudja, hogy a Duce ismer és kitüntet a bizalmával, azt is tudja, hogy jó összeköttetéseitek vannak olasz sajtókörökben, hogy máris szolgálatot tettél az országnak, sőt azt is tudja, hogy a római ember: marha. Tehát láthatod: a jövőd a Te kezvedbe van letéve. Nincs szükség senki protekciójára, ha a két magyar úr itáliai útja sajtó szempontjából kedvezően alakul, az a Te érdemed lesz és akkor mindent elérhetsz, amiről álmodol.¹⁴

Később visszatér még a látogatásokra:

Gróf Klebelsberg Kunó – ügyelj a névre, mert Te hibásan szoktad írni! márc. 13-ikán a Délivasút délutáni vonatjával utazik el innen és Trieszten át Rómába megy. A hó 16-ikán tartja meg római előadását, amely alkalommal átveszi a Duce által ajándékozott két Korvina kötetet. (Ezeket a Korvinákat a proletárdiktatúra bukása után vitték el innen az olaszok, mondván csinált jogcímen, és a Duce nagyszerű politikai érzékéről tesz tanúságot, hogy egy nagylelkű gesztussal visszaadja.) Klebelsberg – eddigi megállapodás szerint – 23-ikán megismétli Milánóban a római előadását. Ismerem az előadását, nekem fölolvastam [...] – plasztikusan és színesen tárgyalja az olasz–magyar kulturális kapcsolatok történetét, azonkívül az olasz nemzet világtörténelmi missiójáról olyan érdekes és mélyen szántó megállapításokat tesz, hogy soha az olasz nemzet hízelgőbb és szebb tükörbe nem nézhetett még.¹⁵

Már idézett levelében 1932-ben Herczeg így vélekedik az ország helyzetéről:

Itt egyébként szomorú az élet, az emberek küzködnek és szenvednek, akinél nincsenek nagyobb bajok, mint hála Istennek nálam sincsenek, az szinte szégyenkezik a többi előtt. Most látom csak, milyen okos ember voltál, hogy megreszkíroztad a nagy ugrást innen Milánóba és családapa létedre mertél új életet kezdeni. Még jókor mentél el. A nagy bajok közepett azonban nekem mégis az az érzésem, hogy az ország túl van már a vastagján.¹⁶

Ez utóbbiban Herczeg, mint tudjuk, sajnos tévedett: 1939-es felháborodott levele szerint ezt részben már ő is látja.

A kamarai névjegyzék közzétételét általános csodálkozás és felháborodás fogadta. Régi hivatásos újságírókat kihagytak, névtelen patkányokat tucatszámra fölvettek. A P.H. 21 munkatársát visszautasították, köztük Szép Ernőt és Heltai Jenőt is. Zilahy Lajos nevét sem találok a jegyzékben. De azért valamennyi közül a Te eseted a legfelháborítóbb. Én összesen négy újságíróat ajánlottam a kamarába, ezek közül kettőt vettek fel. Liptay-Wagner úgy tudja, hogy Kolosváry-Borcsa szót emelt melletted, valami igazságügyi barom azonban elgáncsolt. Úgy látszik olyan alakok döntöttek ott újságírók sorsáról, akik nemcsak hogy nem írnak, de nem is olvasnak újságot. A kultúra minden terén most a tehetségtelenség irigysége lehengerel mindent. Ütött a tökfilkók megdicsőülésének órája.¹⁷

Egy másik dokumentumból kiderül, hogy Ballát zsidó származása miatt lassanként nemhogy a közéletből, hanem Olaszországból is kitiltanák – ahogy 1938-ban a több külföldi állampolgárral is tették. Kezembe kerültek lányának, Biancának Mussolinihez írott levelei. Bianca Balla 1937-ben, 26 évesen özvegy lett: férje Mario Sanguinetti repülőtsízt lezuhant. 1938-ban Mussolini férje emlékére ezüstéremmel tüntette ki. Bianca Balla meggyőződése szerint a fiatal kapitány mások hibájából halt meg, ezért kért ismételt személyes kihallgatást,¹⁸ mivel azonban nem tudott a Ducével találkozni, egy magas közbenjárónak írt, az közvetített Mussolini felé. Apja, anyja és testvére számára szeretett volna engedélyt kieszközölni, hogy a zsidótörvények ellenére ne kelljen Olaszországot elhagyniuk. A döntő érvet nem apja érdemei adták számára, hanem férjének hősi halála.¹⁹ Bianca mentegetődzik, lehet, hogy tetteivel árt családjának, akikről nélküle nem is gyanítanák zsidó származásukat.²⁰

A fennmaradt írások nem utalnak arra, milyen módon érinthette Ballát, hogy az a társadalom, amelynek hivatalos kultúráját, politikáját teljes mértékben magáévá tette, amelyhez tartozónak érezte magát – és joggal, mert mind Olaszországban, mind Magyarországon a zsidótörvények életbe lépéséig megbecsült, kedvelt újságíró és író volt, akinek munkáját a legmagasabb szinteken is igénybe vették, és értékelték – egyszeriben kivetette magából. Balla származása annyira nem téma a levelezésben, hogy Herczeg, még abban az 1938-as levélben sem tesz róla konkrét említést, melyben Balla az újságírói névsorból való kihagyásáról számol be.

Olyannyira képviselte a magyar hivatalos köröket Olaszországban, hogy nemcsak a húszas évek végén, a magyar olasz politikai közeledés idején kéri fel közvetítésre, hanem a fennmaradt dokumentumok szerint Gömbös is és Horthy is kézírásos feljegyzésben juttatta el hozzá, nyilvánvalóan sajtóközlés céljából, 1933-ban az olasz fasizmus fennállásának 11. évfordulója alkalmából elismerő sorait. Levélkapcsolatban állt József főherceggel is. Teleki Pál levelében, melyben közli Triesztbe érkezésének időpontját és a programot, amit szeretne, a levél végén még tanácsot is kér:

Remélem a déjeuner-re elég egy fekete zakko, mert nehéz zsakettet cipelni az egész uton, de ha az olaszok ilyenre nagyon tartanak, akkor hozhatok. Az előadás, gondolom, frakkban.²¹

Herczeg Ferenc leveleiből a szélsőjobb megvetése és elítélése mellett, a háború előrehaladtával, utóbb, a nyilas uralom idején, Budapest ostromakor, majd a háború után egyre több kiábrándultság árad.

Elég mozgalmas társas-élet folyik. Engem is sokfelé hívnak, de csak elvétele megyek egy-egy vacsorára. A színházak roppant lecsúsztak, nincs egy valamire való darab, de valamire való igazgató sincs a láthatáron. Egészen elment a kedvem, hogy részt vegyek a

törtetők kórusában. Irodalomban, sajtóban, politikában a söpredék kerekedett felül. (Reményilem ezt nem törli a cenzura!) Hogy írhatok nekem olyan oktalanságot, hogy „talán nem is érdekel, hogy mint vagytok”. Nagyon is érdekel!²²

– írja 1942-ben. 1945 karácsonyán megköszöni a megnyugtató híreket Balláékról.

Budapest ma romváros, a Hűvösvölgy az egyetlen városrész, amely úgy ahogy épségben maradt... Most fejeztem be *Emlékezéseim* harmadik kötetét, december 25-ikéig terjed, mikor este bekopogtatott hozzám az első orosz katona. Többet már nem akarok írni. Az Új Idők-vel megszakítottam minden szellemi és anyagi összeköttetést. Arról hallottál, hogy szegény Farkas Pistát megölték? Német gázkamrában. A feleségét, egy kedves, szerény asszonyt, bpesti nyilasok lőtték agyon. A kislányuk pedig megőrült. Elképzelhetetlen dolgok történtek itt, talán Nero császár korában voltak hasonlóak. Az ostrom is sok ismerős és jóbarát életébe került. A darabokat szívesen küldeném, de hogyan? Mert póstával még nem lehet.²³

Balla körül is megváltozott a világ, a két világháború között ünnepezték írók, színpadi szerzők elvesztették népszerűségüket, szét is széledtek, kevésbé tudott kapcsolatot találni velük.

A II. világháború után levelezése folytatódik többek között az Egyesült Államokban letelepedett Molnár Ferencsel és Körmendivel, Magyarországon Herczeg Ferencen kívül Heltaival. Körmendinek már 1945 szeptemberében ír, újabb, olaszra fordítható művei felől, valamint a többi Amerikába emigrált író, színházi ember – Molnár, Fodor László, Incze Sándor, Marton György, Bús-Fekete László, Lengyel Menyhért felől is érdeklődik:

Több mint öt évig el voltam szakítva a világtól, és most szeretném újra felvenni a kapcsolatot a barátokkal és kollégákkal és különösképpen azokkal a színházi szerzőkkel, akiknek a vígjátékait fordítottam és előadtam Olaszországban.²⁴

1945 után még mindig nagy munkabírással mintegy harminc magyar regényt jelentet meg olaszul, többet közülük a Rizzoli kiadó olcsó könyvtár sorozatában Jókai, Mikszáth műveit, valamint Madách *Az ember tragédiáját*, akárcsak Herczeg Ferenc, Molnár Ferenc, Ambrus Zoltán, Bíró Zoltán stb. regényeit, színdarabjait. Magyarországra nem tér többet vissza. 1976-ban, 93 éves korában halt meg, Genova mellett, Nerviben.

(Fia, Gabriele, Triesztben járt egyetemre, fiatalon színikritikákat írt, azonban nem folytatta apja foglalkozását, közgazdász lett. A második világháborúban, elsősorban sógora és testvére sorsát látva, partizánként harcolt. Apjáról, személyes találkozásunkkor igen nagy megbecsüléssel beszélt, de azt is elmondta, hogy élete végéig tisztelte Mussolinit. Gabriele Balla 1997 őszén halt meg.)

1 Az Est, 1924. szeptember 14. *Éjszakai látogatásom D'Annunziónál.*

2 *A Duce és a dolgozó új Itália*, Herczeg Ferenc előszavával, Bp., Singer és Wolfner Rt., 1932.

3 I. BALLA–A. BORGOMANERI, *Novellieri ungheresi*, Milano, Alpes, 1931.

4 Budapest, 1928. VIII. 19., Országos Színháztörténeti Múzeum (továbbiakban: OSZM), 92.337/95–110.

5 1928. IX. 20. OSZM.

6 1933. II. 29. OSZM.

7 Névjegy, 1912. január 22. OSZM.

8 1933. VI. 5. OSZM.

9 OSZM.

10 Budapest, 1932. augusztus 20. OSZM.

11 1937. XI. 3. OSZM.

12 Budapest, 1930. április 7. OSZM.

13 Uo. Herczeg Ferenc az 1927 júliusában alakult a Magyar Revíziós Liga elnöke.

14 Budapest, 1927. január 26. OSZM.

15 Budapest, 1927. március 9. OSZM.

16 Id. lev. Budapest, 1932. augusztus 20. OSZM.

17 1939. V. 3. OSZM. Az 1939:IV. törvény-cikket „a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról” május 5-én hirdették ki. Eszerint a kamarák tagjai közé csak 6%-ban voltak felvehetők.

18 A kitüntetés és a kihallgatás 1938. március 28-án történt.

19 Archivio dello Stato, Roma, Segreteria Particolare del Capo del Governo CO, fasc. 16911.

20 A kérelemnek valószínűleg helyt adhattak, mert Balla Körmendinek arról számol be már közvetlenül a háború után, hogy három évig a hegyekben élt, ezzel szemben nem említi, hogy meghurcoltatás érte volna.

21 Budapest, 1934. március 18. OSZM.

22 1942. III. 31. OSZM.

23 Budapest, 1945. december 26. OSZM.

24 Balla olaszul ír Körmendinek, aki angolul válaszol, mivel még csak a nemzetközileg elfogadott nyelveken lehet levelezni. 1945. szeptember 28. Milánó. OSZM.

Esszémodalitás Márainál az *Ihlet és nemzedék*ben

Márai Sándor *Ihlet és nemzedék* című kötete csak 1946-ban jelent meg először, bár kötetének nyitódarabja a szerző 1943-as akadémiai székfoglalója, a többi írás pedig a harmincas évek második feléből és a háború idejéből való. Nem sokkal megjelenése után a szerzőre vonatkozó hazai recepció folytonossága mintegy négy évtizedre megszakadt. Így, az író többi művéhez hasonlóan, az *Ihlet és nemzedék* hatásfolyamatai legfeljebb csak az irodalmi nyilvánosság mögé rejtve érvényesülhettek. A mintegy tíz éve újraindult Márai-kutatás területén e kötet recepciója is folytatódik: Lőrinczy Huba egyik Márai-tanulmánykötetében külön írás foglalkozik vele,¹ Fried István újabb Márai-kötetének egyik fejezete pedig az *Ihlet és nemzedék* darabjait Márai íróportréinak tágabb összefüggésében elemzi.² Az *Ihlet és nemzedék* felfogható úgy, mint a szerző egyes alkotókra és művekre reflektáló esszéinek, szépirói tevékenysége egy változatának foglalata. E sorok szerzője itt megkísérli az olvasó pozíciójából született esszék modalitásának vizsgálatával megközelíteni a kötetet. Ha a vizsgált Márai-művet olvasássorozatban képződött értelmezések sajátos rendjének tekintjük, személyre szabott irodalmi kánon kialakításának, a személyiség monumentumának, akkor nem lehet mellékes szempont, hogy milyen modalitások révén alakul ki ez a rend.

Nyitó írásnak székfoglaló előadását tette meg Márai, és ennek a gyűjteménybeli jelentőségét jelzi, hogy ez a kötet címadója is. Feltételezhetően az sem véletlen, hogy Márai az irodalmi hagyományhoz való viszonyában épp a modern nemzeti irodalom születésének idejét jelölte meg kötete kezdőpontjául. Ezen belül szándéka Petőfi két kultikussá vált verse, a *Szeptember végén* és a *Nemzeti dal* keletkezési körülményeinek vizsgálatán át az alkotás individuális, illetve egyénefeletti előfeltételeire következtetni. Nem csupán a két vers: alkotójuk is kultikussá lett a hagyományozódás folyamatában, modellt szolgáltatva a Márai-kötet egészében az alkotásmódra való összpontosítás igazolásának. Ezen belül a minta Márai számára az egyéni alkotás aktausa, melynek legdőntőbb mozzanatai már elemezhetetlenek, mondhatni mitikusak:

Nincs titokzatosabb folyamat, mint mikor a költő lelke és idegrendszere, mint valamilyen rejtélyes kémcső, magába fogadja és átalakítja a világi élményt és érzékelést. A nyugati szél éppen úgy megszólaltatja ezt a misztikus hárfát, a költő lelkét, mint a téli pusztalátképének emléke vagy egy ember neve. A megrendülés, mellyel egy remekmű kéziratát szemléljük, tanácsalanságunkból következik: nincs lélektani módszer, mely magyarázni tudná a csodát, hogyan lesz egy alkonyi pillanatból néhány soros rögzített örökkévalóság.³

Márai sorai a mű rendkívüli hatását a rendkívüli alkotó személyiségnek tulajdonítják, de ezt a kivételességet a befogadás közösségi jellegével analógiában az ihlet személyfölötti, alkotói közösséget teremtő erejével magyarázzák:

Az ihletnek, mely az emberi szellemet alkotásra serkenti, az „isteni örület”-nek különös törvénye van: nemcsak a kiválasztott egyént szólítja meg, hanem egy nemzedék legjobbjait. [...] Az ösztönzések, melyek egy igazság és egy formanyelv kifejezésére készítetik, személyfölöttiek: egy tudományos vagy művészi hajlamú nemzedék egészének ösztönzései.⁴

Az alkotó individuum jelentősége a hatásfolyamat rendelkezésre álló addigi egésze által szavatolt, ahol Márai a génusz-mivoltot a hatás rendkívüliségéből következteti vissza, s ezáltal a művész olyasfajta tekintélyre tesz szert, amely akár forradalmat kirobbantó társadalmi hatással is járhat.

Nem túlozunk, ha azt mondjuk, hogy az orosz forradalom eredőit Tolsztoj és Dosztojevskij műveiben kereshetjük, éppen úgy, mint ahogy a francia forradalom szellemét az enciklopédisták, Diderot és d’Alembert szabadították fel először.⁵

Ezt a társadalmi hatást azonban csak utólag lehet megállapítani a kialakuló kultusz sajátos rendje alapján, mely a hatástörténetből bontakozik ki. Márainál egyszerre tapasztalhatjuk a saját megértési horizontra való igényt, valamint a beilleszkedést egy olvasási hagyományba, mely Petőfit és verseit kultusz tárgyává tette. A kultusz gyakorlata, amely tevékenységének értelmét kultikus tárgya eleve adott igazságának újrafelismerésében találja meg, és amely kétely nélkül előfeltételezi a megértés aktusát, ebben az esetben felfogható a hermeneutikai értelemben vett zárt elváráshorizont működéseként.⁶ Ez viszont azt a veszélyt hordja magában, hogy a mű olvasatlan marad, és végül olvashatatlannak tételezik. Ezzel feszültség támad a kultusz és az egyéni olvasásmódot létrehozni akaró gesztus között, mely utóbbira Márai is törekszik. Így szükségképpen teremtődik távolság az író szándéka és a hatástörténet teremtette egyes mozzanatok között. Ehhez járul még a szöveg és az értelmező horizontja közötti különbség felismeréséből származó távolság élménye is. Ennélfogva a Márai-szövegek modalitása folyamatos ingadozást mutat az ünneplés, a retorizált beszédmód és az ironikus között.

Márainak több eljárása is van arra, hogy saját horizontjának nyitottságát megőrizve fenntartsa a hagyományhoz való viszonyának folyamatosságát. Egyik ilyen lehetőségként jelenik meg a már tárgyalta címadó esszében (*Ihlet és nemzedék*) a korlátlan alkotó individuum alakja, aki állandó defenzívába szorul a világgal szemben, és végül a művész magára marad. A magányos alkotók sora Marcus Aureliustól és tanítóitól, Senecától, Epiktétosztól indul, és Montaigne-en át Joyce-ig tart (*Marcus Aurelius, Seneca hangján, A rabszolga könyve, Montaigne, A varázsló halála*). Bár a műalkotás igazi értelme a Márai-írások kontextusában az, hogy megőrizzen valamit az alkotó személyiségből és ezzel különös értékre tegyen szert, addig Joyce-nál egy ellentétes hagyomány konzekvens végigvitelének utolsó lehetséges mozzanatát szemléli: az alkotói gesztus, szándék szerinte fölötte áll a műnek, s felül is múlhatja azt, ha minden konvenció és műfaj szétrobbantására irányul, aminek következménye a teljes magány mellett a hatás feltételezett hiánya is:

Nem lehetett vele semmit elkezdni. Élete hosszabb szakán át vak volt, mintha nem akarná látni ezt az útszéli világot; csak a másikat, a belsőt, a mitikusat. Olyan magány volt körülötte, mint minden igazi író körül. Soha nem látták nevetni. Igaz, szomorkodni sem. Más dolga volt. Írt és meghalt.⁷

A kultikussá váló és ezzel a bezárulás veszélyét rejtő megszólalásban, vagyis az ünnepélyes beszédben itt új elem jelenik meg. Ez a paradoxon, amely csökkenti az esélyét annak, hogy az egyéni olvasás horizontja bezáruljon, a paradoxon ugyanis a tapasztalat kritikájára, így annak lezárhatatlanságára utal. Két olyan írás van a kötetben, amely ugyanannak a hatásnak a paradoxonára épül, mégpedig a posztumusz mű első kiadásának olvasására (*Krúdy, Kosztolányi*). A befogadásmód itt két, egy idősikban látszólag összeegyeztethetetlen mozzanatot feltételez, az alkotó jelenlétét és annak hiányát. Mivel az olvasás az alkotói jelenléthiány kontextusába ágyazódik, teremtő jelentősége felfokozódik, aminek eredményeként egyfajta igehirdető, profetikus modalitás jelenik meg: „Varázsló élt közöttünk, benézett a kéményeken át, dörögve ténfergett a holdfényben, s mindent tudott rólunk, élőkéről és holtakról, mindent. Élveztétek és csodáljátok.”⁸ Ugyanez a teremtő olvasás eredményezi a stiláris paradoxonokat, ami különösen a Kosztolányi-esszében szembeötlő:

Mindegyre több ember ír, ijesztő tömegek körmölnek, lázas buzgalomban és önkívületben. Az író egyre ritkább. Kosztolányi e század utolsó nagy íróinak egyike volt. E vázlatkötete művészetének döbbenetes mélységeit mutatja. Természetesen mindig a felületről ír – ezért tud mély lenni...⁹

A paradoxon nem csupán az egyszerű tapasztalásnak, hanem folyamatának lezárhatatlanságára is utal, így érvényes az egymást kizáró létmódok össze-

kapcsolódásának paradoxonára. Márai azért választhatta Krúdyt és Kosztolányit, mert posztumusz műveikben rátalált a látszólagos lehetetlenség élményére, az alkotói személyiség hiányára és megjelenésére az esztétikai tapasztalat által. Nem tévedünk talán nagyot, ha úgy véljük, Márainál ez esetben olyan olvasásról van szó, amely a szerző újjáteremtését célozza,¹⁰ s a paradox hatás centrumát nem is az itt felsorolt összefüggésekben találjuk, hanem abban, ahogy Márai tudatosan egymásra vetíti a valóságos és az implikált szerző újraalkotását ez utóbbinak fikciós retorikáján keresztül. Ennek megvalósíthatatlansága Márai olvasói tudatában saját olvasásától való distanciát, a modalitásban pedig ezek következményeként paradox iróniát eredményez:

A halott költő szorgalmasan dolgozik, majdnem azt mondtam: alkotó ereje teljében van. Mert az élet és a halál semmi. Csak a teremtő lélek és a mű számít. Ha szórakozott lennék, jó-hiszeműen ezt írhatnám e beszámoló végére: még nagy műveket várhatunk tőle.¹¹

Az itt előforduló alakzatok jelzik, hogy egy beszédmód lehetőségeinek a határára jutottunk.

A modalitás másik változatát az *Ihlet és nemzedék* című kötetben Márainak azok az írásai képviselik, melyek szintén a végső instanciának tételezett alkotói folyamatból indulnak ki, de itt nem az alkotásmód újjáteremtése, hanem a hatásmozzanatok és az általuk képződő olvasói beállítódások kerülnek előtérbe. Ezek a beállítódások természetesen kimeríthetetlenek a romantikára visszautaló felfogásnak köszönhetően, melynek hermeneutikája a befogadás, az értelmezés során képződő jelentések gazdagságát Máraihoz hasonlóan az alkotói zsenialitásból eredeztette. A folyamat így lesz egyszerre lezárhatatlan és irányított. Feltételezve egyik oldalról a szerzői jelentések gazdagságát és az olvasók sokaságát, a másik oldalról pedig az alkotói tudatosságot és a hatás történeté szerveződését. Ez utóbbi mozzanat egybefogja az egy szerzői alkotói életidő egyes jelentőségteli pillanatait (Márai műveinek igen kedvelt motívuma ez), valamint a hatástörténet általa kiváltott folytonosságát is, amely csak úgy jöhetett létre, hogy az a bizonyos pillanat kezdőpontul szolgált számára. Dosztojevszkijről szóló írásában (*Dosztojevszkij*) Márai ezt a bizonyos kimeríthetetlenséget az író halálos ítéletének kihirdetését követő két percben véli megtalálni:

Ez a két perc, mely hosszú, mint egy emberélet, megtölti Dosztojevszkij életét és művét minden szenvedéllyel, minden feszültséggel, mely egy emberi szívben elfér. Ez a két perc olyan távlatokat nyit fel e lélekben, mint emberi lélekben talán soha még.¹²

Az ilyesféle alkotói karakternek a tételezése – ellentétben a korábban idézett írásaival – ellenpárja a szinte mitikus ködbe burkolt, önmagába záruló alkotói lelkiségnek, mivel minden mozzanatát a tapasztalati lét, az alkotói élet alakítja ki. Emiatt viszont közvetlen összefüggés adódik a tapasztalatok

nyomán formálódó lelkiség és a közegéül szolgáló társadalom között. Ebben az értelemben a jelentős alkotó összefügg korával, és mintegy saját társadalmának esszenciális és individuális kifejezőjévé válik. Ez megjelenik Márai olvasatában Dosztojevszkijnél éppúgy: „...ez a »megváltás«-ból és »küldetés«-ből keletkezett szláv vihar, melynek első süvöltését Dosztojevszkij kiáltotta világgá, mai napig tombol az orosz lélemben”,¹³ mint a teljesen más karakternek tételezett Dickensnél: „Dickens hangja megszólalt, s mintha az angol nemzet végre saját hangját hallaná.”¹⁴

Ha az alkotó esetében hiányzik a saját jelenével való ilyenfajta összhang, helyette a jövő hatástörténetben való bizalom nyújthatna számára elégtételt. Ezt a fajta alkotói létet képviseli Márainál Stendhal, aki „sorsát évszázados távlatban látta, s a kortársainak gögösen megtiltotta, hogy kártyáiba bámuljanak”.¹⁵ Az írásnak itt már a címe (*A jós*) is a prófétálás mozzanatát tartalmazza, ugyanakkor ezt itt nem a narrátori modalitás képviseli, mivel ő tárgyilagos hangon a profetikusságot az alkotónak tulajdonítja: „Ötvenhét éves korában megjósolta, hogy könyveinek pontosan száz esztendőre lesz szükségük, míg eljutnak az olvasóhoz.”¹⁶ Az így megjelenő ellentmondás nem a paradoxon lesz, mely a hangnemből ered, hanem abszurd, melyet a narrátor a tapasztalat tárgyában ismer fel, és transzparens beszédében pusztán felmutat. Az ugyanis tiszta képtelenség, hogy magában a műben expliciten legyen benne a neki később tulajdonított hatástörténeti mozzanat, ugyanakkor mindez mégis így van, legalábbis Márai szerint Stendhal esetében.

Ahogy a paradoxonokra épülő beszédmód eléri határait a Krúdy- és Kosztolányi-esszékből, ugyanúgy bekövetkezik ez az abszurd hatáselvére építő írásokban is, melyek végpontja D’Annunzio olasz költőről készült esszéje (*Egy költő, akinek sikerült*). Itt a költőnek egy képtelenséget sikerült megvalósítania, megélte saját jövőbeli hírnevét, dicsőségét, sőt ennek alakításában tevékenyen részt is vett. Az abszurditás alapja temporális, egy időszíkhelyezkedik el a költő (múlt és jelen) és a dicsősége, mely jelenbeli nagyságának jövője, és ennek következtében hatnak is egymásra. A költő múlt és jelen által alakított jövője, hírneve folyamatosan múlttá válik, és ő túléli azt.

Hősök általában az utókorra bízzák egyéniségük és hősiességük bizonyítékainak összegyűjtését és csoportosítását. D’Annunzio volt olyan őszinte és bátor, hogy ne bízzék az utókorban: mindent elrendezett a halhatatlanság számára, gondos, szakértő és óvatos előrelátással.¹⁷

A narrátor beszédének visszafogott iróniáját az magyarázza, hogy az abszurd, amiről szól, múltfélben van. A jövőjén munkálkodó költő ugyanis nem sokkal korábban meghalt. Így végső soron helyreállt a temporalitás rendje, a jövő, a hírnév már követheti időben az alkotót, bár annak még min-

den mozzanatán látszik a művész keze nyoma. Emiatt tud még róla Márai mint abszurdról beszélni, nem sokkal annak eltűnése előtt.

A kötetben Márai az eddig elemzett beszédmódok mellett újat hoz létre akkor, amikor az olvasást nem az alkotó vagy a hatás, hanem a személyes olvasás folyamatának rekonstruálására vonatkoztatja (*Haza, Tanár úr kérem*). Ebben az esetben az befolyásolja a modalitást, hogy az individuum az olvasás-folyamat és a rá vonatkozó reflexió közti távolságot folytonosságként vagy megszakítottságként fogja-e fel. Az előbbi esetben az olvasás folyamata egyben az individuum fejlődéstörténetét jelenti. Az újraolvasáskor a műhöz való viszony változásán tudja lemérni saját belső változásait, melyek mögött a személyiség folytonossága szolgáltatja az összefüggést. Mivel az olvasás ismétlését a *Haza* című esszében a külső folytonosság megszakadása, a háború váltja ki, a művelet ezért alapvetően a közelség, a meghittség közegében zajlik le:

Aztán elérkeznek az órák és hónapok, mikor az ember nem találja helyét a világban, sőt a világirodalomban sem, s kérdéseire nem tudnak felelni Arany, Shakespeare, sem Rilke. Sűrűn akadnak ilyen órák és hónapok; gyűjtőnevük a történelem. Ilyenkor megtér az olvasó Jókaihoz. Mindig segít: akárhol nyitjuk fel könyveit, úgy érezzük, mint aki elutazott egy világba, mely csodálatosan nagy, gazdag és érdekes, s ugyanakkor még sokkal csodálatosabban meghitt, ismerős és hazai.¹⁸

A *Tanár úr kérem* című esszében az olvasás az olvasó individuum kétféle állapota közti különbség felismerését, és az erre vonatkozó reflexiót teszi lehetővé. Ebben az esetben ismét a folytonosság hiánya jelenik meg, de ez a hiány nem külső, hanem belső tapasztalat. Az ebben testet öltő és tudatosá tett veszteség viszont a narrátor modalitását elégikussá teszi:

A tanrend mindig ez: kezdetben van a hit és a kíváncsiság, ezt követi a tapasztalat és a csalódás. S aki mindezt kijárta, felsőbb osztályba léphet, érett a türelemre és a halálra.

Karinthy könyve még egyszer felidézi, újraalkotja az első hit, az első kétely, az első csalódás élményének nem múlt emlékét. Főlényesen kezdjük olvasni e különös művet, a felnőtt főlényével; mosolygunk, majd elnevetjük magunkat, néha meg hahotázunk, hogy a vékonyunk is belefájdul. Aztán letesszük a könyvet, s nem érzünk semmiféle felnőttes főlényt.¹⁹

Ez esetben a kétféle létállapot különbségének és benne a hiánynak a pusztá konstatálásán túl maga az elsajátított esztétikai tapasztalat visszahat alanyára, hiszen „az esztétikai tapasztalat egy esztétikai identitás kialakításának folyamatába is bevonható, abban az esetben, amikor az olvasó esztétikai tevékenységét saját alakulására való reflexiókkal kíséri”.²⁰ Az így testet öltő esztétikai identitás viszont a poézist, az alkotás módozatait teszi lehetővé. A kettő nem is igen választható itt sem külön, sajátos egységüket az az alapvető összefüggés teszi lehetővé, mely szerint minden befogadómód alkotómód is egyben. Ha mindehhez hozzákapcsolódik a reflexió folytonossá-

gának megőrzése valamilyen modalitásban, akkor ez az esszé műfaját eredményezi, mely mindig a megértés nyitott horizontját feltételezi az alkotó és a mindenkor olvasó részéről egyaránt.

(Készült az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíja támogatásával)

1 LŐRINCZY Huba, *Ihlet és nemzedék* = Uő, „...Személyiségnek lenni a legtöbb...” *Márai-tanulmányok*, Szombathely, 1993, 25–40.

2 FRIED István, *Márai Sándor íróportréi* = Uő, „...egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba” (*Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról*, Bp., 1998, 173–189.

3 MÁRAI Sándor, *Ihlet és nemzedék* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, Bp., 1992, 14.

4 MÁRAI, *i. m.*, 19–20.

5 MÁRAI, *Egy rossz házasság* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 141.

6 Vö. Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás* = Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997, 275–276.

7 MÁRAI, *A varázsló halála* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 119.

8 MÁRAI, *Krúdy* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 82.

9 MÁRAI, *Kosztolányi* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 90.

10 Paul RICOEUR, *A szöveg és az olvasó világa* = *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* Bp., 1999, 324.

11 MÁRAI, *i. m.*, i. h. 93.

12 MÁRAI, *Dosztojevszkij* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 103.

13 MÁRAI, *i. m.*, 105–106.

14 MÁRAI, *Boz vagy a szív szava* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 109.

15 MÁRAI, *A jós* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 150.

16 Uo.

17 MÁRAI, *Egy költő, akinek sikerült* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 127.

18 MÁRAI, *Haza* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 131–132.

19 MÁRAI, *Tanár úr kérem* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 124.

20 Hans Robert JAUSS, *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai* = Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997, 176–177.

SZENTESI ZSOLT

A visszavonhatatlan pusztulás víziója (Pilinszky János: *Utószó*)

Pierre Emmanuelnek

Emlékszel még? Az arcokon.
Emlékszel még? Az üres árok.
Emlékszel még? Csorog alá.
Emlékszel még? A napon állok.

A Paris Journalt olvasod.
Tél van azóta, téli éjjel.
Megterítesz a közelemben,
Megágyazol a holdsütésben.

Léleket nélkül vetkezel
Éjszakáján a puszta háznak.
Inged, ruhád leengeded.
Mezítelen sírkő a hátad.

Boldogtalan erejű kép.
Van itt valaki?

Éber álom:
felelet nélkül átkelek
a tükrök mélyén heverő szobákon.

Ez hát az arcom, ez az arc?
A fény, a csönd, az ítélet csörömpöl,
ahogy az arcom, ez a kő
röpül felém a hófehér tükörből!

S a lovasok! A lovasok!
Bánt a homály és sért a lámpa.
Vékony sugárka víz csorog
A mozdulatlan porcelánra.

Csukott ajtókon zörgetek.
Sötét szobád, akár az akna.
A falakon hideg lobog.
Sírásom mázolom a falra.

Segítsetek hófödte háztetők!
Éjszaka van. Ragyogjon, ami árva,
a semmi napja mielőtt
megjelenne. Ragyogjatok hiába!

Falnak támasztom fejemet.
Mindenfelől az irgalomnak
marék havát nyújtja felém
egy halott város a halottnak.

Szerettelek! Egy kiáltás, egy sóhaj,
egy menekülő felhő elfutóban.
S a lovasok zuhogó, sűrű trappban
megjönnek a csatakos virradatban.

A költemény először a szerző 1964-es *Rekviem* című kötetében jelent meg az első, 1962-es *Új Írás*-beli folyóiratkiadás után. Pilinszky e könyve azonban nem mondható kiemelkedő jelentőségűnek alkotói pályáján. Egyrészt azért, mert ez jobbára csak az 1959-es *Harmadnapon* verseit ismételte meg (két új költemény olvasható benne mindössze, a *Nagyvárosi ikonok* és az *Utószó*). Másrészt azért, mert a két másik új alkotás, a *Rekviem* című „filmvázlat”, valamint a *Sötét mennyország* című KZ-oratórium nem a költő Pilinszkyt mutatják igazán, még akkor sem, ha e két mű világa több ponton, motívumában, világérzékelésében nyilvánvalóan kötődik a versek világához. (Ezt, a kötet jelentőségét némileg leértékelő megállapítást vélem igazolódni abban is, hogy a költő 1976-os, *Kráter* című összegyűjtött és új verseket tartalmazó könyvébe, illetve annak tartalomjegyzékébe fel sem vette a *Rekviemet*, sem mint kötetcímet, sem mint művet – pedig prózai művekkel találkozhatunk itt is: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban; Ars poetica helyett.*) Az *Utószó* ezután a következő, az 1970-es *Nagyvárosi ikonok* című kötetben látott napvilágot, ráadásul annak első ciklusának nyitó darabjaként, azaz a könyv első verseként. E ciklus címe *Introitusz*, ami a mise első, többnyire változó része (általában zsoltár, illetve zsoltárok). E két tény legelsősorban azért érdemel figyelmet, mert éles ellentétben állnak a vers címével. Az „utószó” – ahogyan az a szó nyilvánvaló jelentéséből is következik – mindig valami után, valaminek a végén szokott szerepelni, mintegy összegzésként, összefoglalásként, illetve korábban el nem mondott (még) lényeges dolog utólagos elmondásakor/leírásakor, s mindehhez esetleg jövőbetekintés is kapcsolódhat. Egy verseskötetet nyitó műnek e címet adni több, mint szokatlan. Jelezheti ez azt is, hogy a versbe foglalt szemantikum a kötet egészét meghatározó alapjelentéseket sűrít magába, s mintegy nyitásként összegzi is a könyvet, anticipálva annak egész hangulatát, előlegezve főbb motívumait. A kötetnyitás és -zárás (más-

képpen a költői megszólalás és elhallgatás) kapcsolódik egybe sajátos módon e szerkesztésbeli megoldásban, ami közvetetten jelzi ezáltal a Pilinszky-líra egyik sarkpontját: költőnk – részben a modern aszkézis értelmében¹ – közel áll az ún. hallgató költészethez,² vagyis az *Utolsó* című verssel történő kezdés azt a paradoxitást sugallja: 'elkezdem, de egyúttal be is fejezem'. Emellett, ha az alkotás ajánlására tekintünk, jelentheti a cím a Pierre Emmanuelnek utólag elmondandó/elmondott gondolatokat is, egy levél, egy beszélgetés, egy látogatás lezárását, illetve ezekhez fűzött kiegészítést. S végül a szó etimológiájára gondolva magába foglalja a halál, a (vég)ítélet előtti „utolsó szó” (mint leglényegesebb mondandó?!) jelentését is – s mint majd látható lesz, nem jogosulatlan e feltételezés sem.

1. A segélykérés hiábavalósága

Az indító strófa négy rövid kérdést és négy rövid választ foglal magába. A kérdések anaforikus jellegüknél fogva rendkívül nyomatékosak, szuggesztívek, s bár kérdések, mégis nyernek egy felszólító mellékértelmet ('Emlékezz!'). Így e rövid anapherek egyszerre fejezik ki a kérdező jellegből fakadó bizonytalanságot, és a felszólítás enyhébb fokú erélyességének bizonyosságát. A grammatikai forma egyes szám második személyű, ám a kérdezőről semmi biztosat nem tudunk. Hacsak azt nem, hogy a tegezés közvetlen, személyes kapcsolatra utal. (Ahogyan maga az a tény, hogy az emlék is közös a kérdező és kérdezett számára.) A kérdezett lehet természetesen az ajánlásban megjelölt Pierre Emmanuel (aki egyébként Pilinszky barátja, verseinek francia fordítója, szellemi rokona, s maga Pilinszky is fordított tőle esszéket), lehet a befogadó, s lehet maga a versbeni én is, önmegszólításként. A „még” szócska látszólag felesleges, ám háttérjelentésben jelzi: viszonylag hosszabb idő telt el a megidézendő emlék, azaz a korábbi történet akkori ideje és a megidézésre történő felszólítás jelene között, de közvetetten képes utalni a felidézendő emlék *fontosságára* is. A válaszok négy mondatából (melyek egyébként hangzásukban is ellentétben állnak a kérdésekkel: az utóbbiak legnagyobbbrészt mély, míg az előbbiek kizárólagosan magas hangrendű magánhangzókat tartalmaznak) az első három mind szemantikailag, mind grammatikailag hiányos mondat. Amit mégis sugallnak, az valamiféle hiány, fájdalom, tragikum, s baljós hangulatot árasztanak a mély magánhangzók is. Mintha a lírai én csak töredékeket, részleteket idézne fel, aminek oka lehet egyrészt az, hogy maguk az akkori történések is efféle értékhiányt foglaltak magukba, másrészt, hogy pusztán ezek maradtak meg mára, a jelennek/a jelenben. Emellett ez a kérdező és a kérdezett közti bensőséges kapcsolatra is utalhat: a két személynek ennyi is elég, hogy emlékek sora indukálódjék bennük, ennyiből is szót értenek. A töredékesség ráadásul sejteti az előtörni készülő tragikumot, de akár az esetleges közös múltbéli él-

mény/emlék (valószínűsíthető) tragikumát is. A Pilinszky-líra ismeretében azonban azt is tudhatjuk, hogy e csongva válaszok, e válaszfoslányok a költő egy korábbi versére, az életmű egyik meghatározó darabjára, az *Apokrifra* is visszautalnak egyúttal. („Látja Isten, hogy állok a napon... És könny helyett az arcokon a ráncok, / Csorog alá, csorog az üres árok.”) Így az „Emlékszel még?” kérdés az *Apokrif* című vers megidézését is jelenti (amelyet egyébként éppen Pierre Emmanuel fordított franciára). Az *Apokrif* az Istentől is magára hagyott ember tragikumát fogalmazta meg, aki így a transzcendens vigasz lehetőségétől is megfosztatott. A költeményből szinte emblematikusan beidézett sorok e szituáció drámaiságát állítják elénk: amikor már a szenvedés egyik gyakori archetipikus toposza, a sírás, a könnyek sem adatnak meg az ember számára, s már csak a korábbi könnyek vájta árok „csorog alá” az emberi arcon. (Ezért is írta jogosan Fülöp László a költőről szóló kiváló kismonográfiájában, hogy az üres árkok, azaz az arc ráncai „a szenvedés ikonikus lenyomatait”.³) Így elmondható, hogy Pilinszky tulajdonképpen „továbbírta” az *Apokrifot*, s ahol befejeződik az *Apokrif* (hiszen az idézett sorok a mű legutolsó sorai), ott folytatódik az *Utószó*, tágítva és továbbgondolva az elsőként megszületett mű jelentéshorizontjait. Vagyis az *Utószó* – mint az *Apokrif* „utószava” – ebben az értelemben is lehet nyitóvers, hisz az *Apokrif* Pilinszky előző verseskötete, a *Harmadnapon* (1959) záró ciklusának (*Egy KZ-láger falára*) kimagasló alkotása.

Az első versszakban feltett kérdésekre csak egyetlen teljes és értelmes mondat áll válaszként – jellemzően csak a negyedik sor végén –, mely ugyan csak az *Apokrif* rokon, s szintúgy a személyiség végső kiszolgáltatottságára és magányára utal: „A napon állok.” Létező, élő emberre végső soron pusztán ez az egyetlen mondat utal. (Megjegyzendő, hogy többen is észrevették a két költemény közötti motivikus-lexikális kapcsolatot, ám ezt többnyire értelmetlenül hagyták, nem fejtették ki az ebből levonható, mindkét vers jelentésvilágait – de különösen az *Utószóét* – kitégítő konzekvenciákat.⁴)

A második versszak továbbra is valakihez szól, továbbra is egyes szám második személyben. A megszólított szintúgy bárki lehet, ám az újság neve (*Paris Journal*) Pierre Emmanuelt valószínűsíti leginkább. (Az újságnév és a folytatódó egyes szám második személyűség visszamenőleg megerősítheti azt, hogy az első versszak kérdeztette is Pierre Emmanuel – de természetesen ez sem tekinthető elégséges bizonyítéknak.) A második strófa első mondata látszólag egyértelműen jelen idejű. Ám elképzelhető az is, hogy a beszélő egy múltbeli eseményre emlékezik vissza a jelenben. E feltételezést támasztja alá a következő sor határozószava: „Tél van *azóta*, téli éjjel.” (Kiem.: Sz. Zs.) Az első sor nyugalmat, kiegyensúlyozottságot árasztó cselekvése, hangulata éles ellentétben van mind a korábbi, mind a további sorok tragikumérzetével, értékhiányával. Ez is jelzi: e sor inkább a múltra vonatkoztatható, semmint a jelenre. Vagyis a mondat grammatikailag ugyan jelen idejű, kontextuális sze-

mantikuma felől nézve azonban (s ez lesz a lényegibb) múlt idejű. (Egyúttal ez a kis időbeli elbizonytalanítás eszköze lesz a befogadó elbizonytalanításának, amivel a szöveg erősíteni képes az értékbizonytalanság, s az ebből fakadó szorongás érzetét.) A második versszak második sora kettős szimbolikával fejezi ki az értékpusztulást: az évszakszimbolika és a napszakszimbolika archetipikus toposzaival; hiszen mind a tél, mind az éjszaka az értékkiüresedés, az értékhiányos lét gyakran használt trópusa. (Az éj, éjszaka egyébként is gyakori képe a Pilinszky-lírának. Ennek kivételesen egy valamelyest pozitívabb jelentésére hívja fel a figyelmet Rónay György a *Trapéz és korlát* kezdő sora – „Te győzz le engem, éjszaka!” – kapcsán, amikor azt írja: „De miféle éjszaka volt ez? Annak a profán párja, amelyet a misztikusok ismertek: az, amely bennünk magunkban van, és amely a létbe vetett ember sorsának természetes őseleme.”⁵) A hatás és a jelentés intenzitását csak fokozza az alaki erősítés, a főnévi, majd melléknévi használat (tél, téli). A következő két sorban a megszólított/megidézett személy látszólag közelebb kerül a versbeni énhez („megterítesz a közelemben”), ráadásul kifejezetten emberi, közvetlen, már-már intim cselekedetet végez: megterít, megágyaz. A két tevékenység két mindennapi, s egyúttal az ember vegetatív létéhez is tartozó tevékenységet idéz: a táplálkozást, és az éjszakai pihenést, az alvást. Ez is képes érzékeltetni: ilyen elemi szinten kerül egymás közelébe a megidéző és a megidézett. E közvetlenséget a képi struktúra is kifejezésre juttatja: a scenika egyszerre mozog az abszolút hétköznapiság, s ugyanakkor az elvont metaforikusság szintjén. A hatás a prózaiság és a költőiség szintézisében is tetten érhető. (Ezért is szólhat teljes joggal a mű esztétikai hatáselemeként dicsérelgő Radnóti Sándor a vers prózaiságáról.⁶) A közelség, a közeledés azonban azért lesz *csak viszonylagos*, mert a két személy nem képes közelebb kerülni egymáshoz, de még inkább azért, mert a téli éjszaka, valamint az előző strófa meglehetősen tragikussá teszi a képet. Már nincs Nap, pusztán a hideg „holdsütés”, mely kifejezés önmagában is ridegebb, barátságtalanabb, mint a gyakran pozitívabb értékképzetek hordozójaként megjelenő „holdfény”. (A *Félmúlt* című Ted Hughesnak ajánlott versében olvasható az imént leírtakat megerősítő négy sor: „Összetöri az utakat, / összetöri a hold sütése. / És ketté tépi a falat. / Fehér zuhog a feketére.” – Kiem.: Sz. Zs.)

A harmadik versszakban tovább folytatódik az egyes szám második személyűség, s az iménti alvás-motívum („megágyazol”). Itt azonban már a cselekvő is egyre kiszolgáltatottabb, fenyegetettebb, szorongatóbb léthelyzetbe kerül. A „lélegzet-nélküliség” nemcsak a visszafojtott lélegzetű csendes vetkőzést jelöli, hanem valamiféle félelmet is; annál is inkább, mert a levegő hiánya nem pusztán csak a leszorított létre, de akár a halálközelségre, sőt a halálra is enged asszociálni. (Egyébként az *Apokrif*ban is „levegőtlen prés” szerepel, s „lélekzet nélkül” áll a versbeni én a napon!) A „vetkezel” szó is egyszerre értelmezhető konkrét és metaforikus szinten. Ez utóbbi szerint az

ember egyre kiszolgáltatottabb lesz, s mindinkább az értékkiüresedés felé halad. Folytatódik az éj („az éjszakának legmélyebbe ez”, idézhetnénk a *Ne félj* című verset), s „puszta ház” az, ahol mindez történik. Szokatlan a birtokos jelzős szintagma („éjszakáján a puszta háznak”), hiszen előbb van a birtok, s utána a birtokos. Ez az anakoluthon, mely tekinthető diszlokációnak is, tovább fokozza a bizonytalanságot, valamint nyugtalanságot, izgalmat közvetít, ráadásul nyomatékosabbá teszi az „éjszaka” szót. Emellett e sor a koporó képzetét is a tudatunkba idézheti (a puszta ház éjszakája). A hatást fokozza, hogy itt is a makro- (éjszaka) és a mikrokozmosz képek (puszta ház) kapcsolódnak egybe. (Találó ennek kapcsán Bori Imre megjegyzése, aki a következőket írja a Pilinszky-féle képtechikáról: „szinte a semmiből építkezve a totalitás és az egyetemes érvényűség benyomását tudja kelteni, ugyanis az elidegenült, a »kihavadt« világot nem a részletek gazdagságával, nem a nyelvi lelemény tobzódásával, az árnyalatok sokaságával idézi meg, hanem egy-egy jelzős szerkezet fatalitás belengte komor egyszerűségével, mintha ezek a képpel kiegyenlítődtől kifejezések megfellebbezhetetlen definíciói lennének egy ugyancsak megváltoztathatatlan s megmerevedett világréndnek”.⁷) A vetkőzés motívuma a harmadik sorban egy megadó gesztusban folytatódik („leengeded” a „leveszed” helyett), s a testi mezítelenségig jut el a megidézett, ami a teljes kiszolgáltatottság érzetét tovább erősíti (hiszen a ruhátlan ember mindig kiszolgáltatottabb, tehetetlenebb, mint a felöltözött). Ezt támasztja alá, s egyben fokozza a záró sor („Mezítelen sírkő a hátad”), mely a teljes kiüresedést mutatja. A megidézett személy – akitől végső soron valamiféle segítséget várt a versbeni személyiség (lásd az első versszak részlegesen felszólító, kapcsolatteremtésre irányuló szinte kétségbeesett kérdéseit) – a metaforikus értelemben vett halálhoz ért el: kővé vált. A holdsütésben szinte világít ez a merev és fehér sírkő. S hogy nincs remény a segítségre, azt az is jelzi, hogy a megidézett háttal van a megidézőnek. Így a versbeni én inentől kezdve véglegesen magára marad. Nem remélhet semmiféle segítséget, s most már nemcsak a tragikus létszituációval kell szembenéznie, de azzal is – fokozva a tragikumot –, hogy egyedül van. Ez az embernélküliség, valamiféle társ hiánya, az abszolút magány meghatározó összetevője, jellegzetessége az egész Pilinszky-lírának. Erre Béládi Miklós éppúgy nyomatékosan hívja fel a figyelmet,⁸ mint Fülöp László⁹ vagy Kovács Kálmán,¹⁰ valamint Radnóti Sándor is, aki azt írja, hogy a Másik, a másik ember keresése igencsak lényegi motívum költőnkénél, az istenkeresés mellett.¹¹ Míg Beney Zsuzsa tanulmányában arról értekezik, hogy a költőre és verseire egyszerre jellemző egy egzisztenciális és egy érzelmi magány, s ez gyötrelmes vágyakozást vált ki a versalanyokból.¹² A sok-sok kínáló idézet közül talán legcélszerűbb először a már több ízben emlegetett *Apokrif*-ből citálni a mondottak illusztrálására: „Mert elhagyatnak akkor mindenek... Sehol se vagy. Mily üres a világ.” A *szerelem sivatagában* ez olvasható: „Magad vagy a

kataton alkonyatban.” Végül az *Egy arckép alá* zárata: „Vak rovar, / magam vagyok a rámsötétedő, / a világárva papundeklubban. // És egyedül a feneketlen ágyban. / És egyedül a párnáim között. / Magam vagyok az örökös magányban. / Akár a víz. Akár az anyaföld.”

2. Egyedül a megsemmisüléssel szemben – az iszonyat víziója

A negyedik versszakot nyitó sor egy rövid mondat, mely tömören *konstatálja* és egyúttal szomorúan *összegezi* az előzőekben leírtakat. A szokatlan jelzőjú melléknévi metafora (egy kép hogyan lehet „boldogtalan erejű”?) a képben meghúzódó tragikumot (sírkő) kapcsolja egybe a személyiség tragikumérzetével (boldogtalanság), s mindez a további sorok előlegzéseként is felfogható! A második sor kérdése („Van itt valaki?”) már egyértelműen a jelenben hangzik el. A válasz elmaradása – amit tipográfiaileg e rövid sor utáni üres rész éppúgy erősít, mint a rákövetkező sort nyitó üresség – jelzi az újabb hiányt, a kérdező abszolút magányát. *Innentől, szinte a vers végéig, egy hatalmas vízió a költemény, az éjszakában meditáló lírai alany tragikus látomása, „éber álma”.* (E résztől az egyes szám második személyiség is átvált egyes szám első személyiségbe, ami *a vers* egyértelműen *önmegszólítóvá* válását eredményezi! Másképpen: az eddigi diskurzus is transzformálódik, hiszen eddig egy valamiféle megszólítotthoz beszélt a lírai én, innentől pedig szövege inkább monologikusba megy át. S az is fontos jellegzetesség, hogy *épp itt* törik meg az eddigi viszonylag szabályos négysoros strófarend.) A magányos én (hisz nincs válasz az iménti kérdésre!) *önnön világába fordulva* egy teljesen bizonytalan téren lépdel keresztül (tükörök mélyén heverő szobák egymásutánja), amely *saját vizionált belső terével azonos*. (A korábban már idézett, szintúgy a *Harmadnapon* utolsó ciklusában olvasható *Félmúltban* írja a költő: „Fésülködöl a fényes csendben, / a félmúltnál is éberebb tükörben. // Fésülködöl tükrödben szótlan, / akár egy üvegkoporsóban.”) Ahogyan az *Utószó* iménti helyén a körülhatároltságot kifejező „szoba” szó is jól mutatja ezt, itt is az *önmagába, az önmaga világába bezáruló személyiség* van előttünk. A lényeg emellett a bizonytalanság (a „heverő” szoba metafora is ezt rejti), amely itt most a félelmetesség fogalmával párosul. (Emlékezzünk: a bizonytalanság már a második versszak első két sorában élénk tűnt.) Félelmetes, mert ismeretlen, mert kiismerhetetlen. Mint valami elvarázsolt kastély, melyben a tükörök teljesen elbizonytalanítják a bent bolyongót, eltorzítják az arányokat, s már-már labirintussá változtatják a folyosókat és a szobákat. Így tévedt be *önnön lényének/tudatának útvesztőjébe saját vízióin keresztül* a versbeni én. Az „átkelek” kifejezés érzékelteti, hogy mint egy hajósnak, egyik partról kell átérnie a másikra (más kérdés, hogy ez sikerül-e). Így e negyedik sor szinte *átvezetés a szembenézés (önmagával és léthelyzetével) felé*.

Az ötödik versszak egésze mutatja: a versbeni alany valóban valamiféle elvarázsolt kastélyba tévedt, amely azonban éppen nem nevetető, mulatságos, érdekes dolgokkal van tele, hanem a világot félelmetessé, iszonyúvá, felismerhetlenné torzítva kivetkőzteti a személyiséget önmagából. Az első sor pleonazmussal nyomatékosított felkiáltó kérdése („Ez hát az arcom, ez az arc?”) egyszerre jelenti az én megdöbbenését, meglepettségét, kiábrándultságát, kétségbeesettségét, rádöbbenését a helyzetre, arra, hogy szinte saját magát sem ismeri meg ebben a bizonytalanná lett térben. A következő sor szinesztéziái, illetve metaforája („A fény, a csönd, az ítélet csörömpöl”) sajátos többletjelentéseket foglalnak magukba; a fény és a csönd „csörömpölése” (azaz széttörése) újabb bizonyosságok eltűntét jelentik, ráadásul mindkettő értéktelítettséget, pozitív értéképzeteket kifejező szó (s ezek „esnek szét”, tűnnek a semmibe). (Az *Apokrif* szinesztézikus metaforája, melynek jelentése némileg hasonló az ittenihez: „Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.”) Az ítélet „csörömpölése” pedig szintúgy a bizonyosságok eltűntét rejti magába, hiszen egy ítélet (akár bírósági, akár isteni, vagy akár a *végítélet*) ha nem mindig igazságos is, de mindenképpen egy ügy, egy történet bizonyosságot felmutató végső lezárása. Nos, itt ez is eltűnt! (Emellett az ítélet „csörömpölése” abban az áttételes, áttevődő jelentéskörben is értelmezhető, mely szerint az is összetörik, akire az ítélet – az utolsó ítélet[?] vonatkozik.) Vagyis e három elem (fény, csönd, ítélet) egyszerre történik *tragikus végkimenetelű szembenézés énjén belül egy vizuális, egy akusztikus és egy morális aspektussal, s az értéktelítettség mindegyik esetében vereséget szenvedett, vagy legalábbis teljességgel bizonytalanná vált*. Am e mondat egy összetett mondat egyik eleme, s ha okhatározói mellékjelentésben közelítjük meg (hiszen ez sem zárható ki a grammatikai „nyitva hagyottság” következtében, bár elsősorban módhatározói a viszony), akkor megfigyelhető, hogy itt is felborul a szokványos, hétköznapi logika által megkövetelt sorrend: előbb jön az okozat (második sor), s azután az ok (harmadik és negyedik sor). Azaz „a kővé vált arc repül felé a tükörből”, s ez indukálja a fény, a csönd, az ítélet „összetörését”. Vagyis az *okozat oka a személyiségében végbemenő változás*, illetve mindaz, ami a harmadik és a negyedik sor jelentése (aminek értelmezése alább következik). Az arc a kővel azonosítódik (ez egyúttal újabb kapcsolat az *Apokrif*ffel, ahol is az olvasható: „Akkorra én már mint a kő vagyok”), s e hasonlatszerű teljes metafora is jelzi: a személyiség is elvesztette testi mivoltának legjellegzetesebben emberi részét, az arcát. (Ezért sem ismert magára, amint azt az első sor kérdése jól mutatta.) Az arc élettelené válásával így *közvetetten önnön lényé vált élettelené, vagy legalábbis ismeretlenné*. Az önmagával való szembesülés ezen iszonytató vízióban egyszerre kiábrándító és kétségbeejtő. (Ez sem egyedülálló költőnk lírájában, *Hideg szél* című versében olvasható: „lakatlan kő, hever a hátam, / emlékek nélkül, nélkülem, / az évmilliók halott hamujában”. Ezért is fogadható el Kovács Kálmán találó megállapítása: a kővé válás következ-

tében a személyiség – s ez a korábban megszólított társra is vonatkoztatható, aki szintúgy „kővé változott” – „a fájdalom időtlen jelképévé magasodik”.¹³⁾ Az annominációs elemként feltűnő arc kővé válása azonban egy másik jelentést is takar: attól az iszonyú, már-már emberfeletti erőfeszítéstől mereved(het)ett (szinte) kővé orcája, aminek célja a végső kérdések és válaszok megtalálására tett kísérlet. S ez az élettelené vált arc fenyegeti a személyiséget, ahogyan beletekint a tükörbe (kettévált belső érje tükörrel teli szörnyűséges elvarázsolt kastélyába, azaz felfogható a tükör saját lelkének, énjének metaforájaként is). Vagyis az önmagával, pontosabban önnön gondolataival történő szembenézés veszélyekkel teli, a személyiség pusztulásával fenyeget. Így a lírai én már önmagához sem tud segítségért, menedékért fordulni, hiszen saját rémlátomásai foglyaként önmagában is gyökerei vannak e végzetes létszituációnak. Az én egyszerre rabja és börtönőre önmagának, így válik mind nyomasztóbbá, ugyanakkor kilátástalanabbá szituáltsága. (Egyébként a kő-motívum már másodszer szerepel a műben, ráadásul igencsak hangsúlyos helyen és jelentéstartományokkal, így teljességgel elfogadható Kabdebó Lóránt ama megjegyzése, hogy az *Utószónak* „a kő lesz a jellemző állapota, a teljes levetkezetttség”.¹⁴⁾ S hogy miért „hófehér” a tükör? Egyszerre foglalja ez magába az ártatlanságot, tisztaságot (énjének egy része ez), más oldalról a rideg fagyosságot (segíteni önmagán, önmagának sem tud, részlegesen nincs is köze az egészhez, e szituáltságot „más” mérte rá). Figyelemre méltó meglátása Pólik Józsefnek, hogy Pilinszky lírájában gyakran szerepel a tükör-metafora – bár jelen versünkben inkább az alábbi idézet végén jelzett jelentéskörben mozog szimbólumunk: „Ezekben a versekben a tükör a bűn, a látszat, a paráznaság, az »önzés« helye; olyan jel, amely az egzisztencia magányára, bukott kiszolgáltatottságára, az ártatlanság kertjéből történt kiüzetésre és szégyenteljes bolyongására utal. [...] A tükör az elveszett egység, a hasadt kettősség emblémája, a *kárhozat tere* [kiem. az eredetiben], ahol mindenki átéli a bukás nyomorúságát és melankóliáját.”¹⁵⁾

A hatodik versszakot kezdő felkiáltások önmagukban itt még nehezen értelmezhetők. Kik ezek a lovasok? Miféle lovasok? S mire irányul a kiáltás? Segítségkérés? Rádöbbenés? Megrettenés? Egyértelműen nem tudhatjuk, legvalószínűbb – mivel ez is hallucináció, az „éber álm” része –, hogy képzeletbeli látványuk fenyegető hatású, félelmet keltő, de legalábbis nyomasztó. Mintha az is benne lenne: gyorsan kell cselekedni, mihamarabb történjék valami, mielőtt a lovasok megérkeznének. A második sor látszólag összefüggéstelenül kapcsolódik az elsőhöz. Jelentésbeli lényege a bizonytalanság további fokozása: sem fényre, sem homályra nincs szüksége a beszélőnek, azaz világban-léte teljességgel kérdéssé válik. Az utolsó két sor egyszerre értelmezhető a látvány és a látomás szintjén. Azonban ettől fontosabb, hogy e rész is a hétköznapi-mindennapi és a metaforikus-költői kettősségében írható le. A már-már József Attila-i mikrokozmoszt megjelenítő

kép fontos szemantikumot zár magába. A mozgást és a mozdulatlanságot egyesítő kép metaforikus értelme: kicsi vízsugár folyik a porcelánra; a víz „küzdeme” e rendkívül kemény és hideg anyaggal éppoly reménytelen és hiábavaló, mint ahogyan a lírai én küzdeme is hiábavaló, pontosabban reménytelen. Ám ahogyan a víz ennek ellenére mégiscsak folyik, úgy kell mégis szembenéznie a versbeni énnek mindazzal, amiben most van, és még vár rá. A vízióknak még nincs vége, a végső pontig még nem jutott el a vers alánya.

A hetedik versszakban a folytatódó vízióban a lírai énnek látomásain keresztüli kapcsolatteremtési-segélykérési vágyai hiábavalóságának vagyunk tanúi. Kétségbeesett s reménytelen küzdelem ez (lásd az előző strofa víz-sugár-porcelán motívumainak az értelmezését). Az első sorban szereplő ajtók, illetve az azokon való zörgetés két aspektusból is megközelíthető. Egyrészt saját énjének belső világából, személyisége „elvarázsolt kastélyából”, a „fehér tükrök” közül szeretne kitörni (s ez kapcsolja e textust a korábbiakhoz), másrészt felfogható úgy is (ami a köznapibb, a kézenfekvőbb jelentés), hogy a költemény alánya a veszélyekkel teli külső világból szeretne valamilyen védett *belső helyre bejutni* (a lovasok elől?). A szoba (mely lehet azé, kitől a segítséget reméli, s lehet a sajátja is) sötét volta hiányt, ürességet sugároz, s ezt erősíti az akna-hasonlat: szűk és sötét folyosó vagy üreg a földön vagy a föld mélyében (bányában). A névelő hiánya, az elliptikus szerkesztés (sötét *a* szobád helyett „sötét szobád”, ugyanis ez nem tekinthető jelzős szintagmának a mondat egészét figyelembe véve) fokozza a kietlenséget, a bizonytalanságot. Nem kap tehát segítséget a versbeni én, s ez azt is jelenti, hogy az első sor evangéliumi allúziójába foglalt remény („Zörgessetek és megnyitattik néktek!” – Máté 7,7) is semmivé foszlik. A harmadik sor színesztéziája (hideg lobog) azért is rendkívüli hangulatú, mert a szokványos képzzel ellentétben nem a meleget adó, a segítséget és a harmóniát potenciálisan magában hordozó *tűz* „lobog”, hanem a hideg. Az ellentét szintúgy növeli a személyiség magányának az érzését. Így marad a kétségbeesettséget és a fájdalmat kifejező sírás. (Ismét egy sajátos motívum- és jelentéspárhuzam, most az *Önarckép 1944-ből* című versből, a *Nagyvárosi ikonok* kötetből, illetve ciklusból: „Sírása hideg tengelyében / áll a fiú”.) S hogy e sírást a „falra mázolja”, az eddigieken túlmenően magában rejt a tehetetlenség és az ellehetetlenülés, sőt részben a megalázottság érzetét is. (A „mázolás” önmagában is cél nélkülibb, kissé összevisszaságot kifejező cselekvés, mint a „festés”.)

A nyolcadik versszak első sorában a személyiség végső kétségbeesettségében valamiképpen a külvilágtól, itt a „hőfödte háttétöktől” remél valamilyen segítséget kilátástalannak tűnő léthelyzetében. Talán azért, mert ha már másoktól nem várhat segélynyújtást, az ember számára gyakran a bizonyosságot jelentő tárgytól várja azt. Már csak azért is remélhetné ezt, mert a „hőfödte” szóban valamiféleképpen a tisztaság, az értéktelítettség képze-
te is

benne van (igaz, az ember nélküli tél is), az egész képben pedig a bizonyosság és a nyugalom. A második sorban szereplő „éjszaka” sajátos módon a korábbiánál kevésbé foglal magába értékhiányt – valószínűleg az azt körülvevő kontextus következtében. A rákövetkező mondat a költemény egyik legszébb, s egyúttal legtragikusabb sora. („Ragyogjon, ami árva, / a semmi napja mielőtt / megjelenne.”) A kulcselem a „semmi napja”, mely egyszerre értelmezhető a halál, a megsemmisülés, s egyszerre az *utolsó ítélet, a végítélet napjaként*. A felszólítás egy utolsó kétségbeesett felkiáltás: az elmúlás, illetve a végső megítéltetés előtt minden (akár élő, akár élettelen) mutassa meg magát, méghozzá *mutassa meg saját ékességét, szépségét*, mert minden, ami ezen a földön van, egyszerre magányos („árva”), különösen így a halál előtt, hiszen azzal magának, magában kell szembenéznie, és gyönyörűsége; de mondhatnánk azt is, hogy *azért gyönyörű, mert egyedi, egyedülvaló, egyszeri és megismételhetetlen, s egyedi, mert szépséges*. (Ennek kapcsán írhatja nem a vers kapcsán, de Pilinszkyről szólva Radnóti Sándor, hogy az apokalipszis és a szépség találkozásai „az élet kiválasztott csúcspontjai”.¹⁶) Minden létező, megtapasztalható dolog, mikro- és makrokozmosz így kerül szintézisbe a Pilinszky-féle világlátásban, amely végső soron ugyanakkor egy iszonytató tragikummal egészül ki: *mindez megkerülhetetlenül és menthetetlenül a végső pusztulás felé halad*. Ezért a záró mondat szörnyűséget és szépséget egybekapcsoló fájdalma: „Ragyogjatok hiába!” (Érdemes felidézni itt a *Fohász* című verset, mely hasonló jelentéseket, illetve motívumokat foglal magába: „Égő szoba, / tükör, kemence, / fölmutatott gyönyörű vasgolyó, / szeplős tökély, / világszép sántikáló lányok, / ragyogjatok, ragyogjatok!”) S mindezek következtében megkockáztatható: *a költemény világában bizonyos mértékig egybekapcsolható a halál napja az utolsó ítélet napjával*. Hiszen az ember számára a léttől való kényszerű búcsú, a megsemmisülés ellenében jelenthet ugyan valamiféle transzcendens vigaszlehetőséget a majdani végítélet, ám a földi létezés végének jéghideg iszonyatát ez csak kevésbé képes oldani. A végítéletet itt és most kapjuk meg, evilági létünk lezárulásával.

A kilencedik versszakban a versbeni én mozdulata („Fálnak támasztom fejemet.”) ugyanúgy a tehetetlenség gesztusa, mint az a hetedik versszak utolsó sorában volt olvasható („Sírásom mázoló a falra.”). A cselekvés itt valamelyest passzívabb, ami erőteljesebben sugallja a beletörődöttséget. A strófa utolsó sora is jelzi: a transzcendens vigasz lehetősége valóban eltűnt, hiszen nem Isten nyújt irgalmat, hanem „egy halott város a halottak”. A „Deus absconditus”, az „elrejtő Isten”, közvetetten Isten létének megkérdőjelezése tűnik elénk; Istené, aki magára hagyta a létet, illetve az embert. Béládi Miklós írja: „Pilinszky istene nem jóságos, nem oszt kegyelmet és nem szünteti meg az árvaság, otthontalanság érzését, és nem old fel a magányból. A költő egyoldalú párbeszédet folytat vele, válasz nem érkezik tőle; az éhséget nem csillapítja, a szenvedéstől nem váltja meg... a kozmikus méretűvé,

mitológiai hatalommá növekedett magányt és szorongást isten sem oldja fel.¹⁷ Radnóti Sándor pedig úgy fogalmaz, hogy „az elkülönülő misztika egész problematikája az [Isten és ember közti] elveszett közösség élményéből nő ki.”¹⁸ Ennek következtében „Isten épp az egyik legfőbb attribútumától, mindenhatóságától fosztódik meg. A világ és az ember-lét ellehetetlenülése Istenre is rávetül, ami által a transzcendens vigasz utolsó reménye kérdőjeleződik meg.”¹⁹ Kovács Kálmánt idézve: „Még a vallás metafizikai támaszától is megfosztja magát a lélek, s a felismerés eltávolítja magától az illúziókat.”²⁰ (Ahogyan a *Téli ég alatt* című versben olvasható: „Tovább nem ámitom magam, / nincs ki megsegítsen, / nem vált meg semmi szenvedés, / nem véd meg semmi isten.”) E versszak szövege egyúttal a vigasznyújtás lehetetlenségét azért is képes kifejezésre juttatni, mert itt „egy halott város a halottnak”, azaz halottak nyújtanak segítséget a halottnak. Vagyis mindannyian halálra ítélt lények vagyunk. (Alaki erősítést figyelhetünk meg itt, annál is inkább, mivel a „halott” szó először melléknévként, majd főnévként szerepel, ezzel is fokozva a hatást.) Halálraítéltségünket pontosan juttatja kifejezésre az irgalom megjelenítője/hordozója (marék hó), hiszen ez nem pusztán igen kevés, de töredéknyi idő alatt elolvad, megsemmisül, mintha nem is lett volna. *Pusztán ennyi jut irgalomként, nem több!* (Ebből is látható, mennyire meddő próbálkozás volt az, hogy a versbeni én az előző versszak elején a hófödte háztetőktől kért segítséget. Részben itt zárul a lírai alany negyedik versszakban kezdődött „éber álma”, szörnyű látomása.

3. Az elkerülhetetlen vég

Az utolsó, tizedik versszakot nyitó mondat egyetlen szóból álló felkiáltás („Szerettelek!”). Ám sem a beszélőről, sem a címzetről nem tudunk meg semmit. Kiálthat a versbeni én, a címzett pedig lehet Pierre Emmanuel, a befogadó, ön maga, vagy épp az Isten, vagy tulajdonképp bárki. De a kiáltó valaki is lehet akárki, még Isten is, aki a végső pusztulás előtt kiált föl. (Radnóti Sándor is megjegyzi e rész kapcsán, hogy nem szükséges a viszonyt ember és ember kapcsolatára szűkíteni.²¹) Ennek azonban viszonylag kicsi a valószínűsége, hiszen a transzcendencia (legalábbis mint vigasz) már korábban eltűnt, lehetetlenné vált a költeményben. Annyi bizonyos, hogy a kiáltás egy kétségbeesett sikoltás, s iszonyatos tragédiát sűrít magába. (A *Gyász* című versben találkozhatni ennek előzményével: „a homlokod mögött / csak póre sikoltás maradt / vigasznak, semmi több!”) Nem pusztán csak a szeretet múltidejűvé válása miatt lehetséges/kell „iszonyatos tragédiáról” szólni, hanem azért is, mivel ezt az egészet a személyiség megsemmisülése, halálra ítéltégre felől is kell szemlélünk. (Talán ez az „utolsó szó”, az „utószó”?) A rákövetkező másfél sor legjellemzőbb jegye a pillanatnyiség. Mindegyik elem (kiáltás, sóhaj, menekülő – azaz az égen elfutó – felhő) csak egészen rövid

ideig tart, illetve érzékelhető, s e töredékességet alátámasztják a „menekülő” és az „elfutóban” melléknévi igenevek éppúgy, mint a háromszor is olvasható „egy”, mely itt egyszerre lehet számnév, s lehet határozatlan névelő.

A strófa, és egyúttal a költemény záró képében a korábban szereplő lovasok tűnnek fel újra, de most már napkeltekor. E két utolsó sor felfogható a lírai én víziójaként, illetve annak lezárulásaként is. Hiszen e lovasok nagy valószínűséggel – legalábbis a mű kontextusából erre asszociálhatunk leginkább – a végítélet napjának, vagy másképpen az apokalipszisnek a lovasai.²² Velük a Jelenések Könyvében találkozhatunk (Jel 6,1–8; 9,15–19), s evvel kapcsolatban Síki Géza jegyzi meg, hogy ez „Pilinszky egyik leggyakrabban forgatott könyve, s költészetének egyik kiindulópontja”.²³ Lator László egy beszélgetésben azt mondta, hogy Pilinszky „költészetében a mély, húsból fakadó szorongás a világgal való kapcsolatában is benne volt, s hozzá tartozott az emberhez is. Vagyis annak az *apokaliptikus* világnak, aminek kellékeit, díszleteit a történelem oly készségesen kínálta Pilinszkynek, van személyes tartalma is. Hajlamos volt *apokaliptikus képeket* látni a világban.”²⁴ (Kiem.: Sz. Zs.) Míg Fülöp László arról ír, hogy az *Introitusz* „közvetlen forrása a bibliai fejezet, *János jelenéseinek* könyve”.²⁵ Kovács Kálmán szerint Pilinszky megtalálta „a bibliai jelképek esztétikai lehetőségeit. A rettenet, a káosz apokaliptikus látomásai lírai formanyelvre letek János jelenéseiben, s emberi víziókat hordoznak a bibliai szimbólumok.”²⁶ Radnóti Sándor szerint pedig a második költői korszak „meghatározó jellegzetessége az apokalipszis”, s az *Utószó* – más versek mellett – apokaliptikus vízió.²⁷ Márpedig e vers, illetve a *Nagyvárosi ikonok* kötet – ahogyan erről még lesz szó – lezárja e második korszakot. *János Apostol Mennyei Jelenéseiről Való Könyve* pedig azért is bír számunkra különös jelentőséggel, mert az a Biblia „utószava”! Így a „virradat”, a napfelkelte, a hajnal (mely jellemző módon „csatakos”, ami értékhiányt fejez ki, de utalhat a lírai én szörnyű vízióit követő „csatakos”, azaz izzadságban fürdő testére-lelkére is) a művészetekben általában értéktelítettséget magába foglaló toposza is az ellentétébe fordul, hiszen az éj vége nem megkönnyebbülést jelent/hoz, megszabadulást a gyöttrő rémálmoktól (szemben a *Senkiföldjén* első versszakával: „Gyönyörűek az első hajnalok / a sivatagos kopár levegőben! / És gyönyörűek ők, a reggelek”), hanem az utolsó ítélet napjának eljövételét. Erdemes idézni a költő egy gyermekkorára emlékező, 1958-as cikkéből: „Bízam az éjszakában, ami elválasztja tőlem s késlelteti, örökre távortartja tőlem a fenyegető reggelt.”²⁸ (A „csatakos” jelző még kontextuálisan is értelmezhető: ez maradt az „irgalom havá”-ból, s ez visszamenőlegesen igazolja a korábban elmondottakat is, vagyis hogy a „marék hó” mint irgalom szinte semmi, s pillanatok alatt elolvad.) A lovasok „trappja” az elkerülhetetlen végzetszerűség képzetét hozza magával, amit csak fokoz a két jelző: zuhogó, sűrű. E két melléknév a „csatakos”-sal is párhuzamba vonható, hiszen az esőre utalnak. Az *apokalipszis lovasai tehát itt vannak, azaz a végítélet napjára virradtunk. Mindez a*

versbeni én víziójában, „éber álmá”-ban játszódott le, aminek az ad különös jelentőséget, hogy így, ez által tudja Pilinszky mintegy „visszacsempészni” a reménynek a modernitás episztémájében általában jelen lévő elvét. Ezért is fogadható el Radnóti Sándor Pilinszkyről szóló általánosító megállapítása: „az istenkereső tehát lemond a gondviselésről, de nem mond le a rejtező kegyelemről, s nem fogadja el a pusztá kreatúra vigasztalan sorsát”,²⁹ ám ezzel együtt is igen tragikusnak mondható a vers zárata. S mivel az utolsó két-három versszakban a valós, reális elemek keverednek az irreálissal, a rémálmokkal, ez arra utal, hogy a lírai én egyszerre két síkon, félig szörnyű vízióként, félig kézzelfoghatóan iszonytató valóságként élte meg mindezt.

Az *Apokrif* című vers apokaliptikus látomás az egyes ember és az emberiség egészének szenvedéseiről, az irtóztató magányról. Az *Utószó* pedig abban az értelemben a folytatás (s ez cáfolja Bori Imre vélekedését, aki 1968-ban[!], azaz jóval a vers megjelenése után azt írta, hogy „az *Apokrifot* tovább mondani, lezáró tendenciái miatt, már nehezebb”³⁰), hogy e költemény az egyén, illetve az emberiség megsemmisülésre ítéltségével való szembenézés. A helyzetből fakadó teljes tehetetlenségérzet következtében a modernitásra jellemző centrális pozíciót birtokló versbeni személyiség és annak tragikusra hangolt világlátása részlegesen megmaradt, részlegesen pedig módosult. Megmaradt, hiszen az ő víziói állnak a középpontban, ő a látványt elének táró lírai alany, méghozzá megkérdőjelezhetetlenül. Ugyanakkor módosult is, hiszen semmiféle heroikus gesztus, illetve önfelnagyítás nincsen benne. (Ezért is áll nyilvánvalóan közelebb az egész Pilinszky-líra a klasszikus modernség második hullámának személyiségfelfogásához, illetve ön- és énképéhez, különösen ha ezt a versbeni személyiség defetiszizált, visszafogott, leépített pozicionáltságára alapozzuk.) A lírai alany többször is halottként tűnik elének a műben, a lezárásból pedig – melyből pedig szinte teljes egészében hiányzik az én (kivételem a „Szerettek!” felkiáltás) – a megkérdőjelezhetetlen megsemmisülés érzülete/jelentése árad, a megvált(ód)ás bármiféle valószínűsége nélkül. Az idő múlásával egyre közelebb kerülünk a pusztuláshoz. S hogy mennyire nem a szó dogmatikus értelmében vett vallásos költő Pilinszky, azt az is jelzi, hogy sem az *Apokrif*-ben, sem az *Utószó*-ban nincs szó az arról az egyébként a Bibliából is jól ismert gondolatról, hogy a jók, az igazak, az Istenben állhatatosan hívők megdicsőülnek, míg a gonoszak, a hitetlenek, az Istenben kételkedők pedig elnyerik méltó büntetésüket. Az „univerzumba transzponált világhiány, egy ontológiai tényté tett magány, amely a Létezés immanens tartozéka”,³¹ a priváció, a megfosztottság,³² az egyetemesre extrapolált bűnösségtudat következménye a pusztulás egyetemesítetten, mindenkire vonatkoztatottan megjelenített iszonyata, s ugyanakkor kikerülhetetlen szükségyszerűsége, ahol „...nincsen arra mód / kitörni út remény e látomásból!” (*Jelenések VIII. 7.*), s „lassan megindulnak felém / a bibliai szörnyek” (*Téli ég alatt*).

Ahogy az első olvasásra is – úgy vélem – érzékelhető, a költemény rendkívüli összetettséggű, igencsak tömör képekből tevődik össze – mint a Pilinszky-szövegek legnagyobb része. Ez viszont nem jelenti, nem jelentheti azt, hogy a mű értelmezhetetlen, képstruktúrája felbonthatatlan, jelentésvilágai felfejthetetlenek. Túlságosan könnyű és kényelmes volna például Lukácsy Sándor meddően szóvirágos álláspontjának elfogadása, aki a következőket írta nem sokkal a vers első megjelenése után – igaz, remekműnek nevezve az alkotást –: a költő „új verse negyven sor; tartalmát négyszázban sem tudnám elmondani. Tömörősége kristályfelületéről lesiklanak a kritikus elemző szerzőszámai.”³³ Így azután a cikk szerzője némileg tautologikusan a mű szövegfragmentumaival „értelmezi” a szövegfragmentumokat, néhány keveset mondó szóval, vagy üres általánossággal összekötve azokat: „Mi lehet hatásának titka? »Boldogtalan erejű« képei: a mezítelen sírkő, a szobák tükörjátéka, a hófödte háztetők fehérsége? Vagy a magára maradt szerelem gyötrelmes csendjébe belesikoltó igék: a *csörömpölő* ítélet, a falakon *lobogó* hideg?”³⁴ Egyébként is: hogy kapcsolódik ehhez a „magára maradt szerelem”? Talán csak nem úgy, ahogyan Csokits János gondolja, aki szerint az *Utószó* Márkus Annának, elvált feleségének szól, azaz a vers a házasság „utószava”.³⁵ Gondolom, sokunk számára nyilvánvalóan durván túlkonkretizáló ez az ötlet, arról nem is beszélve, hogy a mű – mint minden jelentős alkotás – jóval egyetemesebb, általánosabb érvényű annál, hogysen valamiféle konkrét biográfiai adathoz lenne köthető. Úgy vélem, Pilinszky, és minden jelentős alkotó kapcsán igaz, amit a költő- és pályatárs, Nemes Nagy Ágnes mondott: „könyörögve kérném a leendő irodalomtörténészeket, nehogy valamely magánügyből, életrajzi tényből próbálják megmagyarázni a költői teljesítményt. Mi köze a művészi minőségnek az egyes életrajzi adatokhoz?”³⁶ A maga nemében ugyan sokkal jobban hangzik, de ugyancsak merő általánosságnak (illetve a szimbólumentességet illetően problematikusnak) vélem Beney Zsuzsa megállapítását: a képek „levegőtlenül kristálytiszták, minden zavaró szimbolizmustól mentesek”.³⁷ Sokkal inkább értek egyet Tamás Gáspár Miklóssal, aki azt írta: „Ismétlem: meggyőződésem, hogy a Pilinszky-vers tökéletesen átvilágítható.”³⁸ Ebben a munkámban magam is ebből indultam ki, s bár közel sem bizonyos, hogy minden leírt gondolatom, felvetett ötletem helytálló, csak remélni tudom, hogy interpretációkísérlettemmel hozzá tudtam valamit adni e szakirodalomban kissé elhanyagolt, de az életmű egészét tekintve meghatározó jelentőségű és kimagasló esztétikai értékkel bíró vers értelmezéséhez. Mely azért is figyelmet érdemlő az alkotói pályán, mert a kegyelemnélküliség, a megváltatlanság és megválthatatlanság Pilinszky lírájában ritka, végletekig feszített és végiggondolt példáját nyújtja számunkra, igazolva Kovács Kálmán korábbi megállapítását: Pilinszky „a pusztulás, a kietlenség lírikumát keresi és akarja átélni”.³⁹

- 1 Vö.: PILINSZKY János, *Modern aszkézis*. = Uő, *Összegyűjtött művei (Tanulmányok cikkek I.)*, Bp., Századvég Kiadó, 1993, 200–202.
- 2 Uő, *Ars poetica helyett* = Uő, *Kráter*, Bp., Szépirodalmi, 1976, 108.
- 3 FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Bp., Akadémiai (Kortársaink sorozat), 1977, 98.
- 4 RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus (Misztika és líra összefüggése)*, Bp., Akadémiai (Opus – Irodalomelméleti tanulmányok, 7), 1981, 120.; FÜLÖP, *i. m.*, 141.; a költemény más versekkel is rokonítódik, melyek szintűgy a pusztulást mutatják fel, s így a szerző megemlíti több motívumpárhuzamot is; CSOKITS János, *Kép és látomás a Harmadnapon világában*, Kortárs, 1995/10, 19.; a szerző a francia fordítás kapcsán tér ki a két mű szövege közötti egybeesésekre.
- 5 RÓNAY György, *Pilinszky János: Harmadnapon* = Uő, *Olvadás közben*, Bp., Magvető, 1971, 325.
- 6 RADNÓTI, *i. m.*, 117–118.
- 7 BORI Imre, *Pilinszky János versvilága* = Uő, *Huszonöt tanulmány a XX. századi magyar irodalomról*, Újvidék, Fórum, 1984, 502.
- 8 BÉLÁDI Miklós, *Költő a senki földjén* = Uő, *Érintkezési pontok*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 505–506.
- 9 FÜLÖP, *i. m.*
- 10 KOVÁCS Kálmán, *Az abszurd létezés lírája* = Uő, *Eszmék és irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1976, 346.
- 11 RADNÓTI, *i. m.*, 94.
- 12 BENEY Zsuzsa, *Idő és időtlenség Pilinszky János költészetében*, Vigília, 1970/1, 28.
- 13 KOVÁCS, *i. m.*, 354.
- 14 KABDEBŐ Lóránt, *A harmadik napon át-élt Passió (Pilinszky János költészete a Nagyvárosi ikonok-ig)* = Uő, *Versek között*, Bp., Magvető (Elvek és utak sorozat), 1980, 265–266.
- 15 PÓLIK József, „Örökmozgó” (Pilinszky János eszkatologikus létszemléletének alapmetaforájáról), *Alföld*, 1999/9, 85.
- 16 RADNÓTI, *i. m.*, 121.
- 17 BÉLÁDI, *i. m.*, 516–517.
- 18 RADNÓTI, *i. m.*, 19.
- 19 SZENTESI Zsolt, *Hit és hitetlenség Pilinszky János költészetében*, *Tekintet*, 1991/1, 120.
- 20 KOVÁCS, *i. m.*, 346.
- 21 RADNÓTI, *i. m.*, 97–98.
- 22 Erre utal Radnóti Sándor is tanulmányában. RADNÓTI, *i. m.*, 90.
- 23 SÍKI Géza, *Könyvek között (Pilinszky János: Szájkák)*, Vigília, 1973/2, 132.
- 24 *Mintha egy égő tekintetű koldulóbarát lett volna (Beszélgetés Lator Lászlóval)* = *In memoriam PILINSZKY*, a könyvet összeállította és az interjúkat készítette BOGYAY Katalin, Bp., Officina Nova, é. n., 31.
- 25 FÜLÖP, *i. m.*, 193.
- 26 KOVÁCS, *i. m.*, 354.
- 27 RADNÓTI, *i. m.*, 110.
- 28 PILINSZKY János, *Igen és nem, Új ember*, 1958. december 14. = Uő, *Összegyűjtött művek (Tanulmányok, esszék, cikkek I.)*, Bp., Századvég, 1993, 58.
- 29 RADNÓTI, *i. m.*, 42.
- 30 BORI, *i. m.*, 520.
- 31 SZENTESI, *i. m.*, 119.
- 32 TAMÁS GÁSPÁR Miklós, *Egyenes labirintus (Pilinszky János költészetéről)* = Uő, *A teória esélyei (Esszék, bírálatok)*. Bukarest, Kriterion, 1973, 186.
- 33 LUKÁCSY Sándor, *Egy költeményről*, *Új Írás*, 1962/12, 1397.
- 34 Uo.
- 35 CSOKITS, *i. m.*, 16.
- 36 *Az égbolttal volt eljegyezve (Beszélgetés Nemes Nagy Ágnessel)* = *In memoriam... i. m.*, 24.
- 37 BENEY, *i. m.*, 30.
- 38 TAMÁS, *i. m.*, 182.
- 39 KOVÁCS, *i. m.*, 353.

NÉMETH G. BÉLA

Szabolcsi Miklós (1921–2000)

Irodalmunk történetével s elméleti kérdéseivel foglalkozó tudományosságunk szegényebb lett egy kitűnő művelőjével. Szabolcsi Miklós egy év híján nyolcvanestendőskorában elhagyott bennünk. Nagy veszteség ez, mert bár munkássága sok kötetre terjedő s korszakos értékű volt, mindazt, aminek kutatásáról megírásának szükségéről, vágyáról egy-egy szakmai ülés, egy-egy vándorgyűlés vagy egy-egy fölvilanyozó s egyben jóízű beszélgetés során mint kutatni, föltárni s megírni szükséges történeti tárgyról, elméleti kérdéskörrel szolt, most immár úgy kerül sorra – ha kerül –, hogy tudását, találékonyságát, ráérző és segítőkészségét nem vehetjük immár igénybe.

Az a tudósajta volt ő, aki mindent, amit olvasott akár hazai, akár idegen, főleg francia és német nyelven, rögtön kapcsolt, nemcsak a maga kutatási területéhez, hanem a hazai tudományág egészéhez is. A véle való eszmecsere értekezleteken vagy személyes találkozások alkalmán ezért volt mindig elmemozdító, még akkor is, ha esetleg az ott támadt ötlet, javaslat nem hozta azt az eredményt, azt az utat, amelyet akár ő, akár beszélgetőtársai vártak tőle. Fölvillanó gondolataival s hozzájuk kapcsolódó módszerjavaslataival ösztönözte a munka, az eszmélkedés irányát.

S nem zárkózott pusztán az irodalom világába. Képzőművészet, zene, színház ipar- és képzőművészet egyaránt érdekelte. S mindig a kor össz-művészetének egészében igyekezett szemlélni. S mind e mögött látni kívánta az elméleti, a filozofikus, a szociologikus alapozású esztétikai háttérrel. Persze, vethetné ellen valaki, jól s jó helyről indult. Családja harmadik, negyedik nemzedékben volt immár a magyar kultúrában gyökeredző, a magyar kultúrát művelő. S nem is akárhogyan. Apja nemcsak újságíró, hanem költő, színműíró meg kritikus és fordító is volt. *A Hét* munkatársa. Nagyapja újságíró, nem is az első, hanem már a második lelkesen s igazán magyarrá lett nemzedékből. Az *Egyenlőség* című, valóban liberális lap szerkesztője. Benne is, mint nagybátyjában, Szabolcsi Bencében – Bartók és Kodály kiváló értőjében, tudós interpretálójában, a modern magyar zene egyik legjobb tudósában – egybetartozott az általa szerzett ízléssel, értéssel, ítélőkészséggel mindaz, amit befogadott.

Miklós közvetlen a háború után indult. Folyóiratok sora született a demokratikus társadalom, a művészi alkotás és befogadói közmentális megterem-

tésének vágyával. Am a keletről diktált irány egyre kevésbé tűrte a demokratikus szándékot. 48-ban már egészen mást jelentett az idegen hatalom által hatalomra juttatott társadalom- és művészetirányítás, a „népi demokrácia” jelszava, mint azt szótárian jelentenie kellett volna. Akik valóban európai szellemű polgári demokráciát akartak, háttérbe szorultak, külföldre kényszerültek, vagy éppen börtönbe jutottak. A sztálini párttörténetet a történelem tán legfontosabb könyvének nyilvánító Darvas József, a valamelyes tárgyiasabb és jobb szándékú, de szűk tájékozottságú Erdei, az idült alkoholista Dobi kerültek előtérbe a kommunisták szövetségeseiként a szellemi életben is, nemcsak a politikában. S még Lukács György is a kor egyik legnagyobb természettudósát, Heisenberget a *Társadalmi Szemlében* Leninhez, Sztálinhoz, Zsdanovhoz utasította, hogy az Unsicherheitsrelation kérdését megoldhassa. S mivel rövid három-négy esztendő múltán jelentkezett a totális csőd, Nagy Imre megkísérelt reformálni. A reform szándék s a csőd szavát egyaránt elhallgattatták a szovjet fegyverek, s a moszkvai bábok.

Az az irodalomfelfogás, s ezen belül itteni tárgyunk, az irodalomtörténet-írás s az esztétika, most immár megfegyvelmetten Lenin és Sztálin értelmében fogta fel Marxot és Engelset is. Az elhallgatók s az elhallgatottak, ha megengedték nekik, a szövegkiadás filológiai munkáiba menekültek. S megszületett – mondhatnánk némi iróniával – a *vasutas esztétika*, a Petőfi–Ady–József Attila ún. *fővonalal*. József Attiláról egy asszonyiség írt (nevét hagyjuk említetlenül) egy összefoglaló könyvet, amely az irodalomtörténet-írás, mondjuk, Toldy előtti szintjén mozgott.

Szerencsére Szabolcsi ekkor határozta el József Attila életművének földolgozását. Fölkészültsége, addigi munkái alapján, bőven megvolt ehhez. Lehetősége annyi, amennyit a népi demokráciának nevezett fél-diktatúra engedett neki. Nem volna tisztos magatartás a költő életművét és irodalomtörténeti helyét illetően végzett hatalmas munkájáét ezen az első könyvön át (*Fiatál életek indulója. József Attila és költészete 1923-ig*, Bp., 1963) megítélni, jóllehet tárgyi tekintetben itt sincsenek, alig vannak nem egészen igazolható vélekedések, állítások.

Szinte pozitivista mestermunka a tényföltárása, ténykezelése. Hogy esztétikai tekintetben, ha távolról sem teljesen, alkalmazkodott az említett „fővonalas” esztétikához, az a megjelentetés feltétele, úgy lehet ellenszolgáltatása volt. A második kötet (*Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923–1927*, Bp., 1977) nyolcszáz lapján mindazt a politikai, szociális, művelődési, s mindenekelőtt literális tényt és körülményt fölmutatta, ami az induló költő gyermek- és ifjúkori, iskolai és literális alakítója volt, lehetett.

A gombamódra szaporodó „elvtársi”, „baráti”, „rokon” emlékezésektől igyekezett megszabadítani a költő életrajzát, mint ahogy korai költészetét, kezdő költői útját is a legendásítástól, a mitizálástól. S fölmutatni, mi a valóban új és saját, s mi az öröklött, az átvett. Mondhatnánk „megszegényíti”, mikor szám-

ba veszi, mi az átvett, s mi a valóban övé. Nyugatos kortársai, elődei közül elsősorban Juhász Gyuláról van itten szó. S arról, miként olvad annak némileg népies-nyugatos hangja a fiatalos-városias, gyakran szinte kamaszhangba.

Ez a kötet – mondhatnánk – hármas célú s eredményű: életrajz és pályaalakulás, miliő és költői hangvételváltás, szociális és irodalom-közéleti helyzet tisztázódása és annak gondolati megragadása. Most immár szinte végleg demitizálja az ismerősök, a barátok s nem utolsósorban a költő nővére legendásító írásainak jelentős részét, többségét.

A harmadik kötet *Kemény a menny. József Attila élete és pályája 1927–1930* (Bp., 1992). Nehéz ezt mondani, de alighanem ez ennek az annyi fájdalommal teli életnek tán a legboldogabb (s mondjuk némi túlzással így): tán legkiegyensúlyozottabb korszaka. De aligha egyben a legjelentősebbet teremtő esztendőik sora is. Szabolcsi sokrétűen, igen jó pszichológiai érzéssel ragadja meg az öntudat, az önérzet birtoklásának ezt a viszonylagos stabilitását hősének mind verseiben, mind prózai írásaiban, főleg pedig emberi-társas tekintetben. Ami azonban nem jelenti egyben a legjava versei korszakát is, jól lehet azokból is van jó néhány már ebben a korszakában is.

Az utolsó, a negyedik (*Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*) adta föl bizonyos tekintetben a legösszetettebb s legnehezebb kérdéseket. S Szabolcsi itt mutatja meg, mennyire távol áll tőle *a maga nézeteinek abszolutizálása*, dogmatizálása. S nemcsak a magáénak, hanem azokénak is, akiket egykor, a hivatalosság s az ideológia jegyében mindent tudóknak illett tekinteni. S ez a kötet már mintegy az elemzéssel együtt, mondhatnánk, végleg kijelöli e lírának a kor irodalmában elfoglalt helyét. S ugyanakkor a költő férfi-életének, s rajta s általa létérzékelése bizonytalanságának egyre erősödő érzését, tényét is fölmutatja.

Közben az egész sor kutatót foglalkoztató *József Attila-irodalom* egy-egy vers, egy-egy pszichológiai vagy ontológiai problémáját gyakran más-másként véli megoldani, s esztétikai erejét is más-más alkotásmódja jegyében megragadni. Szabolcsi teljesen toleráns azokkal, akiknek vélekedésében az övétől eltérő lényeges kérdést lát: lehet, hogy az övével egyenértékűek, vagy éppen hozzájuk képest többletet is adók ezek. S ez nagyon is helyes: egy-egy nagy vers, egy-egy nagy műalkotás mindenkor és mindenkinek sugallhat mást, mint amit egy másik szemlélőnek, másik befogadónak. Éppen ez a valódi *pluralitás*, mely elfogadja, hogy egy jelentős műalkotás minden szemlélőjének, befogadójának mond valamit – bár nem ugyanazt, a lét lényegét illetően: hiszen ez az igazán nagy művek titka, tulajdona.

József Attila életének és művének ez a négy súlyos kötetű rajza, kivált az utolsó, Szabolcsi toleranciájáról, más szemléletek iránti megengedő, elfogadó magatartásáról tanúskodik. Szinte minden nagy versénél egy-egy mástól származó értelmezést, poétikai magyarázatot is előad, mégpedig nem vitázóan, hanem mint ugyancsak lehetséges értelmezést.

Ez a negyedik kötet – *Kész a leltár* – ennek a vállalkozásnak, s tán Szabolcsi munkásságának a legmagasabb (vagy mondjuk így) egyik legmagasabb pontja. S akaratlan és jogos vita azokkal az irodalommagyarázókkal, akik úgy vélik, hogy különböző nyelvi, szerkezeti, kép- és hangzat-, asszociációs és mnemikus és hasonló elemek segítségével, egybeforrasztásával meg tudják adni a vers egyedüli, teljes és kizárólagos jelentését. Holott ahány olvasónak, ahány lélektani, léttani, nyelvbirtoklási, művelődésfokozati, élmény-készségi s -szükségleti (s még egy sor hasonló tényező) állapotában kerül a vers befogadásra, annyi értelművé válik; többnyire hasonló, de nagyon ritkán azonos jelentésűvé és élménykiváltó funkciójúvá, hatásúvá. A valódi versolvasó egyébként sem elsősorban a versépítésben kíván gyönyörködni, belőle élményt szerezni, hanem a létről, az életről, az ember világáról valódi művészettel értéstöbbletet szerezni. Csak ha ezt megkapta a verstől, utána tartja érdemesnek eszközei erejének mibenlétét kutatni. A vers éppen ezért áll a nyelvi művészetek közül legközelebb a zenéhez. S ki az, aki határozottan és cáfolhatatlanul megmondja, hogy egy Beethoven-szonáta mit jelent, mégpedig mindenki számára. Vagy akár egy szöveges daléit, vagy egy tárgycímet viselő zenekari darabét, mondjuk, Richard Strauss *Eulenspiegelének* vagy a *Tod und Verklärung*jának jelentését.

Am nagyon méltánytalanok lennénk, ha – kétségtelen fő műve mellett – nem szólnánk részint elméleti, részint összehasonlító s külföldi irodalmakról szóló munkáiról. S nem említenénk a hazai s a nemzetközi életben vállalt szerepeit. Értekezletet nyit s foglal össze, irodalmi társaságok elnökségét, tagságát vállalja, és külföldi konferenciákon képviseli a hazai irodalmat.

Ilyfajta tevékenységéből hadd említsünk egyet nyomatékka. Amikor végre a hetvenes évek második felén s a nyolcvanasok elején a hivatalosak közül is többen kezdték belátni, hogy tarthatatlan az az irodalomoktatás, az az irodalmi értékbecslés, az az irodalominterpretáció, mely addig szinte mozdíthatatlan dogmaként nehezedett a tanárookra, s terméketlenné, képtelenül leszűkítetté, befogadhatatlanná tette az irodalom esztétikai erejét és értékeit, ő egy teljes napi ún. *pártközponti* vitában, *barátaival szemben*, azok mellé állt egyértelműen, akik a dogmákká merevült elveket, a halottá ideologizált műveket végre szabadon magyarázhatóvá, befogadhatóvá kívánták tenni, s ama jelentős írók műveit is be kívánták vonni, akiket addig politikai meggondolások alapján kizártak. S hogy mennyire szeretett a művészi élményben osztozni, arra egy példát. Együtt voltunk Berlinben; nekem haza kellett jönnöm; ők Hédivel, feleségével maradtak. Hét végén az egyetemen találkoztunk. „Milyen kár, hogy nem maradhattál; ennyi gyönyörű Caspar David Friedrichet nem lehet még egyszer együtt látni.”

Munkásságát mind itthon, mind külföldön kitüntetések sorával ismerték el. S ami még ennél is több: óráit hallgatói kivételes látogatottságban részesítették. Egy tanár, egy előadó, egy tudós számára alighanem ez a legnagyobb elismerés.

Szörényi László: *Studia Hungarolatina*
Tanulmányok a régi magyar és neolatin irodalomról

Szörényi László tudományos munkássága több mint három évtized óta jól ismert mind az irodalomtudomány, mind pedig rokonszakmái (történetírás, klasszika-filológia, italianisztika, egyháztörténet stb.) előtt. Már kandidátusi értekezése is – melynek eredményeit nagyobb részt *Hunok és jezsuiták* (Bp., 1993) című könyve tartalmazza – korábban teljes mértékben elhanyagolt szövegkorpuszra irányította a figyelmet, amikor a magyarországi latin nyelvű kora újkori eposzok eszmeiségét és formavilágát mutatta be. Neolatin kutatásait azóta továbbfejlesztve, nemzetközi konferenciák egész sorának aktív résztvevőjeként kamatoztatta kivételes nyelvtudását. Most közreadott tanulmánygyűjteménye a magyarországi latin grammatika, poézis és historiográfia egyes kérdéseire irányuló kutatásainak eredményeit adja közre. Aligha szorul bizonyításra, hogy a téma elsőrendű fontosságú, a korai újkor latinitása ugyanis köztudottan szerves része az irodalomtörténetnek Európa-szerte, az ilyen tárgyú nemzetközi konferenciák száma ugrásszerűen megnövekedett az utóbbi két évtizedben. Igazat kell adnunk Szörényinek, amikor arról szól, hogy a neolatin írásbeliség Kelet-Közép-Európában még nagyobb szerepet játszott, s időben is tovább hatott, mint Nyugaton, így ennek számontartása nélkül csonka lenne múltunk szellemi értékeinek recepciója. E hiány pótlásáért éppen ő tett legtöbbet az utóbbi évtizedekben: mintegy 40 tanulmánya jelent meg idegen nyelven, nagyrészt külföldön, rangos fórumokon, olasz nyelvű tanulmánykötete pedig nemrég jelent meg (*Arcades ambo. Relazioni letterarie italo-ungheresi e cultura neo-latina*, Rubettino, Róma, 1999), jelen kötet több fejezete ebben olaszul olvasható.

Noha a most közzétett kötet tanulmányai különböző szerzőkről, különböző alkalomokra íródtak, nem véletlen, hogy végül is koherens egységgé voltak szervezhetőek. A témák között az összetartó erőt nemcsak a vizsgált szövegek közös nyelve, a latin biztosítja, hanem a tárgyalt szerzők közös műveltsége, a klasszikus antikvitásból táplálkozó humanista erudíció is. Szörényinek szinte minden ponton van új mondanivalója: egyes értekezései filológiai újdonságot, újonnan előkerült szöveget mutatnak be, másutt ismeretlen kapcsolattörténeti részletekre irányítja rá a figyelmet, ismét másutt régi, megcsontosodott vélekedéseket tud helyesbiteni, árnyalni vagy éppen az antikvitás és a korai újkor műveltségének eddig észre nem vett összefüggéseire, az előbbinek az utóbbit tápláló hajszálereire világít rá. Megállapításai és eredményei közül ezúttal csupán néhányat említhetünk, a kutatói módszer legfőbb sajátosságait néhány példával talán így is sikerül jellemezni.

Mindenekelőtt arra célszerű utalnunk, hogy Szörényi példamutató módon tudja összeegyeztetni a nemzetközi tudományos trendeket és a magyar irodalom- és esz-

metörténet tanulságait, ez utóbbiakat szinte minden esetben a megfelelő európai kontextusban helyezi el. Tanulmányai nemcsak a hazai, hanem a külföldi olvasó elvárásai horizontjára is mindig figyelemmel vannak, s különösen az olasz, osztrák és szlavisztikai kutatás számára tartalmaznak fontos adatokat és összefüggéseket. Ez már csak azért is említésre érdemes, mert a hazai tudományos közéletben sajnálatos módon nem tudatosodott eléggé, hogy korántsem elég egy hungarológiai tárgyú tanulmányt idegen nyelvre lefordítani, ha azt nem illeszti be a szerző az európai összefüggésrendszerbe s nem kapcsolja be a nemzetközi szakirodalom hálózatába, akkor nem lesz visszhangja. Szörényi azok közé tartozik, akik ezt jól tudják és érvényesítik, helyes arányt alakítva ki hazai és nemzetközi jelenségek tárgyalása között, elkerüli a szélsőségeket, nem ragad le a külföldi eredmények pusztá magyar nyelvű visszamondásánál, de nem is zárkózik be a hazai hagyományba, noha túlnyomórészt magyarországi jelenségeket elemez.

A kötet első írása az 1440 körül keletkezett Jókai-kódexről, az első magyar nyelvű kéziratot könyvről szól, s az abban található Szent Ferenc-legenda latin mondáinak (főként az *Actus beati Francisci* és a *Speculum perfectionis* című kompilációknak) tanulmányozásával megállapítja, hogy a magyar szöveg szerzője aligha csupán fordító volt, sokkal inkább olyan literátor, aki a magyar nyelvű legenda struktúráját – többféle szöveg ismeretében – önállóan alakította ki. A ferences devóció korabeli szövegeinek alapos filológiai vizsgálata s a kiterjedt külföldi szakirodalom (Manselli, Brooke, Cambell szövegkiadásai és tanulmányai) eredményeinek figyelembevételével jutott Szörényi erre a következtetésre, amely lényegében a magyar Ferenc-legenda irodalmi rangemlése, még akkor is, ha a szerző neve sajnálatos módon mindmáig ismeretlen.

Az újabb történettudományi álláspontokkal összhangban áll Szörényinek azon törekvése, amely a Hunyadi-, Jagelló- és Habsburg-ház közép-európai hatalmi vetélkedésének erőterében mutatja meg a politikai töltésű szövegek célzatosságát, hatóerejét, s azt az intertextuális szövevényt, amelyben ezek működtek. Több esetben tud bemutatni olyan külföldi szerzőt, aki nem állt élő kapcsolatban Magyarországgal, így személyes elfogultság és érdekelttség nélkül írt róla. Ez a helyzet Michele Ricci művével (*Historia de regibus Ungariae*, Milano, 1506), amely különleges helyet foglal el a Mátyás-kultusz történetében, hiszen a liviusi stílusú nápolyi történetíró – nyilvánvaló Beatrice-pártolása révén – az elsők között teremtette meg a mitikussá növelt uralkodóképet, a Hungaria aranykorát fémjelző király historiográfiai alakját, amely azután majd később, Mohács után vált általánossá a magyar politikai és irodalmi köztudatban.

Míg Ricci bőven ír Magyarországról, addig egy másik írás témája – Marin Držić és a raguzai-dubrovnikai humanisták városdicsérő poézise – első olvasásra nem tűnik magyar vonatkozásúnak, kevésbé látszik a *studia hungarolatina* körébe vonhatónak, hiszen a dalmáciai városi közösség cívisöntudatának laudációja sajátosan helyi kötődésű. Egy Janus-párhuzamra, a nemzeti krisztológia megjelenésére ugyan utal Szörényi, úgy véljük azonban, itt még néhány hasonlóságra érdemes lenne utalni. Janus váradi búcsúversére például, mivel végeredményben az is a *laus urbis* egy változata, s további hasznos tanulságokkal szolgálhatna a Várad, illetve Dubrovnik magasztalására alkalmazott retorikai arzenálnak komparatív vizsgálata is. Ilyen módon persze ez a tanulmány nem csupán jelentős hozzájárulás a kroatisztika neolatin ágá-

nak kutatásához, hanem a janusi életmű összehasonlító szempontú vizsgálatának is ösztönzője lehetne.

A kora újkori magyarországi latin irodalom témái közül nem hiányozhat Sylvester János úttörő jelentőségű munkájának, *Grammatica Hungarolatina* címmel kiadott tankönyvének méltatása, így érthető módon olvasható itt az a tanulmány, amely eredetileg a mű facsimile kiadásához készült (1989). Ennek summázataként írja Szörényi, hogy „szinte Sylvester az egyetlen, aki össze tudta egyeztetni ragaszkodását az évezredes latin hagyományhoz, valamint hazájának és anyanyelvének a felfedezés izgalmaival átfűtött szerelmét” (31.). Abban kétségteljesen igaz van a minősítésnek, hogy Sárvár-Újsziget tudósa élen járt e téren, az viszont némi túlzás, hogy „egyetlen” lett volna, hiszen a XVI. századi Magyarországon még számos tudós fáradozott a klasszikus-antik és a hazai-anyanyelvi műveltség összeegyeztetésén, ha ezt nem is nyelvtan, hanem egyéb műfajok terén tették (Oláh Miklós, Zsámboky János, Baranyai Decsi János és mások).

A továbbiakban egy tanulmány tárgya latin nyelvű iskoladráma. A *Ladislaus Hunyady* című tragédia kéziratát Szörényi fedezte fel a szegedi Somogyi Könyvtárban (H. B. 157. sz. jelzet) ő adta közre a szöveget is (ItK, 1989, 683–705.). A részletes elemzés nem kis meglepetést tartogatott, kiderült ugyanis, hogy a jezsuita szerző munkája a református Bessenyei György egyik művének forrásul szolgált.

Több ponton Szörényi olyan kutatásokat kezdeményezett, amelyek a szó szoros értelmében úttörő jelentőségűek. A felvilágosodás korának neolatin poézisét például három tanulmányban is áttekintő igénnyel vizsgálja. Ennek a (nagyreszt árkádikus) költészetnek legnagyobb ívű áttekintése (*Latin költészet 1770 és 1820 között*) európai körképet vázol fel, kijelölve a főbb témákat, költőket és műfajokat. Az impozáns áttekintés magyarul mindenképp újdonság, ilyen átfogó igényű bemutatás mindmáig nem készült e tárgykörben. Egyik-másik téma esetében viszont talán még több magyar vonatkozás is említhető lenne. Így például Faludi *Tarka madár* című verse is beilleszthető abba a motívumtörténeti sorba, amelyet Szörényi felvázol Manzoni *Volucres* (Madarak) című költeménye kapcsán. Ha már a XVII. századi francia jezsuita Pierre Sautel elégiájától kezdve Arany allegóriáján át Baudelaire *Albatrosz*ig kíséreljük figyelemmel a rab madár költői képét (101.), akkor talán a magyar jezsuita rokokó versjátéka is itt említhető, legalábbis mint a toposz egy elágazása. Ez a tanulmány egyébként terjedelmes bibliográfiája révén is jó alapot, felbecsülhetetlen értékű segítséget nyújt a további kutatás számára.

Egy megoldatlan filológiai kérdés vetődik fel a *Latin nyelvű Árkádia Magyarországon* című alfejezetben. Itt Gánóczy Antal személyét Szörényi teljes joggal emeli ki a magyar árkádikus költők sorából, őt Floridenus Meonius néven választották arcasszá 1779-ben (az én adatom szerint 1780-ban), sokirányú írói munkásságot fejtett ki, tagja volt a kalocsai *Analecta poetica* szerzői körének. Miként azonban arra már másutt (Bitskey István, *Hungariából Rómába*, Bp., 1996, 177.) is utaltunk, a római Collegium Germanicum Hungaricum matrikulája (Veress Endre pontos, szöveghű kiadásában) csak egy *Carolus Josephus Gánóczy* nevű alumnust tart nyilván, aki 1724–1790 között élt s 1745–1749 között tanult teológiát Rómában, majd váradi kanonok lett. Ezek az életrajzi adatok gyanúsán megegyeznek a Gánóczy Antaléival, logikusan merül fel a kérdés, hogy itt testvérekről lehet-e szó, vagy egy és ugyanazon személyről. Magunk aligha tartjuk hihetőnek, hogy a testvérek egyike (József Károly) tanult volna Rómá-

ban, s mégis a másikat, Antalt, aki viszont nem tanult az örök városban, választották volna Árkádia-tagga. Feltehetően egy személyről van itt szó, a keresztnév eltérésére (vagy cseréjére?) viszont nem tudunk magyarázatot adni, noha egy jeles magyar neolatin versszerző Árkádia-tag biográfiai adatainak tisztázása fontos lenne.

A neolatin historiográfia rendkívüli sokszínűségét, műfaji pluralizmusát illusztrálja az Esterházy Pál művét (*Az boldogságos Szűz Mária szombatja*, 1690) elemző tanulmány. A mariológia és a történetírás kapcsolatát első pillantásra akár meg is kérdőjelezhetnénk, Szörényi azonban részletes elemzéssel mutatja be, hogyan függött össze ez az első renden devóciós műfaj a főúri genealógia (s ennek révén a történetírás) kérdéseivel. Ennek az összefüggésnek az illusztrálására aligha lehetne alkalmasabb művet találni, mint Esterházy Pálnak az 1690-ben kiadott „máriás atlaszát” – hogy Szörényi szavait használjuk. Igazat kell adnunk neki abban, hogy a hercegi rangú szerző „a Mária-tiszteletet világméretű üdvtörténeti, illetve nemzeti üdvtörténeti perspektívába állítja” (42.), legfeljebb azt tehetjük hozzá, hogy az itt (egyébként joggal) említett Zrínyi-hatás bővebb kifejtést is megérdemelne. Magunk is úgy látjuk, hogy a reformáció zsidó–magyar párhuzamának és „választott nép” eszméjének katolikus megfelelője volt a Regnum Marianum gondolata, hiszen végső soron mindkét eszmekör az ébredező nemzeti identitás jegyében fogant, a konfesszionális gyökerű nemzeti történetiszemlélet megnyilvánulása, ezért a historiográfia kereteiben történő elemzése indokoltan mondható.

Külön is említést érdemel az a tanulmány, amely a nyelvrokonság, őstörténet és epika felvilágosodás kori magyarországi jezsuita felfogását vizsgálja, s ezt ismét csak egy kuriózumnak számító latin kiadvány kapcsán teszi. A *Reflexiones* címmel 1709-ben Nagyszombatban kibocsátott libellus lényegében meglehetősen komikus dialógus egy Rómába vetődött kínai mandarin és keresztény kísérője között, s bőséges alkalom arra, hogy a kétféle gondolkodásmód szembesülhessen egymással. E könyvecske jele annak, hogy a kínai rítusvitának magyarországi lecsapódása is volt, ez viszont végül is összefüggésbe került a magyar őstörténetről szóló vitával, amely Cetto Benedek és Pray György között zajlott. Mint Szörényi megállapítja: „A Hell-Sajnovics–Pray-féle konstrukció, amely egyrészt a finnugor nyelvrokonság, másrészt a kínai forrású huntörténet jegyében, a kínainak, mint mátrixnyelvnek a feltételezésével a rákövetkező nyelvésznevezédeket megosztotta és valóságos háborúság tört ki azért, hogy elválasszák a hunokat a finnektől, az irodalomban szerencsére nem így érvényesült” (81.). Ezt követően arra az álláspontra jut Szörényi, hogy Dugonics regénye, az *Etelka*, amely a honfoglaló magyarokat már a tiszta monoteizmus képviselőinek teszi meg, végeredményben „a jezsuitáknak a kínai vallásról formált képe alapján” alakítja ki a „magyarok Istene” képzetet. Merész, de filológiailag alátámasztott gondolatvezetés ez, amely a „kínai szál” bekapcsolásával kétségtelenül új, eddig figyelembe nem vett összefüggésre irányítja a figyelmet, s egyben a magyarországi historiográfiai gondolkodás nemzetközi kontextusát rajzolja meg határozott vonásokkal.

Nincs terünk most arra, hogy Szörényi valamennyi eredményét méltassuk, azok már eddig is számos hazai és külföldi visszajelzést kaptak, az általa vizsgált kérdésekről az ő tanulmányai nélkül ma már nem lehet érdemben szólni. Munkája azt is példázza, hogy az irodalmi szövegekben megfogalmazott eszmék közül igen sok még a számon nem tartott, szintéziseinkbe kellő mértékben be nem épített, feltárára

váró részlet, s ezek közül többnek hosszú időre szóló, esetleg máig érvényesülő hatása elkerülhetetlenné teszi a velük való szembenézést. Szörényi ezt magas fokon végezte el, munkájának hasznossága több tudományág számára is nyilvánvaló. Bőséges új ismeretanyagot és nemzetközi szempontból is figyelemre méltó megfigyelést ad közre mostani tanulmánygyűjteménye. Érződik az egyes írásokon, hogy azok eredményeit szerzőjük számos hazai és külföldi konferencián mutatta be, a jegyzetek mutatják, hogy az ott elhangzott kiegészítő javaslatok beépültek a szövegek végső változatába, így szinte minden elemzés jelentős mértékben vált gazdagabbá s árnyaltabbá, híven tükrözve a nemzetközi tudományos eredményeket és színvonalat. Szörényi írásai nyomán markánsan bizonyítottak látszik, hogy a neolatin filológia semmiképp nem csupán „utóélete” az antikvitásnak, hanem önálló tudományág, amely az elmúlt évtizedekben nemzetközi méretekben, konferenciák során újraértelmezte önmagát és feladatait, s az európai anyanyelvű irodalmiságnak is táptalajává, szellemi gyökérszertévé vált.

(Kortárs Kiadó, Bp., 1999, 183 l.)

BITSKEY ISTVÁN

Lobkowicz-kódex 1514

(A nyelvemlék hasonmása és betűhű átirata bevezetéssel és jegyzetekkel)

A magyarországi nyelv- és irodalomtörténeti kutatás immár több mint százötven éve fontos feladatának tekinti, hogy középkori és későbbi szövegemlékeinket a kutatók és a szélesebb érdeklődő közönség számára hozzáférhetővé tegye, sőt a szakmai és technikai követelmények és lehetőségek változásával esetenként újra kiadja.

Ebben a folyamatban a Döbrentei Gábor szerkesztette *Régi Magyar Nyelvemlékek* öt kötete (1838–1846, 1888), a Volf György nevével fémjelzett *Nyelvemléktár* tizenöt kötete, az 1942-ben Szabó Dénes által indított *Codices Hungarici* és az 1957-től megjelenő *Magyar Nyelvtörténet Forrásai* című sorozatok után és mellett fontos állomást jelentenek a *Régi Magyar Kódexek* kötetei. A szélesebb olvasóközönség körében kevésbé, de a kutatók által jól ismert sorozat köteteként látott napvilágot a *Lobkowicz-kódex* hasonmása és betűhű átirata Reményi Andrea és kutatótársai munkája nyomán.

Az ELTE Magyar Nyelvtörténeti és Nyelvjárástani Tanszéke és a Magyar Nyelvtudományi Társaság kiadásában megjelenő, latin és magyar nyelvű kéziratokat egyaránt közreadó sorozatnak már az első darabja tükrözte a kiadás egységes elveit. A *Könyvecse az szent apostoloknak méltóságokról 1521* előszavában (Bp., 1985). Pusztai István megindokolta az új sorozat indításának szükségességét: „a nemzeti kincseink és kultúránk iránt egyre növekvő és mind általánosabb érdeklődés, nemkülönben a tudományos érdekek” tette indokolttá, hogy a *Codices Hungarici* kötetei mellett megindítsák az új sorozatot is.

Az egységes alapelvek legfontosabbika volt, hogy az elsősorban tudományos érdeket szolgáló hasonmás kiadás mellett nem mondtak le a betűhű átirat közléséről sem. A szövegközlések előtti bevezetések pedig a kódexek részletes leírása során mutatták

azokat a problémaköröket, amelyeket a közreadóknak minden esetben számba kellett venniük. A 22. kötetként megjelent *Lobkowicz-kódex* kiadása is alkalmazkodik a fenti alapelvekhez.

Bár a kódex első betűhű átíratát – nem sokkal a megtalálás után – Volf György a *Nyelvemléktár* XIV. kötetében a *Batthyány-* és a *Czech-kódexek* társaságában már közzétette (Bp., 1890), a jelen kiadás teljes mértékben indokolt. Egyrészt, mert a gazdagon díszített kódex majdnem ötszáz év elteltével kerül a kutatók és az olvasók elé, hiszen a múlt századi felfedezés ellenére facsimile eddig még nem került kiadásra. Másrészt, mert a Volf által alkalmazott egységesítő betűhű átírat helyett a tudományos eredményeket és a scriptorok eltérő írásmódját messzemenően figyelembe vevő szövegkiadás született meg. (Azt már nem is említve, hogy mára a *Nyelvemléktár* kötetei is nehezen hozzáférhetővé váltak.)

A *Lobkowicz-kódex* már a XIX. század végén az érdeklődés középpontjába került. A megtaláló Csontos János a *Magyar Könyvszemle* 1879. évfolyamában számolt be egy 1585-re datált, imádságos könyvként számon tartott ismeretlen magyar kódexről, amelyet csehországi kutatásai során vehetett kézbe herceg Lobkowicz Mór raudnitzi könyvtárában. (A kódex azóta is az Amerikában élő Lobkowicz család birtokában van – tudhatjuk meg az előszóból.) Csontos elsőként adta a tulajdonosról általa elnevezett kódex pontos bibliográfiai leírását, kitért annak külső megjelenésére, a másolók számára, a különböző másolók által készített részek keletkezési idejére, és több részletet is közölt betűhű átíratban, illetve néhány lap hasonmását is közzétette.

Volf György a *Nyelvemléktár* XIV. kötetének előszavában ugyancsak részletesen ismertette, részben egyetértve a felfedező következtetéseivel, részben cáfolva azokat.

A Volf-féle kiadás nyomán fellendülő érdeklődés elsősorban nyelvészeti volt, de részletes leírások születtek a kódex tartalmára, esetenként forrásaira vonatkozóan is. A kódex iránt megmutató tudományos érdeklődés az 1930-as évek után is állandónak, ugyanakkor nem túl élénknek mondható, egészen az utóbbi évtizedig, a jelen kutatásokig.

A folyamatosan megnyilvánuló figyelem következtében abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy egyfelől láthatjuk a kódex kutatásának fontosabb állomásait, másfelől nyilvánvalóbbá válhatnak számunkra azok az új szakmai eredmények, amelyeket Reményi Andrea a kiadás előszavában összefoglal.

Az előszónak egyrészt – ahogy említettük már – igazodnia kellett a sorozat szempontjaihoz, másrészt a bevezetések „műfaji” sajátosságaihoz. Ennek ellenére, vagy inkább ezzel együtt Reményi Andrea minden fontos filológiai adatra és problémára kitér. A megtalálásra, őrzésre, kiadásokra vonatkozó legfontosabb tudnivalók után a kódex eddigi legrészletesebb leírását adja, korrigálva Volfnak a terjedelemre vonatkozó megállapításait, illetve jelezve azokat a kérdéseket, amelyekre majd csak egy szakszerű restaurálás nyomán lehet választ adni.

Az újabb kutatások egyik fontos eredménye, hogy a kódex másolását öt személynek tulajdonítják. Csontos négy (esetleg öt), Volf három másoló kezét feltételezett, azonban a kódex hangjelölésére és helyesírására vonatkozó vizsgálatok igazolni látszanak a – valószínűleg műhelymunkát végző – scriptorok ötös számát.

A kérdés természetesen összefügg a kódex keletkezésének időpontjával, amely tekintetében Reményi Andrea Volf álláspontját erősíti meg, aki az egész kódex írását

1514-hez teszi közel, megkérdőjelezve Csontosinak azt a feltevését, hogy a legrégebbi részek a XV. század végén, a legfiatalabbak pedig 1513–1521 között íródhattak.

Ugyancsak megerősítették a kutatások a kódex ferences rendi kötődéséről kialakult nézetet, amelyet egyébként a kódex tartalma is igazol. A másolók (és nem a fordítók, illetve a szerzők) feltehetően klarissza apácák lehettek, és maga a kódex is egy klarissza apáca-fejedelemmasszony számára készülhetett. Ennél közelebbit a *Lobkovicz-kódex* esetében sem tudhatunk a létrehozókról.

A vegyes tartalmú kódex tartalmának számbavétele, párhuzamos helyek keresése a megtalálás pillanatától kezdve a kutatás fontos részét képezte, de történetek lépések a források számbavételére is. Jelen kiadvány bevezetésének fontos része, hogy a 29–41. oldalakon Reményi Andrea könnyen áttekinthető táblázatban veszi számba a kiadvány teljes anyagát, annak latin forrásait és a magyar kódexekben előforduló párhuzamos helyeit. Ennek rövid információit egy szöveges rész is kiegészíti, pontosabb információkat adva a források, illetve párhuzamos helyek és a *Lobkovicz-kódex* egymáshoz való viszonyáról. A források jelentős részét – ahogy a táblázatban feltüntetett szakirodalmi hivatkozások is mutatják – már a múlt század végén, illetve a század első harmadában feltárta a kutatás, elvéve azonban újabb azonosítások is találhatóak (Lőkös Péter, 1996, MKSz, 356–358.; Szabó Flóris, ItK 1964, 681–690., uő, ItK, 1967, 163–167.).

Ezen adatok mutatják leginkább a kódex irodalomtörténeti jelentőségét. Bár a bevezető tanulmány alig hangsúlyozza a kutatási feladatokat, mégis nyilvánvaló, hogy ebben az irányban születhetnek további jelentős eredmények.

Irodalomtörténeti szempontból értékesek a Szent Ferenc és Szent Klára legendáriumából vett részletek, Szent Fruzsina és Szent Elek legendája, a Szent Bonaventura, Kempis Tamás és Temesvári Pelbárt műveiből vett elmélkedések és példák, az „unikornis példája” és az „embernek három fő ellenségéről” szóló tanítás.

A források és párhuzamos helyek kapcsolatának vizsgálata további fontos adalékokkal szolgálhat középkori irodalmunk történetéhez, az európai keresztény kultúra magyarországi jelenlétéhez. Megvilágíthatják a hagiográfiai és misztikus irodalom jelenlétét kódexirodalmunkban, az imák, könyörgések, himnuszok fordításait, kapcsolódását az egyházi liturgiához, hozzájárulhatnak a kódexeink közötti összefüggések tisztázásához, de rámutathatnak magának a *Lobkovicz-kódex*nek a belső összefüggéseire is.

Sokan és sokszor leírták már, hogy a szövegkiadások, a szövegkritikai munkálatok nagy gondosságot és precizitást, következetességet és igényességet, nem utolsósorban pedig alázatot követelnek. A *Lobkovicz-kódex* jelen kiadásával kapcsolatban valamennyi filológus erényt felemlíthetjük, sőt a kiadvány cáfolni látszik azt az egyébként helytálló vélekedést, mely szerint „az utóbbi években a magyar könyvkiadás szakmai színvonala általános romlásnak indult” (Bertényi Iván, ItK, 1998, 1–2, 263.) (Kár, hogy éppen a címdalra fordul elő egy sajnálatos gépelési hiba...) A sorozat kezdeti köteteinek szerényebb kivitelével szemben a munka külső formátuma is igényesebb, szebb.

Az eredeti kódexet ez a kiadás természeténél fogva nem reprezentálhatja, így tudományos nyeresége is más. Mi teszi fontossá a kiadványt? A fentebb említetteken túl fontos mindenképp abban az értelemben, amelyben minden textológiai munka: olyan autentikus szöveget ad közre, amely a további nyelv- és irodalomtörténeti,

illetve egyéb kutatások alapjául szolgálhat, és egyben ösztönözhet is a közzétett szövegek további feldolgozására – a facsimile és a betűhű átírás együttesen a tudományos feldolgozás alapjává válhat. A betűhű átíráshoz tárgyi és nyelvi magyarázatokkal szolgáló jegyzetek is csatlakoznak, az előszót pedig egy 57 tételből álló bibliográfia zárja.

Még nagyobb nyeresége lehet a kiadásnak, hogy a tudományos kutatások szűkebb körét átlépve a betűhű átírás alapjává válhat egy mai helyesírású átírásnak, amely közvetítheti a kódex tartalmát az iskolai oktatás és a régi magyar irodalom iránt érdeklődő, laikus olvasóközönség felé.

(Budapest, Argumentum Kiadó–Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1999, 755 l. Közéletési, a bevezetést és a jegyzeteket írta Reményi Andrea.)

D. TÓTH JUDIT

Kölcsey Ferenc Minden Munkái. Szépprózai művek Sajtó alá rendezte Szilágyi Márton

Külsejével, belső címlapjával, egyszerű, de kicsit immáron régiesnek ható főcímével egyaránt tekintélyt sugároz ez a kiadvány. És csak kicsit lejjebb, a kevésbé feltűnő bal oldalon veheti észre az olvasó, hogy kritikai kiadást tart a kezében. Valójában tehát egy sorozat első darabját, amelyet még hasonló kötetek fognak követni, majd szépen sorakoznak a könyvespolcokon. De ezt sem jelöli semmi, szerencsésen tartózkodik a számozás hivalkodásától, amely szervező elv, illetve a mögötte meghúzódó logikai előfeltevések keresésére ösztönözheti a szofisztikált elmét. Nevezetesen, hogy egy bizonyos számtani sornak miért ezen a pontján helyezkednek el ezek a szövegek?

A kritikai kiadásokat a szakma csendje szokta körülvenni, és ez a csend idővel csak növekszik. Bizonyos értelemben annál jobb, minél nagyobb ez a csend: ha ugyanis használják ezeket a szövegkiadásokat, lassan lecserelődnek a tudományos hivatkozások sorából a korábbi kiadások és helyüket elfoglalják az új szövegkiadások. A szakmai közleményeket figyelve az 1960-as Szauder-féle kiadás tekinthető meghatározónak; egyben leginkább ez a hivatkozási index jelzi valamely kiadás szakmai rangját is.

Abból mindenesetre, amit a *Beköszöntő Kölcsey Ferenc Minden munkáinak kritikai kiadásához* című, Szabó G. Zoltán sorozatszerkesztő által jegyzett *alkalmi* írásából tud meg az olvasó, világossá válik, hogy ez a kötet valójában egy régóta várt, régóta időszerű életműkiadás első darabja. Értésülhet az olvasó a tervezett kötetek tagolásának nagyobb egységeiről, a nemzeti klasszikusok eddigi kiadási hagyományához képest várakozással veheti tudomásul, hogy mindaz a kevésbé látványos munka, amelyet a Kölcsey kiadást készítő kutatócsoport már évek óta végez a szövegkiadásokon túl kiegészítő kötetekben „kéziratkatalógus, bibliográfia és életrajzi kronológia” (6.) közrebocsátását is eredményezni fogja. Egy részletesen annotált, a különböző kötetekre vonatkozó kereszthivatkozások által hatékonyra tett „kézikönyv” a szélesebb közönség számára is használhatóvá teszi azt a rendkívüli mennyiségű kutatási eredményt, amelyet ez a kritikai kiadás már felszínre hozott és fog még hozni. Ugyanis

megcsontosodott olvasatokat, datálási és értelmezési hagyományokat szűk, tudományos fórumoknak szánt kiadványok bármennyire is meggyőzően vitázó és döntő érveket felsorakoztató publikációi nagyon nehezen, csak igen-igen lassan fognak megváltoztatni. (Nagyon alaposan feltárt példája ennek *A' karpáti kincstár* esete, a tévedésből felbukkanó 1833-as keletkezési év bizonyítására talált érvek bemutatásával, illetve Kölcsey prózafejlődési koncepciójába történt beépítése; lásd 233–238.)

Hálátlan feladat a sajtó alá rendezés, különösen hálátlan a kritikai kiadás gondozása, hiszen ebben az esetben nem egyszerűen a szöveg *megtisztítása* a feladat, az elhomályosult helyek, a hibák kijavítása, hanem az adott szöveggel kapcsolatban rendelkezésre álló különféle ismeretek archívumának létrehozása is. Szilágyi Márton szöveggondozása példaértékű, textológusi és filológusi felkészültsége és tájékozottsága által munkája a szövegek hozzáférhetőségét biztosítja. Megengedő és körültekintő érveléssel igyekszik elkerülni, hogy feltételezésekbe bocsátkozzék, azonban a kellő információ hiányában bizonyos pontokon ez is elkerülhetetlenné válik.

Különösen fontos munkaszervezési újítása ennek az 1991-ben kezdődött, Dávidházi Péter és Szabó G. Zoltán által vezetett és koordinált műhelymunkának, hogy az egyes kötetek előkészítési munkálatai egymással párhuzamosan folynak, és így lehetőség van az eredmények szinkrón feldolgozására a munkatársak mindegyike számára. A kritikai kiadások belső, gyakorlatilag elkerülhetetlen aszinkronitása mindig meghaladottá teheti a korábbi kötetekben helyet foglaló eredmények érvényességét, a szöveg leírásának utólagossága pedig azok használhatóságának mértékét csökkentheti. Arra az ellentmondásra utalok, hogy a tárgyszövegek (a szerző szövege) látszólag mindig többet *tudnak*, mint a hozzájuk kapcsolódó munkaszöveg (a sajtó alá rendező szövege). Mivel a sajtó alá rendező beszédét alárendeli annak a szövegnek, amelyhez képest a sajátját másodlagosnak, kommentárnak, jegyzetnek stb., röviden töredékesnek állítja be – akárcsak tudását. Ugyanis a maga ismeretei mindig csak részlegeseek, kiegészítésre szorulóak, sokszor bevallottan hiányosak vagy bizonytalanok, feltételezésekre támaszkodók. A szöveg ezzel szemben olyan entitásként jelenik meg, amely valamely feltételezett értelem-teljességet birtokol. Így olyan hallgatólagos feltételezés jelentkezik, mintha a szerző abszolút tudással rendelkezne mind a szöveget, mind annak lehetséges jelentését illetően.

Természetesen megkerülhetetlenül működnek szerkesztési, könyvészeti, kötetzeti stb. kényszerek is, amelyek problematizálása nem a textológiát érintő kérdés. Vagy alapvetően nem ilyen természetű problémákat vet fel. De persze nem kerülhető meg ez sem amiatt, mivel kontextust hoz létre valamely szöveg köré, noha e kontextusképzés elsődlegesen kanonizációs következményeket von maga után. A *Szépprózai művek* kötet olyan csoportot hoz létre a Kölcsey-munkák korpuszán belül, amely ezután már körülír egy alternatív szerző-alakot, és ezáltal valamilyen koncepcionálisan elkülönített beszélői pozíciót szigetel el. Mivel a filológiai érvelés hagyománya, a tudományág paradigmája szerint mindenkor a zártságra, az érvek belső hierarchizáltságára törekszik, ezért nem hagyhat szemantikai elvarratlanságokat bizonyításában. A *prózáiró* Kölcsey mint konzisztens szerző értelmezhetővé tételében két szempont versenyez egymással; igazából nem is verseny ez, hiszen az érvek súlya hierarchizálja viszonyukat. 1. Az egyik a keletkezéstörténet biografikus identifikációjából építkezik; érvrendszere a kulturális cserefolyamatok jegyében szerveződik, és elsősorban a levelezés adataira hagyatkozik: „A' csomókhöz volt zárva Heckenastnak árjegyzéke,

mit most kifizetnék, hanemha ugyan Heckenast' megszollításánál fogva reményem volna, hogy őt munkácskáimmal kifizethetem. Ha ez meg fog történni, jó; ha pedig nem, akkor pénzbeli kielégítésről teendek rendelést." (Kölcsey levele Bártfayhoz, Nagykároly, 1836. márc. 11., 214.) Ez a levélbeli szöveghely utal arra, hogy a Heckenasttól rendelt könyvekért Kölcsey „munkával”, nem pedig „pénzzel” fizet. Következésképp ezek a szövegek csereértékkel rendelkeznek, sőt keletkezésüket is ennek köszönhetik. Mindez a három novella esetében döntő jelentőségű érv. De már korábban, a két fiktív beszéd (*A' férj-ölő*, *A' gyilkos anya*) esetében is felbukkan egy szerződés kényszere. 2. A másik, az előző érv hatását gyengítő megállapítás alapvetően retorikai természetű. Ez szükségesnek tartja az értelemadás folyamatosságának visszaállítását a külső érvek (filológia) után a belső érv (retorika) alkalmazásával. A kötetbe felvett két beszédet szépprózai alkotásként kezelve előrevetíti azt az utat, mely szerint a törvényszéki beszéd genusához tartozó, alcímeikben (*Törvényszéki beszéd*, *Alperesi védelem*) szövegszerűen is jelölt munkák a fiktivizálódás irányába mutatnak.

Ennek nyomai a szöveg tárgy történeti feltárása által válnak hozzáférhetővé. A korabeli jogi eljárás processzusát bemutatva a sajtó alá rendező kellő mennyiségű és erejű érvet sorakoztat fel amellet, hogy tényleges bűnvádi eljárásban ezek a szövegek nem hangozhattak el. A fiktivizálódás feltételezése azért fontos valószínűsítő érv e két írás esetében, mivel a novellák felé mutatnak „előre”. Ugyanakkor a magyarországi jogi eljárás már eleve magába foglalja az elszakadás mozzanatát, mivel a védőbeszéd sohasem hangzottak el, hanem írásban mellékelték az ügy dokumentumaihoz. Tehát egy ilyen munka „elkészítése eleve nem oratori”, hanem „írói feladatot jelentett már kiindulásában is” (200.). Szilágyi Márton rendkívüli felkészültséggel és nem kevesebb kitartással vizsgálta meg ezek után annak érdekében a korabeli jogi perek listáját, hogy vajon felbukkant-e hasonló név (R. d. M.), vagy hasonló eset. Ennek hiánya megerősíti a beszéd fiktív jellegét, és ezután már lehetségessé válik a két témakör összekapcsolása, a párhuzamosságok feltételezése. Egyrészt tematikusan (*A' vadászlak*, *Éji temetés*), másrészt pedig a feltételezett értelem-kontinuumra való ráhagyatkozással: „Vagyis az író több műfajban is kísérletet tesz, hogy ennek a bűnnek megítélhetőségét, társadalmi, morális következményeit végiggondolja; s ebből a szempontból különösen *A' vadászlak* érdekes: ott ugyanis – Miller Teréz halála miatt – Andaháznak nincs lehetősége védőbeszédet mondani a vádlott mellett. Bizonyos értelemben tehát *A' gyilkos anya* a novella komplementerének is tekinthető, nem feledve természetesen a szűzség eltéréseit, hiszen emiatt a két, eltérő műfajú alkotás nem játszható egybe.” De a műfaji áthágások sorozata mégis, legalábbis hipotetikusán lehetségessé látszik.

Izgalmas feltevést fogalmaz meg Szilágyi Márton *A' gyilkos anya* kapcsán: „...létezhetett egy olyan általános védőbeszéd-minta, amelyhez mindkét szerző igazodhatott” [ti. Kölcsey és Deák Ferenc]. Itt azonban hipotézisét nem ellenőrzi a szerző; ugyanis ha valóban létezett ilyen *minta*, akkor az valahol az oktatásban jelen is lehetett, valamilyen módon alakot is ölthetett, tehát feltárható lehet. Ha ez a *minta* létmódját illetően inkább architektuális természetű, akkor ismét más helyzet áll elő. Ebben az esetben ez az interpretáció által válik hozzáférhetővé, tehát épp a kereszt-hivatkozások – részben tehát a kötet szerkezete, vagyis a textológus munkája – hívják ezt életre. A textológus, aki a szöveget „körül írja”, vagyis jegyzeteivel, magyará-

zataival, feltételezéseivel, értelemtulajdonításaival, jelentéssorok előállításával és azok láncolatát szervezésével, az értelmezési hagyomány belső ellentmondásainak felszámolására irányuló szigorú és makacsul kitartó kísérletével a gondozott szöveget bevonja – végül is – az irodalomtörténet „hatáskörébe”. Ha szigorúbban gondolunk erre, akkor a textológus feladata – a szövegek kritikai kiadásának érvényben lévő szabályzata szerint, „hogyan rögzítse a szövegek lehető teljes és hiteles alakját, tárja föl keletkezésének idejét, helyét, körülményeit...” (*Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata*, összeállította Péter László, Bp., 1988, 7.) – arra irányul, hogy egy olyan alakzatot hozzon létre, amely megszólíthatatlanná válik saját tudománya számára. A szövegek olvasásmódjuk tekintetében elveszítik valójában önállóságukat, ráutaltak lesznek a textológus szövegeire, amelyek azonban csak részlegesen a textológuséi, maga ezeknek a szövegeknek pusztán a felügyelője. Az a hálózat, amelyet ily módon kialakít, arra a feltételezett értelem-kontinuumra hagyatkozik, amelyért a jelentések forrása szavatol. Vagyis mindeközben a szerző folyamatos szövegbe történő visszaírásával a szerzői autoritást kell szolgálnia. Azzal szemben is erre kell törekednie, ha a recepció már elkezdett egy ezzel ellentétes folyamatot.

Szilágyi Márton szöveggondozása körültekintő módon, a szövegek retoricitására történő állandó odafigyeléssel párosul. Kölcsey esetében különösen indokolt ennek szem előtt tartása: „A védőbeszédet a per folyamán talán felolvasták ugyan, ám az alkalmazott retorikai alakzatok elsősorban mégis egy írásos műfaj közegébe illeszkedtek.” (200.) A textológus eme megjegyzése egyértelművé teszi, hogy a szövegek retoricitása nem vizsgálható a pragmatikai aspektusok feltárása és bevonása nélkül. Szilágyi Márton a textológiai apparátust ennek a feladatnak a jegyében alkalmazza, a *Kézirat, Megjelenés, Keletkezés, Szövegkritika* operatív fogalmai mellett megjelenik *Fogadtatás* is, amely a recepció feltárására irányul.

A *kézírás* elsődlegessége és az autográfia dogmája az íráskép egységesítésében is megmutatkozik. Ha például a *Perényiek* című drámatöredék szövegét együtt olvasuk a *Szövegkritika* című megjegyzésekkel, kiderül, hogy mégsem olyan folyamatos, egynemű munka ez a darab, ugyanis a jegyzetektől rekonstruálható, mennyi az üres sor, a kihúzás, az olvashatatlanná tett, kitörölt sor a kéziratban. Ebben az esetben a főszöveg tipografizált írásképe láthatatlanná teszi azt a tényét, hogy egy fogalmazvány szolgál a kiadás alapjául, amelyet szerzője nem szánt kiadásra. Azokban az esetekben, amikor bizonyos értelemben a szerzői szándék(ok) ellenére kell szakmáját művelni a textológusnak, különösen élesen merülhet fel az *autoritás* kérdése. Hiszen az író ilyen esetekben sem a szerzőséget, sem a nyilvánosságot nem vállal(hat)ta – különböző okokból: nem fejezte be, meghalt, elégedetlen volt, meg akarta semmisíteni stb. Ilyen esetekben úgy tűnik, a kézirat ruházódik fel azzal az autoritással, amely valójában a szerző birtokolta autoritásból származik: *metonimikus* viszonyt hozva ily módon létre. Módszertanilag helyes, még ha praktikus szempontból megkérdőjelezhető is a *Perényiek* esetében az a megoldás, hogy a Gángó Gábor által 1995-ben felfedezett „autográf töredék-fogalmazvány” a *Függelékben* foglal helyet. Ugyanakkor sajátos helyzet állt ezzel elő; e helyzet implikálta felvetések által a textológiának bizonyos kérdésekre adandó válaszai eldöntetlensége válik láthatóvá. Több probléma felmerül ezzel a megoldással kapcsolatban, egyet kiemelve: *a mű* státusát illető feltevésekre kell felfigyelnünk. Így áll elő az a helyzet, hogy a *Szövegkritika* jegyzetei közé beépülnek a „töredék-fogalmazvány” nagyobb eltéréseket mutató részletei, a

közlés tautologikus, önsokszorozó elemeként. Ezekon a pontokon úgy épülnek be a jegyzetekbe az idézett részek, hogy autoritással ruházzák fel a forrásukat. Ugyanakkor ellene mond ennek a *Függelék*be való átutalás, amely csökkenti jelentőségét, illetve talán a mű eszméjének megőrzése miatt kerül kényszerűen erre a peremvidékre ez a szöveg.

Ezt az ellentmondást Szilágyi Márton is érzi, és jegyzetében az adott textológiai kezeken túlra mutató szándékot fogalmaz meg: „Itt jegyezni meg, hogy a K1 számos olyan törlést és betoldást tartalmaz, amely alapján a későbbiekben lehetővé válhatik a drámatörredéknek egy, a genetikus szövegkritika elvei alapján elkészíthető kiadása; jelen kötet ezt a feladatot nem tudta és kívánta vállalni.” (164.) Más módon, de a sajtó alá rendező szövegének és érvelésének „aláaknázásaként” jelentkezik az olyan eset is, amikor a kézirat „[n]em ismeretes”. Ugyanis ilyenkor felmerül az a kérdés, hogy ezek után az érvelés autoritása mire alapozódhat? Ha a kötetegész mint „tárgyszöveg” és „munkaszöveg” intertextuális hálózatát nézzük, akkor minél megbízhatóbb a sajtó alá rendező munkája textológiailag, annál határozottabban válik rekanonizáló erejűvé. Szilágyi Márton munkája pedig nagyon alapos, figyel a részletekre, de nem veszi szem elől az egészet sem. Textológusként – szándékosan vagy szándéka ellenére – egyúttal erős kanonikus olvasatot hozott létre, amely lassan, észrevétlen fogja áthatni a Kölcsey-filológiát. Nem elhanyagolható jelentősége van ennek. Kiadásának értékei észrevétlen beépülnek a későbbi kutatásokba, az előfeltevésekbe, az értelmezői konstrukciókba, és ha szerencsénk van, még talán előbb-utóbb a népszerű kiadásokban is figyelembe fogják venni. Többet túlzás volna remélni.

Még egy apró megjegyzést szeretnék tenni mindössze: így például nem látszik indokoltnak, noha igen hasznos minden érdeklődőnek az a gazdag, Gángó Gábor kutatásai által feltárt bibliográfiának az átvétele és a közlése, amely a 229–231. oldalakon található. Ennek magam is – egyéb okok miatt – őszintén megörültem. Megjegyzésem elvi természetű volt.

Végezetül, ha kritikai kiadásról van szó, különösen fontos még egy közreműködőről említést tenni: a lektorról, akinek munkája láthatatlanná válik a végső produktum szempontjából, akárcsak a kritikai kiadás maga, amely hasonlóképpen akkor használható, ha maga észrevétlenné válik. Fried István nevével nemcsak lektori minőségében találkozok gyakran az olvasó a kötetben, hanem a Kölcsey-filológia szempontjából alapvető jelentőségű tanulmányai és közleményei okán is. Azt hiszem, illendő az ő nevét is megemlíteni – a köszönet jegyében.

Sajnos, a tördelőszerkesztő figyelmetlensége olyan szépséghibát hagyott a kötetben, amelyet a számítógépes kiadványszerkesztő szokott okozni. Valamilyen rejtélyes okból az s előtti aposztrófot makacsul a feje tetejére állítja. Könnyen és gyorsan helyre lehet állítani egyébként ezt az apró pontatlanságot; magam is találkoztam vele tördelő-szerkesztő munkát végezve. Ez a grafikai jel a magyar írásrendszerben egyébként nem létezik, Kölcsey korában sem használták tudtommal. Megfigyeléseim szerint néha, viszonylag ritkán a szedő hibájából régen is előfordult. Ez a kötet azonban új jelként vezette be azáltal, hogy visszaírta a Kölcsey-szövegekbe ezt a lappangó, „alternatív hagyományt”. De ez már nem textológia; és mire ezt az írást nagy nehezen befejeztem, megjelent a sorozat újabb kötete. Most elkezdem azt olvasni. (Bp., Universitas Kiadó, 1998.)

BORBÉLY SZILÁRD

Margócsy István: *A romantikus Petőfi*

A szerző ígéretes alcímmel látta el könyvét: *Kísérletek*. Ígéretes, mert végre nem kinyilatkoztatásokat kapunk a magyar irodalom legtöbbször interpretált életművéről, hanem új szempontokat érvényesítő, új kérdéseket megfogalmazó írást, amelynek elolvasása után az olvasók talán újra kezükbe veszik a Petőfi Összest. Az *Előszó*ban Margócsy beismeri, néha bizony élesen fogalmaz, amikor mérleget készít a Petőfi-utóélet korábbi fejezeteiről, ám abban igaza van, hogy udvariaskodásból nem születik semmi, ami meg tudná újítani a Petőfi-kutatást. Például nem gondolnám, hogy a romantikakutatás jobban le volna maradva, mint mondjuk, a régi magyar irodalom bármelyik területe az utóbbi száz év alkotásainak modern, korszerű interpretálásához képest, ahogy azt ő állítja. Azaz az utóbbi évek irodalomelméleti hozadékát felhasználó értelmezések többségükben a XIX. század végével kezdődően választanak anyagot applikációjukhoz.

Nem mondhatnám azt sem, hogy most először mondta volna ki irodalomtörténész, hogy Petőfi életműve nem értelmezhető pusztán a népiesség, „naiv realizmus, lírai realizmus” művelődéstörténeti irányzataival. Gondoljunk például Horváth Károly vagy Sötér István munkáira – mindketten több írást szenteltek a Petőfi-életmű és az európai romantika közötti kapcsolatteremtésnek is. Más kérdés, hogy ezt a kapcsolatot inkább tematikailag, eszmetörténetileg keresték, mint poétikailag, ámbar Horváth Károly írásai a jellemző romantikus műfajokról, elsősorban az elbeszélő költeményről ma sem látszanak eldobandóknak.

Úgy érzem, nem véletlen, hogy a kötet élére a *Petőfi-kultusz határtalanságáról* című fejezet került, ez az a jelenség, amely nagyon sokat ártott a kutatásnak, ugyanakkor használt a költő olvasottsági mutatójának. A szerző (mit is tehetne mást!) megbékél a kultusszal, ezzel a tudományos írásokba is beszivárgó jelenséggel. Azaz úgy fogadja el, hogy vizsgálat tárgyává teszi, és a maga helyére utasítja. A kultikus beállítódás legfőbb jellemzője Margócsy szerint, hogy a bemutatandó személynek mindig minden kérdésben igaza van. Ilyen apologetikus, mentegető típusú írás Pándi Pálnak a *Petőfi és a nacionalizmus* című kötete. Margócsy kimutatja, hogy azok a kategóriák, amelyekkel Petőfi életművéhez a korábbi kutatás közelíteni szokott (hazafiság, népiesség, forradalmiság stb.), eleve „értéket sugallóak”. Nemcsak a retorikus fordulatok beáramlásáról van szó a tanulmányokban, hanem a megközelítési módok kultikusságáról is, még az olyan vitathatatlanul nagy teljesítmények esetében is, mint Horváth János Petőfi-monográfiája.

Az, hogy mikor mi számít kultikusnak, szerzőnk szerint korszpecifikus. A részletes életrajzot mára már a kultusz részének tekinti, míg a múlt század közepén a művek magyarázatának szinte egyedüli forrása volt. Egy költő személyes tárgyainak összegyűjtésében és bemutatásában szintén egyedül kultikus mozzanatot lát a tanulmányíró, kár, hogy nem veszi észre, hogy ez a munka ugyanakkor más tudományok számára (iparművészet-történet, ízlés- és mentalitástörténet, muzeológia stb.) anyagfeltáró és értelmező tevékenység.

Vitathatatlan megállapítása a kultuszról szóló fejezetnek, hogy az első interpretációk során Petőfi kanonizációja a múlt század ötvenes éveiben úgy kezdődött meg, hogy nem volt még kiadva a teljes életmű.

A tanulmánykötet első és harmadik fejezete (*A Petőfi-kultusz határtalanságáról, Petőfi szerepdilemmái*) inkább a negatívumokból indító megközelítés eszközével él, azaz a korábbi szakirodalom bírálatából bontja ki a maga álláspontját, a többi fejezetre ez a módszer nem áll. A költői szerepek kutatása egyes szerzők életművében, illetőleg a művelődéstörténeti korszakokra jellemzően az utóbbi hat-hét évben vált népszerűvé. 1992-ben volt erről *Költőíró – szerep – mű* címmel egy tudományos tanácskozás a Petőfi Irodalmi Múzeumban. Ennek bevezető előadására-tanulmányára, Szegedy-Maszák Mihály írására Margócsy is többször hivatkozik.

Cáfolhatatlan észrevétele szerzőnknek, hogy Petőfiről mindenki homogén egységbe foglalt portrét igyekezett írni. Azt sem vették figyelembe, hogy félbeszakadt életműről van szó. Ámbár itt feltehetjük a kérdést, mikor nem torzó egy életmű? Ha szerzője 80 évet élt? A Petőfi által létrehozott szövegekörpusz nem hogy hiányérzetet az olvasóban. Esztétikai csúcspontnak az 1847-es esztendő költeményei tekinthetők.

Margócsy elutasítja a Horváth János által felállított szerepjátszás-elméletet, ez Horváthnál az őszinteséggel szemben mint póz nyer megfogalmazást. Véleményem szerint a szerepjátszás és a költői szerepek vizsgálata két különböző dolog. Horváth János arról a költészetpoétikai fogásról beszél, amelyben a lírai én egy figurába bújik. Erre sok példa van Aranyánál, Babitsnál és másoknál. A költői szerep azonban viszony a költészethez, ugyanakkor van egy szociológiai vetülete is, amely a költészet helyét fogalmazza meg a társadalomban. Legalábbis a recenzens nézete szerint. Margócsynál a szerep a szövegbe beépített megszólalási mód, vagyis annak figurává alakítása, milyen pozícióban, milyen pozícióból beszél a költő. Játékos megfogalmazásban a „stílus a szerep”. Tovább vitatva a kétségtelenül újszerű megfogalmazást: szerintem a szerep nem azonos a megszólalási móddal, hanem a megszólalási mód a szerep megnyilvánulása a szövegben. A szerző három jellegzetesen romantikus szerepet állapít meg Petőfinél: vallomásos költő, természetes költő, a népet vezérlő profetikus költő. Jogosultnak tartja Szegedy-Maszáknak a klasszicista hagyományokon nyugvó erkölcsi tanító szerepét is költőnkkel kapcsolatban. Recenzens az említett konferencián elhangzott, majd megjelent tanulmányában a lázadó (betyár), az apostol, a politikus és a katona szerepet látja megvalósulni, poétikailag mindegyiket a saját beszédmódjában. Margócsy úgy gondolja, hogy ezek a szerepek váltakozva vagy olykor együttesen vannak jelen a művekben, ebből adódik a szaggatottság, a feszültség az életműben. A szerző nem Petőfi költészetének kifejlődését akarja megírni az életrészek egyes eseményeivel interpretálva, hanem hermeneutikai értelmezést keres a szövegekre. Végző konklúziója ennek a fejezetnek, hogy Petőfi nem homogén, hanem vállaltan többféle költészetet művel, ez a gondolat kap majd részletes bizonyítást *A romantikus Petőfi* című fejezetben.

Az utóbb említett fejezet hozadéka a nagyívű recepciótörténet a Petőfi realizmusa és/vagy romantikája témában. Itt két hallatlanul fontos, korábban érdemben nemigen említett, szélsőségesen romantikus állásfoglalásra hívja fel a figyelmet a korszakból: Sükei Károly cikkeire és Petrichevich Horváth Lázár Byron-életrajzára. Az első fontos kérdés, amelyet a szerző itt vizsgál, a nyelv. A Petőfinél a dolgok azok, amik (Martinkó András) közkeletű nézettel szemben rámutat arra, hogy Petőfi beszédformálása erősen szubjektív, a jelenségek megítélése nála pedig korántsem egyértelmű. Itt tér rá Petőfi romantikájának szerinte egyik legfontosabb jellemzőjére, a kettősségre, amely mind stilisztikailag, mind mitikusan, mind az erkölcsi világ tekin-

tetében fennáll. Erre az érzékelési-ismeretelméleti sajátosságra Szabó Dezső is rámutatott 1912-es írásában, tudniillik hogy Petőfi látása-hallása mindig a szélső pólusok iránt fogékony, nem lát és hall árnyalatokat. Ő ezt életkori sajátosságnak tulajdonította.

Most szeretném megjegyezni, hogy a Margócsy István által többször szívesen hivatkozott költemény, a *Nem ért engem a világ...* című, amelyet erre a romantikus ketősségre, a világ polarításokban való látására hoz példának, az én olvasatomban egyike Petőfi kevésbé sikerült (bár tudom, most nem az esztétikai minősítés áll a közép-pontban!), biedermeier világmépű alkotásainak. A lírai hős, aki mellesleg költő, a magánéleti boldogságba menekül, mert mint hazafinak csak szenvedés az osztály-része, a világ kettéhasadt, az én visszavonul saját kisvilágába, ez bizony a biedermeier élethelyzet. Ez az értelmezési probléma azért állhatott elő, mert bizony szerzőnkkel is előfordul, hogy homogenizál, csak éppen nyelvi-poétikai alapon.

Alighanem a Margócsy-könyv legértékesebb-legmaradandóbb gondolatai Petőfi vizionárius látásmódjával kapcsolatosak, amelyet a romantikus vers leglényegesebb jellemzőjének tart, mégpedig joggal. Ehhez társul az a kijelentés, hogy a romantikus költő számára a leglényegesebb dolog, ami vele történhet, az epifánia, az isteni lényeg megpillantása; ennek terepe nála (de alighanem mindenki másnál is!) a természet, a szerelem és a történelmi üdvpillanat. (Ez az, amit a korábbi szakirodalom természetvallásként, szerelemvallásként és szabadságvallásként emlegetett.) Nem előzmény nélküli (lásd Szegedy-Maszák tanulmányát a *Kiskunságról*), de a legbravúrosabb teljesítménye a szerzőnek, hogy Petőfi romantikus látásmódját tájleíró versein bizonyítja. Ennek lényegét a meghatározatlan beszédhelyzetben éri tetten, nem azt látjuk, amit a beszélő lát, hanem amit vizionál. Félénken pendítem csak meg, a vízió nem azért születik, mert Petőfi számára a táj nem létezik valójában, hanem azért, mert (mint *Az alföld* esetében is) a nagyvárosi életbe visszatérve, a kávéházi asztalnál teremti újra a jól ismert képet.

A kötet szerzője lapszerkesztői énjét-érdeklődését szabadon eresztve írja meg a *Petőfi és az irodalmi gépezet* című kísérletét. Az írás a költő személyiségének eddig homályban maradt oldalát, az ügyes literary gentlemant jeleníti meg. Műfaja: irodalomszociológiai esettanulmány. Konklúziója: az, hogy valaki romantikus költő, nem zárja ki, hogy az irodalmi élet dolgaiban jól tájékozódó, azokat irányító-építő vállalkozó is legyen egyszersmind.

A könyv leginkább vitatott fejezete érzésem szerint *A szabad elvű Petőfi* lesz. Ez az a rész, amelyik Petőfi szabadságfogalmával, politikai nézeteivel foglalkozik. A 150 éves Petőfi-szakirodalomban ezen a terepen mentek végbe a leglátványosabb kisajátítási kísérletek. Ezeknek oka abban is kereshető, hogy Petőfi szabadságfogalma meglehetősen meghatározatlan. „*Szabadság*: az egyén számára (természeti adottság? az akaratnak szabadsága?, személyi és szerelmi választások korlátlanúsága?), a társadalom minden tagja számára (jogbiztonság?), a nép számára (jogegyenlőség), a nemzet számára (nemzetközi önrendelkezés és függetlenség?), az egész világ számára (szent világszabadság?!); *szabadság*: kitől vagy mitől (istentől?, társadalmi kötöttségektől?, általában a felsőbbeségtől s elnyomástól, más ország vagy idegen nemzet kormányzásától?) – a romantikus költő szinte soha nem tesz különbséget a sok- vagy többféle értelmezés között: a lánglelkű vízió osztatlanul, elemzési igény nélkül és

egyetemesen tartalmazza egyszerre az összes értelmezési lehetőséget” – idéztem Margócsytól.

Igazán nem Petőfi védelmében mondom, ezzel is szaporítván a kultikus megközelítéseket, de a XIX. századi liberalizmus gondolkodóira (tehát nem csak a költőkre!) is jellemző ez az absztrakt meghatározatlanság a szabadságfogalom tartalmát illetően.

Petőfi számára az élet természetes része volt a politizálás, személyiségének nem az egyedüli lényege, költészetének is csak egyik témája. Helyesen elemzi a szerző, hogy Eötvös József irányköltészetéhez viszonyítva a költő mennyire mentes az aszketizmustól, nem így hőse, Szilveszter *Az apostolban*. Érdekes, amit Margócsy Petőfi politikai verseiről mond, hogy azokban nem mint politikus politizál, „hanem csak polgárként, magánemberként, érintett individuumként beszél a politikával is kapcsolatos fontos kérdésekről”. Azt hiszem, ez a magatartás inkább csak 1848 nyaratól jellemző a költőre, amikor már kiszorult a gyakorlati politikából, talán akkor szűkségből erényt csinálva, ezt a formát látja egy költő számára egyetlen érvényes politikai beszédmódnak.

Végezetül *Az apostol* szőlőszem-parabolájának értelmezéséhez szeretnék egy gondolatot hozzátenni. Margócsy mint a romantikus liberalizmus (? – a kérdőjel az irodalomtörténeti és a politikatörténeti fogalom összekapcsolására vonatkozik) organikus történetfilozófiáját értékeli, amely a műben csődöt mond. Az organikus fejlődésről szóló történetfilozófia, az evolucionizmus a romantika előtti időkhöz kapcsolódik. A romantika történetfilozófiájára az átláthatatlan ismétlődések, a vicói körforgásmélelet jellemző. (Ezt először Fekete Sándor említette a szakirodalomban.) A szőlőszem-parabolát minden értelmező kiemeli a mű kontextusából, és úgy veszi szemügyre. Pedig nagyon fontos a helye, hogy hol hangzik el. Szilveszter akkor találkozik vele, amikor a világtörténetet tanulmányozza, tehát még az előtörténetben, ami a hős fejlődéstörténete, annak egy tényezője az érlelődésről szóló elmélet. Petőfi a műben a revolúció időben valóságához kapcsolódó kételyeit is megszólaltatja általa.

E fejezet lezárása Petőfi hitvallásának idézése 1848-as forradalmi naplójából, amelynek esszenciája, hogy a republikánus költő fő jelszava a „tiszta erkölcs”. A könyvben nem történik utalás rá, írjuk hát ide: Robespierre és Heine az, aki ezt ugyanígy gondolta. A hegy párti Robespierre-nek Incorruptible, azaz a Megvesztegethetetlen volt a ragadványneve. Heinével sok egyéb mellett az is összeköti Petőfit, hogy a szabadságért folytatott harcot a költészet elé helyezi (legalábbis 1848–49-ben), ez a nagy német esetében azonban alighanem csak átvitt értelemben értendő. „Nem tudom, megérdemlem-e hogy koporsómat valaha borostyánnal koszorúzzák. A költés, bármint szeretem, nekem csak szent játékszer volt, vagy szentelt eszköz mennyei célokra. Sohasem tartottam fontosnak a költői dicsőséget, azt, hogy dalaimat dicsérik-e vagy rosszalják. De kardot mindenestre tegyetek a koporsómra, mert lelkes harcos voltam az emberiség szabadító háborújában.” (Idézi Fekete Sándor, *Petőfi evangéliuma*, Bp., 1989, 270–271.).

Mínthogy a tanulmánykötet az ELTE Magyar Intézete által szervezett sorozatban jelent meg (sorozatszerkesztő: Kenyeres Zoltán), amely egyebek mellett azt a célt is szolgálja, hogy az új kutatási eredményeken túl az egyetemi hallgatók számára életrajzi-filológiai tudást is adjon a vizsgált életműről, a könyv végéhez életrajzot és szakirodalmi ajánlást csatol a szerző. Az életrajzi kronológiából hiányolom a

következő adatokat: 1841 május–júniusában Dunavecscén tartózkodik a szüleinél, 1843 júliusában Gödöllőre utazik regényfordításait befejezni, 1844 tavaszán ismét Dunavecscén tartózkodik, Nagy Zsuzsikához költeményeket ír, 1844 őszétől 1846 tavaszáig szülei Szalkszentmártonban laknak, többször meglátogatja őket, számos műve: a *Felhők* ciklus, a *Tigris és hiéna*, *A hóhér kötele* itt születik, 1848. július végén az Egyenlőségi Társulat tagja lesz, 1848 februárjában a vízaknai csata mellett a szászsebesi és a szászvárosi harcokban is részt vesz. (Bp., Korona Kiadó, 1999.)

RATZKY RITA

Új válogatás Arany László életművéből *A délibábok hőse és egyéb művek* Szerkesztette: Tóth Ferenc

Arany László válogatott művei Németh G. Béla tartalmas bevezetésével negyven éve (1960) jelentek meg; nagyon is időszerű volt tehát e kötet. Tóth Ferenc szövegkritikai módszerrel végezte munkáját, ezért ez az edíció fokozottan ajánlható az irodalomtörténet-írás jelenlegi és jövődöbeli művelőinek, hiszen effajta vállalkozást nem ismerünk eddig. Gyulai Pál ugyan sokat fáradozott barátja írásainak közzétételéért, ám két sajtó alá rendezése nem mentes a pontatlanságoktól, „hosszabb részek is kimaradtak” az egyes textusokból (209.). A szelekció bőségesebb is lehetett volna – különösen a bírálatok kimaradását fájjaljuk –, de a hiányok nyilván külső tényezők rovására írhatók, miként a Kossuth Egyetemi Kiadó egyéb hasonló jellegű kiadványainál is. Mindenesetre nem ártott volna megindokolni az értekező próza itteni arányait, esetleg egyes darabjainak kimaradását.

A főszövegek kiválasztásával minden esetben egyetérthetünk. Tanácsos volt viszont az első megjelenéshez, még *A hunok harca* esetében is, noha az 1899-i posztumusz változatban föltételezhetjük a szerző néhány rövidítését, lényeges stilisztikai beavatkozását is. Akadhat filológus, aki hasonló esetben az ultima manus elvének alkalmazása mellett dönt. Csakhogy ezúttal mégsem lehetett e szabályt követni. Hiszen az 1874-es variánshoz képest 1899-ben „egyötödével [? N. M.] csökkent a terjedelem, a 333 sorból 278 lett”. (224.) Ezért, bármennyire használt is esztétikailag az átalakítás, jogos az 1899-es edíciónak csupán a *jegyzetekben* történő közreadása.

A jegyzetelés lelkiismeretességét vizsgálva figyelmet érdemel, hogy *A délibábok hőse* meg *A hunok harca* tekintetében a szerkesztő kiter a folyóiratokban lappangó részlet-publikálásokra (1873, illetve 1874), amelyek a teljes megjelenést megelőzték. Lényeges ez az olvasói fogadtatás, az akkori szűk olvasótábor kiszélesítése szempontjából is. A tulajdonnevekhez fűzött kommentárok pontosságával általában meg lehetünk elégedve; fogas kérdés, hogy az Arany László említette Blanqui csakugyan a liberális Adolph-e vagy esetleg a forradalmár Louis August (56.), s hol folyt a „Netád vize”, amelynek partján a hunok meg a gótok végzetes csatája tombolt? (80.) (Vajh nem sajtóhibával van-e dolgunk, és a Netád Neckar volt még a szerző kéziratában?) Mindezek azonban másokkal együtt is jelentéktelen apróságok. Valódi hiba

azonban a magyarázatok túltengése közismert személyek, dolgok, idegen vagy ritkább magyar szavak vonatkozásában. A recenzens tudja, hogy ez a sorozat egyik alapvonása, mégsem békülhet meg vele. Némi túlzással: helypazarláshoz, a kislexikonok használatáról leszoktatáshoz vezet az, hogy Tóth Ferenc összefoglalja: ki volt Heine, Byron, Petrarca, Dante, Haydn, Mozart, Richard Wagner, tudósít a Spree folyó útirányáról, beszámol Ámorról, a nimfákról, Zeuszról s az ókori mitológia többi agyonemlegetett alakjáról. (Az effajta kiadások elvégre nem a közepes vagy elégséges osztályzattal érettségizetteknek készültek.)

A kísérő tanulmány (209–227.) színvonalas, legtöbb lapján található eredeti és találó megállapítást. De *A délibábok hőse* elemzése nem eléggé összefogott, célratoró, *A hunok harca* kapcsán (226.) nehezen érthető bekezdéseket lelhetünk a nemzeti mítoszról (például a „levegő–föld–víz metafora” mint műértelmező segédeszköz). Másfelől – s ezt tartom fontosabbnak – a sajtó alá rendező meggyőzően mutat rá Németh G. Béla 1960-as (tegyük hozzá: az Akadémiai szintézis IV. kötetében még elítélőbbre formált 1965-ös) értékelésének téves voltára. A tudós szerző ezúttal valóban „művön kívüli megfontolásokra épített” (223.). „Összekapcsolta azzal az életrajzi ténnyel” *A hunok harcát*, hogy a költő „– másfél-két évtized múlva – parlamenti képviselőként elítélte a nemzetiségi törekvéseket. [...] Így válhatott a további cikkekben is visszatérő evidenciává a mű reakciós, nemzetiségellenes célzatának ténye.”

Bár Arany László az 1870-es években is a magyar hegemonia, a központosított államiség híve volt, azért a költemény még nem vezethető le „a nemesi nacionalizmus csapdájába esett” (vö. Akadémiai szintézis, IV, 463.) magatartásból. A mű legfőbb mondanivalója a pángermán törekvések elítélése, a hazai iparosodás, ezen túlmenően a korszerű nemzeti magatartás kemény hangú hirdetése.

Az utóbbi jegyében gúnyolja a szerző a „privát istent” (magyarok istenét), cáfolja a Csaba-mondába vetett hitet. Ezért jogos S. Varga Pál megállapítása, hogy a poéma „a nemzeti mítosz, az illúzió elutasításának nagy verse [...]” (Vö. *A gondviselélshittől a vitalizmusig*, 1994, 117.)

„...a befogadástörténet első szakaszában általában *A hunok harcát* tartották az írói teljesítmény csúcának” – jegyzi meg Tóth Ferenc utószava (223.). A hajdani véleményben nem osztozhat mai irodalomtörténet-írásunk. Ám az 1945 utáni évtizedek eljárását sem helyeselheti, amely az értékrendet nemcsak megfordította, hanem az 1874-es munkát határozottan lebecsülte, nemigen látott egyebet benne, mint a pálya hanyatlásának markáns bizonyítékát.

Végül elmondhatjuk, hogy említést érdemelt volna Somogyi Sándor 1956-ban megjelent kismonográfiája. A könyv joggal szorult háttérbe Németh G. Béla nagy hatású tanulmánya vagy Gyulai tömör jellemzése (1899) mögött; de például feltüntetni ama kisebb-nagyobb írások adatait, amelyek kimaradtak az 1900–1901-es gyűjteményes kiadásból.

(Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 267 l.)

NAGY MIKLÓS

Iter Germanicum

Deutschland und die Reformierte Kirche in Ungarn im 16–17. Jahrhundert (hrsg. von András Szabó)

Az irodalomtörténeti kutatások a több szempontú megközelítések ellenére is akkor értékelhetők igazán, ha azokat nemzetközi horizontú vizsgálódások támasztják alá. Különösen igaz ez, ha a felvilágosodás előtti nemzeti irodalmakra gondolunk. Nem egységes a kutatások terminológiai szakszókincse, nem azonosak a vizsgálati szempontok sem. Tulajdoníthatóan annak, hogy az egyes területeken nagyságrendi különbségek vannak az „irodalmi eszmélődések” között. Örvendetes, hogy nagy, európai szintű irodalmi, eszmetörténeti folyamatok mentén már megindultak a kezdeményezések a szorosabb, összehangoltabb vizsgálatok irányában. Évek óta dolgozik együtt több nemzetközi kutatócsoport a reneszánsz kora, irodalmi megjelenése egységesebb szempontjainak kialakításáért. Így láttak napvilágot a *Histoire comparée des littératures de langue européennes* és a *Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung* sorozat kötetei, melynek munkálataiban Klaniczay Tibor is részt vett, illetve az *Iter Italicum* kötet Paul Oskar Kristeller szerkesztésében.

A fenti színvonalas munkák ellenére a magyar kutatások nem kerültek az érdeklődés középpontjába. A külföldi szakmunkák csak jelzésszinten tudnak valamit a magyar irodalomról, éppen csak érintőlegesen: például Martin Opitz kapcsán ismerik Szenci nevét Németországban is, holott neves tudósunk életéből majd 30 évet német egyetemeken tanított. Az Elbán túli irodalomtól való lemaradás mellett nincs összehangolva velük irodalomértésünk sem. A reformáció és a konfesszionalizáció (Kemper: *Deutsche Lyrik*) korának még hiányzó irodalomtörténetéhez tisztázni kellene alapvető fogalmakat, korszakhatárokat. Elsősorban olyan kötetekre van szükség, mint a most bemutatandó, Szabó András szerkesztésében megjelent *Iter Germanicum*.

Az előszóban a kötet összeállítója kifejti a cím értelmét. Érthető módon az *Iter Italicum* megjelenése sugallta az ötletet a hiánypótló kötet elkészítésére: a magyar tudós- és prédikatori nemzedékek útját hivatott kontúrjaiban érzékeltetni, azt, amiről a német szakirodalom alig, az angolszász pedig szinte semmit sem tud. A könyv célja egy kapcsolatközpontú mű közközre bocsátása, mely a hazai reformációról eddig külföldön kialakult képet kívánja nemcsak árnyalni, hanem tágítani is. A neves szerzőgárda tagjai különböző magyar kutatóműhelyek képviselői, egyetemi katedrán tanítóktól az OSZK és MTA tudományos munkatársáig, egyház- és irodalomtörténészek egyaránt. Már publikált, de külföldiek számára nehezen hozzáférhető művek időszerei fordításai találhatóak meg a kötetben. Széles horizontú a témaválasztás, bár a megjelölt két főtéma, a peregrináció-kutatás régiós viszonylatban és Szenci Molnár Albert életművének elemzése szinte elvész az egyéb témák közt, mind a terjedelem, mind az elrendezés szempontjait tekintve. Egy-két tanulmány egymaga nagyobb teret foglal el, mint a két Szenci-elemzés együtt. A kötet tematikus csoportosítást nem tartalmaz, mégis így célszerű bemutatni.

A bevezető két tanulmány Magyarországot a XVI. század kulturális közegében helyezi el, szemléletesen láttatja, milyen szerves egységet jelentett a kora újkori Közép-Európa. Mindkét tanulmány része a szerzők már magyarul megjelent kötetének. Péter Katalin írása jelzi, milyen mértékben volt jelen a magyar reformatori nemze-

dékben Magyarország kulturális felvirágoztatásának igénye. Luther és Kálvin munkája nyomán a bibliaolvasás és a kátétanítás együtt nagy szerepet játszott a vallásos öntudat formálásában, az utóbbi jelentős túlsúlyával. A tanulmány a lelki szabadság határait kutatja a német egyházi szervezet kialakításában, a kátékban megmutatkozó konszenzuseresés alapján. A párhuzamos magyar fejlődés útját a magyar erasmisták tevékenysége fémjelzi, különös tekintettel Sylvester Jánosra. Szerzőnk megállapította, hogy habár a magyar nyelvű biblia alig jutott el a néphez, a reformátori szellem más téren sokkal jelentősebben megmutatkozó kulturális hatása (populáris irodalom, természettudományi, történelmi, földrajzi ismeretek, klasszikusok átdolgozása) felbecsülhetetlen.

Imre Mihálynak a kötetben közölt tanulmánya a Csokonai Könyvtár sorozatában megjelent könyvének 10 válogatott fejezetét tartalmazza, s a Querela-toposz hazánkat érintő kérdéseit tárgyalja. A kiváló munka beillesztése igazán telitalálat, az előző művel több szempontból is kiegészítik egymást. Míg az előbbi a bibliaolvasás programját és annak a populáris kultúrára tett hatását vizsgálta, addig ez egy kulturális toposz retorikai hagyományát kutatta. Az előbbi a magyar reformátori nemzedék német példához való kötődését, az utóbbi latin nyelvű magyarországi humanisták Magyarországról alkotott képét tekintette tárgyának. A „termékeny Pannónia” képzet mellett élénken élt a külföld által is több ízben felrótt elmaradottság leküzdésének tudata. Elég csak a XVII. századi groningeni prédikátor, Laetus Compendiumára gondolni, melyben Magyarországnak nem jutott hely, mivel a külföld számára magyar egyháztörténet nem készült. Jó száz évvel később a göttingeni egyetem kutatói nem találták a magyar nyelv helyét a világban (August Ludwig Schlöser). Ezt a peremterületeknek járó téves megítélést segíthet eloszlatni a régi-új „magyar nép-kép”, hidat teremthet újra két világ között, felmutatva a százados kontinuitással rendelkező, csak figyelembe nem vett szellemi kontaktust Nyugat- és Közép-Európa között.

A peregrinációval három tanulmány is foglalkozik a kötetben. A magyarországi viszonylatban legjelentősebb oktatási központok kulturális szerepét méltatták a szerzők Wittenberg, Heidelberg, illetve Frankfurt an der Oder universitásainak korabeli életét vizsgálva. A coetus szervezeti és hitéleti tevékenységén túl a szerzők görccső alá vették a magyar diákok írásbeli hagyatékait, a matrikulációs jegyzéktől az „album amicorum”-okig. Olyan fontos kérdések kerültek itt napirendre, amelyek a német és a magyar szaktudomány közti távolságot hivatottak csökkenteni. Szabó András tanulmánya tudatosítja az olvasóban, hogy Melanchthon nemcsak Németország, de Magyarország tanítómestere is volt. Heltai János a heidelbergi késő reneszánsz kulturális kapcsolatokat vizsgálva megállapította, hogy az itt tanuló prédikátori nemzedék olyan szervezeti és liturgiai alapokat teremtett magyar földön, melyek egészen a XX. századig érvényben maradtak. A jelentős átmenő forgalmat bonyolító Frankfurt an der Oder szerepe Heidelberg feldúlása után nőtt meg. Ráday Pál és Comenius unokája, a berlini udvari prédikátor, Daniel Ernst Jablonski barátságának méltatása már előremutat a könyv másik fontos részére, amely személyek viszonyában mutatja be a peregrinációs kapcsolatokat.

Egy arisztokrata (báró Wesselényi István), egy orvos (Balsaráti Vitus János) és egy ünnepezt költő (Thúri György) útjainak, kapcsolatainak révén válik érzékelhetővé igazán, mennyire szervesen kötődött a magyar értelmiség az európai szellemi irányzatokhoz, kultúrközponthoz. Minthogy ezek a diákok világi tanulmányokat foly-

tattak, egyéb német egyetemeket is látogattak (Bécs, Berlin, Halle). Ízelítőt kapunk itt egy nemes úrfi napi órarendjéről a naplója révén, a pápai udvar nemzetközi híré elfeledett magyar orvosáról, valamint a Keckermann és Pareus professzorok által különösen kedvelt „poeta laureatus” sorsáról. Török kori, szomorú történet a híres orvosdoktoré: a Balsaráti nevet attól a családtól kapta, amely a török horda által felprédált falu romjai közül magához vette az árva csecsemőt. Geleji Katona István későbbi református püspököt az édesanyja váltotta ki egy portya során janicsárnak összerabolt gyermekek táborából. Nem volt ritka eset ez a XVI–XVIII. században, a gyermekkor hányattatásai után hihetetlen karrier és erkölcsi kiállás azonban példaértékű. Egy másik vizsgálatnak tanulságos volt felvillantani a magyar sors két útját: 1601-ben a fényes sikereket elért Thúri Györgyöt patrónusa hazarendelte, és a hazatérést javallotta barátjának, Szenci Molnár Albertnek is. Thúriról többet szinte nem is tudunk: elsüllyedt a magyar világban, miközben Szenci kitartóan dolgozott, köszönhetően kivételes tehetségén és adottságain túl nem kis mértékben állandó támogatóinak.

A tanulmánykötet „non plus ultrá”-ja feltétlenül Szenci Molnár életművének bemutatása. Az egyik írás Sziléziában végzett munkáját vizsgálja (Szabó András), a másik pedig személyes kapcsolataiból egy szeletet: Piscatorhoz fűződő viszonyát vette górcső alá (P. Vásárhelyi Judit). Az előbbi mű szerzője neves tudósunk naplójának kéthavi bejegyzéseit elemezve jutott többek között arra a következtetésre, hogy Martin Opitzcal életútjuk már 1615-ben keresztezte egymást (bár egymás számára még ismeretlenül): a beutheni iskolába pályázott tanári állásra a magyar költő, ahol ekkor volt diák a német költészet megújítója. A két költői életmű után a két bibliafordító, Szenci és Piscator munkájáról, fordítói, filológiai tevékenységük irodalomtörténeti részleteiről, az edíciók hatástörténetéről kapunk képet. A gyümölcsöző tanár–diák kapcsolat eredménye az a filológiai apparátus, mellyel anyanyelvén mindkét tudós évszázadokig használatos Biblia-fordítást adott nemzete kezébe. A fenti összefoglaló jellegű tanulmányok mellett érdemes lett volna több teret szentelni Szenci Molnár Albert és munkái magyarországi hatástörténetének.

Régóta létező hiányt pótol a tanulmánykötet. Sok szempontból értékeli a kora újkori magyar–német tudományos, kulturális kapcsolatokat, jelezve mindig a közös pontok akkori nemzetközi és hazai jelentőségét. A kötet redakcióját tekintve fontos, hogy van német nyelvű szakirodalom-jegyzék a könyv végén. Nagyon hasznos, hogy Font Zsuzsanna elemzésének téziseit műve végén összefoglalta. Hiányossága ugyanakkor a kötetnek, hogy – feltehetőleg idő híján – nem készült hozzá név- és tárgymutató. Látva az *Iter Germanicum* kiváló kezdeményezését, megfogalmazódik az olvasóban az igény: jó volna egy *Iter Belgicum* című kötet is. A németalföldi kapcsolatok feltérképezése állandóan jelen lévő törekvés, a szakirodalomban egy-két nagyobb elemzés is megjelent már az összeállításra még váró kötetből (Bán Imre: *Apáczai*; Jakó Zsigmond: *Erdélyi féniks*; Tonk Sándor: *Erdélyiek egyetemjárása*). Ez a kiadás jelenleg néhány éves tervet igényel, hiszen sok neves prédikátor életművének az értékelése, esztétörténeti elhelyezése sem történt meg meg (Czeglédi István, id. Köleséri Sámuel, Martonfalvi Tóth György)

A kötet fő célkitűzése igen időszerű: az európai kutatást érdekeltté tenni a magyar eredmények iránt. A nagyszabású német retorikatörténeti lexikon esete mutatja az európai tudományosságban elfoglalt helyünket: a *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*

a magyar retorikai hagyományt címszóként sem vette fel. Bízunk benne, hogy a korra újkori tudományos kutatási útvonal Magyarországról Németország felé most a XX. század végén talán járható lesz fordítva is. Mert észre kellene vetetni külfölddel is a magyar kultúrát, különben mindig csak igyekezni fogunk Európába, ahol már rég ott vagyunk...

(Bp., Verlag Calvin, 1999, 243 l.)

CSORBA DÁVID

A Baka-líra „benső világteré”-ről Fried István: *Árnyak közt mulandó árny*

Baka István költészetének fogadtatástörténetére is jellemző az a kettősség, amely a hetvenes–nyolcvanas évek irodalomértését jelentősen torzította, s amely némi egyszerűsítéssel ideológiai, még rosszabb esetben – és sajnos napjainkban is – politikai érdekek mentén osztja ketté irodalmunkat. Ez a kettősség a Baka-recepcióban eleinte abban nyilvánult meg, hogy egyes kritikusok a költő aktuális kötetének ürügyén fogalmazták meg saját ideológiai álláspontjukat – többnyire a posztmodernnel szemben, Baka Istvánt – kevésbé rossz esetben a verseket – játszva ki döntő aduként a nemegyszer fantomok ellen vívott kártyacsatában. S mivel a kilencvenes években olykor – s inkább taktikai okokból, mint meggyőződésből – a másik oldal is Bakával tromfolt (igaz, mindig csak az életmű egy-egy szeletét – többnyire a Pehotnij-verseket – emelve ki), a költő kiterítette lapjait, s több interjúban is érvénytelennek nyilvánította az olyan játékszabályokat, amelyek szerint csak két szín – a népi vagy az urbánus – lehet adu, s a maga részéről egyik színnel sem vállalta a játszmát.

Míg az ideológiai harc kritikának álcázott megnyilvánulásai pályakezdésekor jócskán ártottak Baka Istvánnak, elszigetelve őt és művét az elismertséget hozó kanonizációs folyamatoktól és ezáltal a szélesebb olvasóközönségtől, már ekkor jelentek meg olyan kritikák, amelyek tisztán szakmai érdekelődéstől, olvasói rokonszenvtől vezérelve kísérték figyelemmel költészetének alakulását. Ez különösen fontos, ha figyelembe vesszük, hogy a *Farkasok órája* (1992) után a Bakát mindinkább elismerő posztmodern folyóiratok és kritikusok kanonizációs és értelmező gesztusai szerint költőnk mintha a semmiből bujt volna elő a kilencvenes évek első évtizedeiben. Pedig a Baka költészetének első tizenöt évét is (az 1975-ös pályakezdéstől az *Égtájak célkeresztjén* válogatott verseiig) figyelemmel kísérő kritikusok és irodalomtörténészek: G. Kiss Valéria, Olasz Sándor, Grezsa Ferenc, Görömbei András, Füzi László vagy Szigeti Lajos Sándor írásaiból nyilvánvaló, hogy Baka költészetében nem váratlan és ugrásszerű minőségi változást, hanem egy, már az indulásakor jelentősnek minősített költői pálya logikus, sokak által várt kiteljesedését hozták a kilencvenes évek.

A költői pálya utolsó két évében, 1994-től csatlakozott Fried István a Baka-recepcióhoz az Év Könyve-díjas (1994) *Sztyepan Pehotnij testamentumáról* írott tanulmányával. S a következő években sorra jelentette meg a költő egy-egy verscsoportját, ciklusát vagy szerepversét értelmező tanulmányait – értelemszerűen Baka kései verseiről: utolsó, még a költő életében megjelent két kötetéről és a már csak folyóiratban – illet-

ve a *Tájkép fohással* (1996) című posztumusz kötetben – közölt versekről. Korábban csak egy, az 1987-es, először az *Égtájakban* megjelent versről, a *Caspar Hauserről* írott tanulmányban tekintett vissza.

Fried István e nagy lélegzetű, sokszálú, igényes és gazdag tanulmányai nemcsak kijelöltek egy lehetséges – és termékeny – értelmezési irányt Baka kései verseit illetően, hanem el is némitották valamelyest az ideologikus olvasatokat azáltal, hogy Fried István tüntetően a művekre koncentrált, s a hangsúlyokat nem torzította semmiféle irányzatos preconcepció jegyében.

E tanulmányok *Árnyak közt mulandó árny* címmel jelentek meg a Tiszatáj Könyvek-sorozatban egybegyűjtve, megkönnyítve a kutatók dolgát is, ám ami fontosabb: szélesebb olvasóréteghez is eljutva. Hogy ez az első valóban színvonalas könyv, amely Baka István költészetéről szól, nem csupán szimbolikus jelentőségű: vitathatatlanok Fried István érdemei Baka lírájának „nagykorúsításában”, a recepció folyamat fel-frissítésében; e tanulmányok ismerete nélkül mostantól aligha lehet Bakáról érvényes véleményt megfogalmazni.

Épp ezért sajnálatos, hogy a könyv csak részleges érvényű: nem foglalkozik Baka első négy verseskötetével, így nem adhat képet a pálya alakulástörténetéről. Az egyes tanulmányok pillanatfelvételek, s olyan fotósorozattá állnak össze, amelynek mintha hiányozna az eleje. A kötetvégi összegzés néhány mondatban megpróbál ugyan kapcsolatot teremteni a pálya első és részletesen bemutatott második fele között, ám ez inkább csak a hiányérzetet növeli: az összegzés a szerepfelfogás változásairól tudósít röviden, tételszerűen, mellőzve az érvelő kifejtést. Fried István így óhatatlanul – minden bizonnyal tudatosan, ízlésével egybehangzóan – leértékeli a *Sztyepan Pehotnij testamentuma* előtti pályaszakaszt, egyként minősítve kevésbé korszerűeknek Baka Vörösmarty- és Liszt Ferenc-verseit. S mivel tanulmányaiban teljességgel figyelmen kívül hagyja a Baka-recepciót, az összegzés sebtiben fölvázolt tételei már nem is annyira cáfolatra, mint inkább támogató érvekre szorulnak. (A Vörösmarty- és Liszt-versekről szólván például Görömbei András, Vörös István vagy Szilágyi Márton véleményét lett volna érdekes számításba venni.)

Az írások eredeti megjelenésekor kevésbé volt feltűnő a Baka-recepció teljes kizárása az olvasatból. Az 1999-es tanulmánykötetben azonban olykor bántóan jelentkezik ez a hiány: nem csupán egyes megállapítások előzményeinek hivatkozása maradt el (például a *Mefisztó-keringő* és Bulgakov *A Mester és Margaritájának* kapcsolatára [48.] már Görömbei András is utalt jóval korábban, 1986-ban, s Baka évszak-verseinek kifordított motívikájáról [157.] Szigeti Lajos Sándor írt részletesen már 1982-ben), de a szemlélet árnyalása, az értelmezés dialogizálása s a tárgyserűbb, pontosabb összefoglalás érdekében is hasznos lett volna a fogadattörténet vizsgálata. Persze nem szép olyasmit kérni számon, amit az író nem tűzött ki célul. Fried István tudatosan vállalta problémafelvetésének szűkítését, a Baka-életmű „kettémetszését”, a valóban egyetlen, bár jó néhány kiváló teljesítményt is felmutató recepció figyelmen kívül hagyását. *Minden változtatás nélkül* gyűjtötte kötetbe Baka-tanulmányait, egy szinten korábbi, a kilencvenes évtized lírájáról szóló tanulmányt illesztve eléjük, és egy, valószínűleg a könyvhöz írt összefoglalással zárva le az olvasatot.

Azt a feladatot azonban hiánytalanul teljesítik az írások, amelyek az elvégzésére vállalkoznak: Baka kései verseinek komparatistikai-intertextuális vizsgálatát. Fried István végtelen párbeszédként, sőt sokszereplős beszélgetésként értelmezi az irodal-

mat, s Baka verseiben is azokat a szálakat fejt fel, amelyek összekötik a költőt a magyar és a világirodalom legkülönbözőbb szövegeivel. S messzebbre is tekint: nem téveszti szem elől, hogy Baka költészetében majdnem az irodalommal egyenértékű szerepet kap a zene és a festészet, úgyszólván a világgalokultura egésze. Elemzői módszerét is Baka „benső világterének” struktúrájához igazítja: többnyire széles művelődéstörténeti vázlattal, összefoglalóval nyit, s ebbe a térbe kapcsolja be Baka művét vagy műveit. A *Caspar Hauser* kapcsán Handke, Novalis, Verlaine, Trakl, Juhász Gyula műveit veszi számba, gondosan elkülönítve a Baka-vers által nem tematizált műveket azoktól, amelyek szemléleti alapjául szolgálhattak, illetve azoktól, amelyeket Baka átértelmezve, újraírva idéz fel. Nem feledkezik el az autotextuális összefüggésekről sem, így kerül látóterébe Baka *Sovány vizekből* és *Átutazóként* című verse. A *Háry János búcsúpoharát* is rögtön tágabb összefüggésekbe ágyazva, Immermann *Münchhausen* című regényére utalva értelmezi, később vonva be az elemzésbe a kézenfekvőbb előszöveget: Garay János *Az obsitosát* és Kodály Zoltán zeneművét. A Garay- és a Baka-mű összevetésekor meggyőző érveléssel bizonyítja, hogy bár Baka „részben Garay János szókinéséből építkezik” (67.), a népies nyelvi rétegek „az új szövegösszefüggésben vesztenek eredendő »népiességükből« [...] , már nem a kedélyes, múlt századi tónus jelzései, viszont nyernek azáltal, hogy erre az »eredendő népiesség«-re mintegy hártaként borul rá a személyes lét rettegését megszólaltató előadás”.

Van Gogh szalmaszéke cím alatt a *Sztyeapan Pehotnij testamentumáról* olvashatunk tanulmányt: Fried István nem esik abba a hibába, mint a kötet kritikusaik többsége, akik szinte csak a címadó ciklust vizsgálták, a kötet első felét néhány mondattal kapcsolva a „főszöveg”-ként értett Pehotnij-versekhez, esetleg el is marasztalva a költőt a „nem egységes” könyvért. Fried értelmezésében a költő „kilép a jól ismert, hazaként elfogadott meghatározottságokból [...] – és e hazai/anyanyelvi-kulturális hagyományok világszerúségét, világbavettségét és anyagbazuhanóságát szemrevételezve, a világgalokulturának nem periódusait, hanem világgalorszakait, aionjait bejárva, útja közben sem felejt, szüntelen emlékezetébe idézi Liszt Ferenc (és talán Wagner) atonalitás felé mutató végtelen dallamainak összecsengését, Liszt késő romantikájának, Chopin száműzött mélabújának újrajelentkezését Rachmaninovnál, a Goethét továbbgondoló lisztferenci-szekszárdi Mephisto Woland művészi álnéven megessett moszkvai időzését.” (84.) Ez a mondat jól szemlélteti Fried szemléletének összetettségét, intertextuális párhuzamainak bravúros gazdagságát (s azt is, hogy e jellemzők bizony nemegyszer ilyen túlterhelt, barokkosan indázó mondatokat szülnék). Fried a szerepek sokaságában is észreveszi, hogy a személyiség „egyetlenségének dokumentuma” is a kötet: „az állandóban a változót, a változóban az állandót” (108.), az örök emberit mutatja föl. (Kár, hogy bent maradt egy tévedés a tanulmányban, az *In modo d’una marcia* ugyanis nem daktilikus, mint ezt [96.] hangsúlyozza Fried, hanem anapesztikus ritmusú.)

A kötet egyik legátfogóbb, legteljesebb tanulmánya a *November angyalához* című kötetet értelmezi. A szövegekőzi és mítoszkritikai elemzések újabb szemponttal, a Baka verseiben ez idő tájt mind hangsúlyosabbá váló szómágia poétikai vizsgálatával, nyelvi játék, anagramma és névvarázs szerepének részletes tárgyalásával egészülnek ki. Lenyűgöző, ahogy Baka mind gyakoribb szótöréseit (például: „ho- / rizontnyi”)

egészen Arany Jánosig vezeti vissza, az elemzés során a poétikai eljárás aktuális funkcióját is meggyőzően értelmezve.

Az utolsó versekről írott két tanulmány közül az első ismét egyetlen versről, a *Sellő-sonett*ről szól – persze megint számtalan szövegelőzményt, az antikvitás, a folklór, több évszázad és nemzet irodalmának hagyományát kapcsolva Baka verséhez, amellyel újra foglalkozik az összegzés előtti utolsó tanulmányban, Baka számadás-verseit Rilke, Kosztolányi, Babits és mások ars poétikus verseivel összevetve. Itt még néhány korábbi versre is utal a *Farkasok órája* kötetből, ezúttal főként Baka korábbi szövegeihez kapcsolva az utolsó verseket, hogy azok szemléleti újdonságát, módosult poétikáját még inkább kiemelhesse. Baka István költészetének egyik legjellemzőbb tulajdonságát hangsúlyozva zárja e tanulmányt: „Úgy önéletrajzi ez a líra, hogy benső világtere világmodell, a töredezettség beismerésével, de a formátlan-ság, a szétesés kísértésének legyőzésével. Az elveszettség, a veszendőség tudata sem kényszeríthette a költőt, hogy ne szerkezetben, megszerkesztettségben, rendben gondolkodjék.” (184.)

Fried István nagy érdeme, hogy e versek megszerkesztett rendjéből a rejtett vagy csak jelzett idézetek, hagyományszálak szövedékét felfejtve igazi kalandra hívta az olvasót: tisztán irodalmi, szellemi kalandra, látszólag különösebb tét nélkül, valójában Baka önmegértésének fázisait megvilágítva az olvasót is hozzásegítve saját maga jobb megértéséhez. A könyv töredékessége, pillanatnyisága, kisebb hibái – egyszóval minden kifogás elhomályosul amellet a vitathatatlan tény mellett, hogy végre szuverén, egyéni irodalmi nézőpontú, az értelmezőnek a mű iránti alázatáról és szeretetéről tanúskodó könyv született Baka István lírájáról.

(*Tiszatáj Könyvek*, 1999.)

NAGY GÁBOR

Számunk szerzői

BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Veszprém
BITSKEY ISTVÁN egyetemi tanár, Debrecen
BORBÉLY SZILÁRD egyetemi docens, Debrecen
CSORBA DÁVID doktorandusz, Debrecen
FÖLDES GYÖRGYI doktorandusz, Budapest
FRIED ILONA főiskolai tanár, Budapest
GÖNDÖR ANDRÁS egyetemi tanár, Budapest
GYÖRKE ILDIKÓ egyetemi docens, Budapest
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ egyetemi adjunktus, Sopron
NAGY GÁBOR szerkesztő, Budapest
NAGY MIKLÓS ny. egyetemi tanár, Budapest
NÉMETH G. BÉLA akadémikus, Budapest
RATZKY RITA egyetemi docens, Budapest
RESTÁS ATTILA középiskolai tanár, Ózd
SZENTESI ZSOLT főiskolai tanár, Eger
D. TÓTH JUDIT egyetemi adjunktus, Debrecen
VALLASEK JÚLIA doktorandusz, Debrecen

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Győrei László
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 hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságon
(LHI, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), 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.)