

IRODALOMTÖRTÉNET

Acél Zsolt, Balázs Imre József,
Bodnár György, Dobos István,
Fried István, Hász-Fehér Katalin, Márkus Béla,
Merényi Annamária, Nagy Zelma,
Orbán László, Orosz Beáta, Szegedy-Maszák Mihály,
Tamás Attila, Újvári Edit, Varga Imre



2003/1.

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



2003. LXXXVI. évf., 1. sz.

Új folyam XXXVI. évf., 1. sz.

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

Szerkesztőség
Debreceni Egyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen, Pf. 52.
Telefon/fax: (52)512-934
Titkárság: 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, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

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

Tartalom

2003/1. szám

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
Illyés és a francia irodalom	3
BODNÁR GYÖRGY	
Az epika poétikai lehetősége Illyés Gyula prózai műveiben	21
TAMÁS ATTILA	
Illyés Gyula művészetszemléletéről	27
VARGA IMRE	
Voltaire drámaköltészete és a magyarországi iskolai színjátszás	36
HÁSZ-FEHÉR KATALIN	
Levélirodalom és irodalomtörténet-írás	43
OROSZ BEÁTA	
Csokonai Vitéz Mihály <i>Anakreoni Dalok</i> című kötete mint a XVIII. századi Anakreón-recepció összegzése	55
ACÉL ZSOLT	
Vates ambiguus	82
<i>A bukolikus hagyomány Berzsenyi Dániel költészetében</i>	
MERÉNYI ANNAMÁRIA	
Műfaji és versszerkesztési kérdések Ungvárnémeti 1816-os <i>Versei</i> című kötetében	92
FRIED ISTVÁN	
Az elfelejtett regény (<i>Magnéta</i>)	108
BALÁZS IMRE JÓZSEF	
Az erdélyi avantgarde folyóiratai	120
DOBOS ISTVÁN	
Önéletírás és regény	131
Márai Sándor: <i>Egy polgár vallomásai</i>	
ÚJVÁRI EDIT	
Weöres Sándor Istár-átköltése. Egy mezopotámiai mítosz remitologizációja (<i>Szüzsépoétikai elemzés</i>)	147

Szemle

NAGY ZELMA	
Dugonics András: <i>Etelka</i>	161
ORBÁN LÁSZLÓ	
Szempci Molnár Ferenc: <i>Magyar Krónikásének a XVIII. századból;</i> <i>Toth István költő művei</i>	165
MÁRKUS BÉLA	
<i>Álmok és tények</i>	169

Illyés és a francia irodalom

„Az irodalomtörténetek ontják a példát arra, hogy a természettől nagy tehetséggel s ráadásul termékeny, hosszú élettel megáldott, a társadalomtól pedig dicsőséget, népszerűséget nyert írók a temetésük után – az országos gyászban lefolyt nagy elhantolás után – a közöny valamiféle limbusába jutnak.”

(Victor Hugo *védelme*, 1952)¹

1934. március 11-én a *Pesti Hírlap* hasábjain jelent meg Kosztolányi Dezső cikke, a *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz*. Illyés Gyula *Nép és költészet, meg egy kis verstan* címmel válaszolt. A fiatalabb költő a francia irodalomra hivatkozva védte a népi mozgalom híveinek álláspontját, a következőképpen:

Van köztük, aki egyenesen párizsi szövetből öltözködik. Talán nem a legfrissebből, de mindenesetre frissebből, aminőből ön öltözködött. Az önök öltönyét Gautier szabta és Herédia, a múlt század ötvenes éveinek modorában! [...] Már Rimbaud is elképesztette a fél-értőket, olyan rímekkel, mint sentinelle és nulle, vagy amik valóságos forradalmat okoztak: blème és Bethléem. Azóta az ilyenfajta rímeknek egész irodalma támadt. Én önél körülbelül tizenöt-húsz évvel később voltam okulni Párizsban; engedelmével tudatom, hogy ott mostanában így rímelnék:

Le marchand des julep
Chassé de l'archipel.²

Talán érdemes hangsúlyozni, hogy a francia irodalmat Illyés hozta szóba. Érvelésében két előföltéves rejlett: az irodalom megítélésében döntő szerepet játszik az időszerűség, mivel a költészet alakulása valahonnan valahová vezet, másrészt pedig ami megengedhető a franciáknál, azt nálunk is el kell fogadni.

Az utalás Gautier-ra és Herediára burkoltan magában rejtje a bírálatot, mely szerint Kosztolányi nemzedéke fiatalkorában is a tegnap ízlését képviselte. Ha az égi bálról szóló sorokra gondolunk a *Hajnali részegség*ből, el kell ismer-ni, hogy nem volt indokolatlan Illyés észrevétele. Amennyiben viszont az *Októberi táj* című háromsoros költeményt idézzük föl, kissé már egyoldalú-nak mondható a megrovás.

Ismeretes, hogy Kosztolányi halála után Illyés módosított az ítéletén. Az *Erős várunk a nyelv* elé 1940-ben írt bevezetés azt is elárulja, hogy Illyés nyelv-szemlélete talán kissé maradibb volt, mint annak a felfogása, kinek értekező

prózáját a fiatalabb költő oly nagy tisztelettel rendezte kötetekbe. A francia példa e későbbi szövegben is szerepel, egy Kosztolányival folytatott eszmecsere fölidézésekor:

- Te kitől tanultál magyarul? – kérdezte, hirtelen fordulattal félbeszakítva saját fejtegetését.
- Én, jobbadán, Jules Renard-tól – feleltem mosolyogva.³

Illyés mintegy utánament Kosztolányi nyelvszemléletének, amidőn azt állította, hogy pályatársa „felfedezte azt a titkos viszonyt, amely az eszköz és a művé dolgozandó anyag közt van, majd azt a még rejtelmesebbet, amely az eszköz és az alkotó között van, amidőn a nyelv szinte munkatárs: segít, tanácsot ad, ötletet sug és ellenőriz”.⁴ A különbség abban rejlik, hogy míg Illyés többször is eszköznek nevezi a nyelvet, föltételezván, hogy az „ellenőriz” valamit, ami hozzá képest elsődleges, addig Kosztolányi kétségbe vonja nem nyelvi lényegnek a létezését. Az ő rögeszméje szerint a nyelv gondolkozik, s a verset sem a költő, hanem a nyelv írja. Ezért állította, hogy „Mi a nyelvünket, melyet ükapáinktól örököltünk, úgy beszéljük, mint a kisgyerekek. Sok mindenre nem emlékszünk. De a nyelv, rejtetten, mindenre emlékszik.”⁵ Ezért tett különbséget anyanyelv és más nyelvek között: „csak az anyanyelvem az igazi, a komoly nyelv. A többi, melyen sokszor olvasok, és néha beszélek is, csak madárnyelv.”⁶ Kosztolányi már 1913-ban a nyelvet tekintette anyagnak, ahelyett hogy valamely nem nyelvi lényegű, megformálандó anyag létezését feltételezte volna. „A nyelvek matériaia különböző” – állította, s fordítói célját így határozta meg: „Nekem a legfőbb ambícióm, hogy szép magyar verset adjak.”⁷

Ebből a szemléleti különbségből következett, hogy a harmincas években Illyés nem egészen úgy gondolkodott a fordításról, mint idősebb pályatársa. Említett vitáiratában ezt írta: „Francis Jammes, akit oly pompásan remek rímekbe fordítva ön ismertetett meg a magyar közönséggel, franciában csapnivalóan bájos rímeket farag. Olyan szavakat hangol össze, mint gravement és main, parc és hagarde, immobile és bible.”⁸ A francia irodalom kincsháza összeállításakor viszont mintha már nagyobb együttérzést tanúsított volna Kosztolányi szemlélete iránt: „Az ember lélegzetfojtva követte, mint vágja át magát a legbonyolultabb elméleti fejtegetés »nemzetközi« fogalmain” – írta az idegen szavakat kerülő Kosztolányiról.⁹ Hihetőleg ezzel magyarázható, hogy a *Nyugat* első nemzedékének tagjai közül tőle vette föl a legtöbb fordítást, tizenhét költeményt, míg Tóth Árpádtól csak tizenegyet, Babitstól pedig mindössze hármat szerepeltetett.

Más vonatkozásban természetesen hiba volna eltúlozni a rokonságot Kosztolányi és Illyés álláspontja között. Illyés kezdettől fogva vonzódott az értékörzéshez, s föltehetően ez a hajlama is okozhatta, hogy olyan jól megértették

egymást Babitscal. Nemcsak arra gondolhatunk, hogy későbbi évtizedeiben gyakran idézett korábbi magyar verseket, előszeretettel használt régies beszédmódot és írt olyan hagyományos műfajokban, mint az óda, elégia, gyászének vagy ditirambus, de akár arra is, hogy 1925-ben, tehát még párizsi tartózkodásakor, értékörzés miatt méltányolta Cocteau verseit. A *Le Journal littéraire* június 27-i számában a szürrealistákkal állította szembe s a francia klasszicizmus hagyományának megtestesítőjeként dicsérte e költőt: „Dans la poésie moderne dont il se méfie tant, Cocteau représente l'esprit français, l'esprit pur, clairvoyant, souvent atrocement cruel, qui ne s'épargne jamais par défaillance ou impatience dans les nuages surréels. Depuis Lafontaine, c'est lui qui manifeste le mieux cette mentalité française d'équilibre. Voici son classicisme.”¹¹ Ugyanez az értékörzés készíthette Illyést Molière, Racine s Beaumarchais fordítására. Sőt, talán még azt az észrevételt is meg lehet kockáztatni, hogy *A francia irodalom kincsháza* Apollinaire-válogatása is annak a bevallott szempontnak alapján készült, mely szerint „legnagyobb verseit a francia klasszikus vers törvényei szerint írta”.¹²

Magától értetődik, hogy Illyés és a francia irodalom viszonya csakis hosszabb lélegzetű munkában tárgyalható kellő alaposággal. Tudomásom szerint e kérdéskört eddig meglehetősen elhanyagolták a szakírók, pedig irodalomszemlélete s versbeszéde kialakulására döntő hatással lehettek francia olvasmányai. Tétova kísérletem nem egyéb első megközelítésnél. (Köszönet Illyés Máriának, hogy lehetővé tette a betekintést a hagyatékba, amelynek ismerete nélkül még ezt az első lépést sem tehettem volna meg.)

A francia irodalom kincsháza, a *Hunok Párizsban* s az értekező szövegek egyaránt arra engednek következtetni, hogy Illyésben kettős arculatú kép élt a francia irodalomról. Egyrészt kisebbségi érzés töltötte el, másfelől a magyar irodalom jelentőségének a bizonyítására törekedett. Az előbbit kétségkívül indokolja a francia irodalom rendkívüli gazdagsága. Legföljebb azt lehet szóvá tenni, hogy Illyés – Babitshoz hasonlóan, de Németh Lászlóval ellentétben – a legfejlettebb országok örökségét fogadta el az európaiság mércéjének. 1968-ban is ennek az eszménynek a jegyében nyilatkozott így: „A magyar irodalom európai irodalom, de a magyar nép még nem teljes jogú tagja az európai közösségnek.”¹²

A francia irodalom kincsházát bevezető Előszó hangnemét is kettősség jellemzi. Szerzője egyfelől azt igyekszik bizonyítani, hogy a magyarság nem megkésett közösség, másrészt nem tudja túltenni magát némi kisebbségi érzésen. „Az ugor és a turk már évezrede együtt hált, amikor a gall és a frank még ölte egymást” – olvasható a kötet legelején, ám e minősítést majdnem semlegesíti egy alig két bekezdéssel később tett megállapítás: „A barbár és a művelt, a keleti és nyugati, – ami a magyarság örök kettőssége is – sőt a »népi« és az »urbánus« először a franciában került abba az egyensúlyba, amit ma Európának nevezünk.”¹³

A gyűjtemény szerkesztője nyilvánvalóan hangsúlyozni kívánta, milyen sok kapcsolat fűzte a francia művelődést a magyarhoz. Előszóval válaszolt ki magyar vonatkozású szövegeket, de korántsem akarta országának dicséretét szolgálni. 1942-ben különös üzenete lehetett például Eustache Deschamps 1385-ben keltezett balladájának, melynek visszatérő sora így hangzik: „Eleven földi pokol ez az ország.” Ugyanennek a költőnek olyan egy évvel későbbi balladáját is szerepeltette a válogatásban, melynek négy versszak így fejeződik be: „koporsót látok mindenütt.” A *Ballada Magyarország és Lombardia ellen* és a *Ballada a Magyarországra ment franciákról* külön hangsúlyt kapott azáltal, hogy mindkettőt erre az alkalomra fordította le a kötet szerkesztője.

A magyar vonatkozások kiemelése mögött kétféle szándék sejthető: Illyés arról igyekezett meggyőzni a közönséget, hogy a franciák mindig számon tartották s egyáltalán nem nézték le a magyarokat, s egyúttal Babits szellemében egységes európai tudatra próbált nevelni. E kettős cél vezette, midőn a flamand Philippe de Commines emlékirataiból Mátyás és Mahomet jellemképét közölte. Későbbi éveiben is minduntalan hangsúlyozta, hogy nem általában a francia művelődés méltatására formál jogot, mindig saját nemzetének a távlatából vizsgálódik. Jól példázza az értékelésnek ezt az elfogultságát *La leçon poétique de Baudelaire vue par un poète étranger* című előadása, melyet 1967 októberében a belgiumi „Journées Baudelaire” alkalmával tartott.

Az 1942-ben kiadott válogatás szemelvényeihez írt bevezető mondatokkal óvatosan a francia mellé igyekezett emelni a magyar szellem teljesítményeit. Bossuet méltatását például így vezette be: „a franciák Pázmánya, legnagyobb hitszónoka és hitvitázója s ugyanakkor, mint nálunk Pázmány, egyik legragyogóbb írója is.”¹⁴ A kicsit művelt olvasó akár még arra is gondolhatott, hogy a szóba hozott magyar szerző a franciánál mintegy fél évszázadnál korábban született, tehát az összehasonlítás mintegy ellentmondott annak a közhiedelemnek, mely szerint a magyar művelődésre a megkésetttség jellemző. Illyés vállalkozása arra is emlékeztette olvasóját, hogy az ösztönző korántsem mindig képvisel nagyobb művészi értéket, mint az, akire hatást tett. Béranger méltatása így záródik: „Legnagyobb érdeme kétségkívül az, hogy Petőfire is hatott.”¹⁵ Persze, a kisebbrendűség érzéséből eredő elfogultságra is lehet gyanakodni abban a minősítésben, mely szerint Marot „száraz és sivár zsolrtárfordításait Szenci Molnár Albert mesterien ültette át magyarra”.¹⁶ A különböző nyelvű irodalmakhoz tartozó művek összehasonlító értékelése nagyon nehéz feladat. Azt olvasván Albert Samainról, hogy „első fordítója nagyobb, mint ő”,¹⁷ óhatatlanul is arra lehet gondolni: egy nemzeti irodalom egészét bemutató gyűjtemény szerkesztője a hályogkovács szerepére vállalkozik, hiszen választ kell adnia olyan kérdésekre, amelyekkel a tudomány nehezen tud megbirkózni.

Illyés saját fordításai olykor megvilágító erejűek a magyar költői nyelv története szempontjából. Lamartine *Ház a szőlőskertben* című versének átültetése például azt sejteti, hogy e francia költőnek lehetett némi szerepe a reformkori versbeszéd alakulásában. A XIX. századnál korábbi szövegek átköltéseiben – márpedig ezek alkotják kincsesházában közölt saját fordításainak zömét – nem törekszik régiességre, viszont szerepeltet régi magyar fordításokat. Boileau-t Erdélyi János, a *Marseillaise*-t Verseghy, Béranger-t Petőfi, Fénelont Haller László gróf magyarításában közölte. Ebből arra lehet következtetni, hogy a célnyelv történetiségét juttatta érvényre s a forrásnyelv történetiségét lényegében elhallgatta. Ez teszi érthetővé, hogy Molnár Albert átültetési mellé Radnóti, Szabó Lőrinc és saját zsoldárfordítását helyezte. Kisebb ugyan, de azért jól érzékelhető az eltérés Kazinczy s Arany László nyelve között, a Molière-től vett szemelvényekben. A célnyelv elsődlegességéről tanúskodik, hogy nagyon különböző időkben készült átültetések olvashatók a kötetben, vagyis erősen különböző az időbeli távolság a francia és a magyar szöveg között. Bertrand de Born esetében mintegy hét és félszázad, Fénelon esetében viszont száz évnél is kevesebb. Mi több, ez utóbbi szövegnél Illyés megtartotta a XVIII. századi magyar helyesírást.

Aligha szükséges bizonygatni, hogy egy 1942-ben kiadott kötet mind a franciákról, mind a magyarokról olyan képet rajzol, amely már a múlté. Az arab betelepültek s az angol nyelv világméretű térhódítása átalakította s némileg védekezésre kárhóztatta a franciákat, s a kommunizmus után, az Európai Egységhez csatlakozni készülő magyarság is egészen más helyzetben van, mint amilyenben a második világháború idején volt. Illyés vállalkozása olyan felfogás jegyében készült, melyet a nemzetjellemre és a nyelv saját-szerűségére vonatkozó korabeli elképzelések ösztönözhetnek. Az Előszó Rivarolt idézi, akit a szerkesztő kihagyott a válogatásból. E XVIII. századi szerző a francia nyelvtan világosságára hivatkozott. Rivarol tudta, hogy az értelem inkább a prózának kedvez, mint a költészetnek.

A fölvilágosodás egyes képviselőinek nyelvszemléletét elfogadva – a megszorítás indokolt, hiszen például Jean-Jacques Rousseau nyelvről szóló értekezésének ismeretében egészen más következtetésre juthatott volna – Illyés azt az igencsak vitatható véleményt fogalmazta meg, hogy igazi költészet jobbára csak a középkorban található francia nyelven. A későbbi költőket így jellemezte: „Nem adják ki magukat, nem feledkeznek meg magukról. [...] Megfogták az értelmet s többé nem szabadulhatnak tőle.”¹⁸

Ennél a megállapításnál érdemes arra emlékeztetni, hogy Illyés életművének mérlegelésekor különösen célszerű elkerülni az egyoldalú ítéleteket. Az idézett föltevés tette lehetővé, hogy minden korábbi magyar kiadványnál határozottabban hívja föl a figyelmet a francia középkor irodalmának gazdagságára. Előítélete egyúttal azt is jelzi, mennyire egyértelműen törekedett arra, hogy eltávolodjék a líra romantikus értelmezésétől, mely olyannyira

rányomta bélyegét irodalomszemléletünkre. Egy évvel a kincsház megjelenése előtt egyenesen azt hangoztatta: „Teremteni, verset írni csak értelmünk képes.”¹⁹ Akár még azt az észrevételt is megkockáztatnám, hogy Illyés a magyar költészet legprózaibb költői közé tartozik, ha nem félnék attól, hogy a nálunk máig erősen ható romantikus hagyomány miatt ez óhatatlanul értéktelenségnek minősülne. Ennek a prózaiságnak a szellemében értelmezhető az a kettős előföltevése, mely szerint „minden vers alkalmi vers” és „a vallomás önfítogtatásba fordul”,²⁰ mint ahogy az a megállapítás is, hogy „nem »ihletett költő«, sem a romantika költőeszménye, sem a modern felfogás szerint” – miként Béládi Miklós írta, több mint negyedszázaddal ezelőtt.²¹ Jellemző, hogy Illyés azért fordult francia kortársai közül különös figyelemmel Jean Follain költészetéhez, mert az ő „lírája van tán legtávolabb az egyéniségközpontú lírától, melyet romantikus örökségnek nevezhetünk”.²²

Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy *A francia irodalom kincsháza* mai értelmezését megnehezíti, hogy nagyon szorosan kötődik a korhoz, amelyben megjelent. Talán a népi és polgári tábor harcainak nyoma is sejthető abban az irigységben, amellyel a szerkesztő a francia művelődés egységét méltatja: „a francia irodalom – ellentétben a csak jelenben élő parvenü népek irodalmával – milyen szervesen egy a múltjával. [...] Tegyük egymás mellé a XV. századi és a XIX. századi szimbolistákat, vagy Scève körét és Mallarmé körét, s látni fogjuk, hogy újítói jószerivel csak visszaemlékezők.”²³ A mondat meglehetősen mélyértelműséggel veti föl azt a fogas kérdést, vajon a nagy kultúrákra nem jellemző-e a kivételes belső összetartozás, mely abból származtatható, hogy a későbbi nem annyira megtagadja, mint inkább ismétli a korábit.

Napjainkban szokás azzal vádolni Illyést, hogy többször is alkalmazkodott a politikai helyzethez. Bármennyire indokolt lehet is az efféle magatartás néhez időkben, az utókor ritkán mutat hálát iránta. A kincsház Előszavát záró mondat így szól: „Hálánk jeléül szeretném felmutatni ezt a tisztelgés-gyűjteményt a francia népnek, sorsa nehéz pillanatában.”²⁴ 1942 augusztusában rövid távú túlélés aligha vezérelhette azt, aki így fogalmazott.

A vállalkozás – melyet létrehozója utólag élete „legnagyobb odaadással készített művének” nevezett²⁵ – nyilvánvaló politikai üzenetet hordozott. Nem a *Perzsa levelekből*, nem *A törvények szelleméről* írt nagy munkából származik a Montesquieu-től vett szemelvény, hanem e szerző sokkal kevésbé ismert naplófőljegyzéseiből. Itt olvasható a következő két mondat: „Ha valami használna a nemzetemnek s ártana egy másiknak, nem javasolnám uralkodómnak, mert elsősorban ember vagyok s azután francia; szükségszerűen vagyok ember s véletlenül francia. [...] Mindenkinek meg kell halni a hazáért, senkinek sem kell hazudni érte.” (205–208.) A németekkel szemben álló ország művelődésének méltatása afféle intés volt a magyar nemzethez. Ez érzékelhető abban az ismertetésben, melyet François Gachot közölt a *Gazette de Hongrie* 1942. december 19-i számában, mint ahogy abban a cikkben is, mely

a *Magyarország* hasábjain jelent meg december 24-én, Németh László tollából, ezzel a jellemző címmel: „Tankönyv a nemzetnek”. Illyés a legnehezebb időkben is folytatta a francia irodalom népszerűsítését: 1943. december 28-án szerződést kapott a Franklin-társulattól Racine *Pereskedők* című alkotásának a lefordítására, melyre a kincsházban olvasható szemelvény hívta föl a figyelmet.

Hatvan év távlatából nem könnyű kideríteni, milyen mértékig okolható a politikai célzat az értekező próza viszonylagos túltengéséért, a regényszerű és vallomásos irodalomhoz képest. Descartes-tól két, Napoléontól három szemelvény is olvasható a kötetben. Fléchier szerepel a válogatásban, Madame de La Fayette vagy Senancour viszont nem. Talán az is a prózai hajlam megnyilvánulásaként értelmezhető, hogy Voltaire-től éppúgy három költemény került be a gyűjteménybe, mint Mallarmétól. Voltaire versei nyilvánvalóan nem felelnek meg a romantikus líraeszménynek, s főlvételüknek külön hangsúlyt ad, hogy mindhárom versét maga Illyés fordította.

A francia irodalom kincsháza ékesen bizonyítja, mennyire szükségképpen elfogult, sőt egyoldalú az idegen művelődés befogadása. Mallarmé három verse a forráskultúra felől kevés Laforgue négy, Heredia és Verhaeren öt és Jammes hét verséhez képest. Jól ismert tény, hogy Mallarmé versbeszédének nyelvhez kötöttsége más országokban is megnehezítette jelentőségének fölismerését: nemcsak Szabó Dezsőre, de T. S. Eliotra is nagyobb hatást tett Laforgue költészete. Illyés gyűjteményének sajátos távlata természetesen a népi író elkötelezettségéből is adódik. Rutebeuf *A szegénységről* írott verse vagy Bossuet elmékedése *A szegények elsőrangú méltóságáról* csak a legnyilvánvalóbb bizonyítékok erre. Nem kevésbé érzékelhető a sajátos szempont a későbbi századok megközelítésénél. Jellemző például, hogy a *Madame Bovary*ből az a részlet olvasható a kötetben, melyben egy tanyai cseléd szerepel, ki ötvennégy évi szolgálatáért huszonöt frank jutalmat kap. Noha éles elmére vall az észrevétel, mely szerint Zola „korának egyik legszertelenebb romantikus regényírója” volt, és a *Germinál*ból, valamint a *Thérèse Raquin*ből származó részlet tökéletesen igazolja e vélemény létjogosultságát, mégis elsősorban társadalmi, sőt politikai felfogással magyarázható, hogy Zola művészetét két szemelvény képviseli – melyek közül az egyik terjedelmesebb –, míg Balzac műveiből csak egy olvasható a kötetben. Illyés nyilvánvalóan kereste a népi mozgalom megfelelőjét a francia irodalomban. Ezért fordította Eugène Dabit és Jean Giono műveit, sőt még Jammes költészetében is a rokon vonásokat próbálta kiemelni.

Elfogultságai nem akadályozták, sőt bizonyos mértékig éppen elősegítették, hogy hézagpótló művet adjon a magyar olvasók kezébe. Rutebeuf, Eustache Deschamps, Charles d’Orléans, Maurice Scève, Agrippa D’Aubigné, Jean de Sponde vagy Théophile de Viau költészetének szépségeire ez a gyűjtemény hívta föl először a hazai közönség figyelmét. Vállalko-

zása sikeréért személyes feszültségeket is hajlandó volt félretenni, hiszen nemcsak Cs. Szabó Lászlót és Gyergyai Albertet kérte meg némely szövegek lefordítására, de még az idős Radó Antalt is, aki egy letűnt korszak ízlését képviselte, sőt Bóka Lászlót is, aki – a hagyatékban található, 1942. április 19-én kelt levél tanúsága szerint – még a kötet szerkesztőjétől kapott fölkerésre adott válaszát is a személyes ellenszenv kifejezésére használta föl.

Az a tény, hogy Illyés gyűjteménye elsősorban a középkorról adott értelmezésével újította meg a magyarországi irodalomszemléletet, különösen a Halász Gábor szerkesztette angol gyűjteménnyel összehasonlítva válik nyilvánvalóvá. *A francia irodalom kincsháza* 407 lapból 71-et, az angol szövegek gyűjteménye viszont 342 lapból csak 21-et szentel a tizenhatodiknál korábbi századoknak. Illyés kifejezett szándéka lehetett a korai időszak kiemelése, hiszen az általa szerkesztett kötet első huszonnégy szemelvényéből tizenkilencet ő maga fordított. Lehet, a francia középkor megszállottjai arra hivatkoznának, hogy a szigetország korai művelődése szegényebb volt, de ezt az indoklást aligha lehet elfogadni, hiszen a *Chanson de Roland*-ból olvasható részlet Illyés kötetében, a *Beowulf*ot viszont Halász éppúgy kihagyta, mint az óangol költészet más remekműveit, sőt a középanyol költészet egyik csúcscaként számon tartott *Sir Gawain and the Green Knight* című alkotást is.

Nehéz volna tagadni, hogy a költő válogatása a későbbi korszakoknál is lényegesen szakszerűbb. Halász gyűjteményéből hiányoznak a XVII. századnak olyan jelentős metafizikus költői, mint George Herbert és Richard Crashaw, az úgynevezett lovag költők (Carew, Suckling, Lovelace), a restauráció korának legkiválóbb vígjátékírója, Congreve vagy a XVIII. század egyik legeredetibb költője, Christopher Smart. Az utolsó huszonnégy lapon olyan szerzők művei szerepelnek, akik ugyan 1900 után is éltek, ám Hardy, Housman, Yeats, Francis Thomson, Kipling és Conrad esetében jórészt vagy kizárólag 1900 előtt keletkezett alkotásokból olvasható szemelvény, s a XX. századra, Galsworthy, Chesterton, Lytton Strachey, Rupert Brooke és D. H. Lawrence életművéből kiválasztott igen rövid részletekre mindössze kilenc lap jut. Illyés gyűjteménye még annak ellenére is hitelesebb képet ad a közelmúltról, hogy eléggé értékörző hatásúnak mondható a XX. századi szerzők sora: Barrès, Renard, Henri de Régnier, Rostand, Jammes, Proust, Péguy és Apollinaire művei zárják a kötetet.

Az 1942 óta eltelt évtizedek olyannyira megújították a középkor értelmezését, hogy magától értetődik, mai szemmel Illyés megközelítése ellentmondásosnak mondható. Igyekezett távol tartani magát a romantikától, s ezt nem lehet eléggé méltányolni, egy vonatkozásban mégis a korai XIX. századtól örökölt igény kielégítését fürkészte a középkorban: „őszintesége” miatt dicsérte Berrand de Bornt, Ruteboeufot és Villont, Colin Muset költészetéről pedig megjegyezte, hogy „némi színészkedés, derűs szerepjátszás sem hiányzik” belőle.²⁶

Találhatók olyan utalások a kötetben, amelyek elárulják, hogy a szerkesztő félig-meddig tudatában volt elfogultságának. Azért félig-meddig, mert anynyiban következtetlenül járt el, amennyiben nem zárta ki annak a lehetőségét, hogy történeti távlata általános érvényű. „Igyekeztem elsősorban azoknak helyet adni – írta –, akiknek működése, ráadásaként értékükhöz, lépést jelentett az irodalom előmenetelében. Ezért áll Sand, Daudet, Dumas neve helyén Nerval, Nouveau, Laforgue.”²⁷ Sand nélkül Proust sem képzelhető el, s a meghirdetett elvnek ellentmond, hogy Béranger-től két vers is olvasható a kötetben. Coppée és Sully-Prudhomme is szerepel, miközben a prózavers kezdeményező erejű művelője, Aloysius Bertrand vagy Lautréamont kimaradt, sőt de Sade is, kit tizenöt évvel *A francia irodalom kincsháza* megjelenése előtt, a *Dokumentum* 1927. márciusi számában *Sub specie aeternitatis* címmel megjelent közleményében „minden idők legnagyobb és legőszintébb moralistájá”-nak nevezett.

Természetesen lehet azzal érvelni, hogy a hiányokért a terjedelem korlátozottsága is okolható. Fönmaradt egy részint géppel, részben kézzel írt tartalomjegyzék, amelyben nemcsak Bourget, de Gide, Valéry, sőt Jarry is szerepel. A hagyatékban található egy ötsoros méltatás Corbière-ről, kinek *Sír-felirat* című verse Kosztolányi fordításában eredetileg be is került volna a gyűjteménybe. Richepin *Miért öltöznél már...* kezdetű és Jean-Marc Bernard (1881–1915) *De profundis* című első világháborús verse is mérlegelés tárgya lehetett, Radnóti, illetve Szabó Lőrinc fordításában. Reverdy, Tzara s Éluard saját maga készítette átköltései föltételezhetően azért maradtak ki, mert a könyvsorozat végül is nem tartalmazta élő szerzők műveit. Talán a kiadó döntött e korlátozás mellett? Az utókor már csak annyit állapíthat meg, hogy a könyvsorozatnak csakis hátránya származott abból, hogy jelentős életművek maradtak ki, amelyeket 1942-ben már lezártnak lehetett tekinteni, s mire a kötetek megjelentek, néhány kiváló író – például Joyce vagy Virginia Woolf – már meg is halt.

A hagyaték alapján arra lehet következtetni, hogy Illyés nagyon sok fordításból válogatott. Ronsard és Agrippa d’Aubigné esetében például úgy döntött, hogy nem közli Horvát Henrik fordítását. Helyette saját maga vállalkozott a föladata. Mivel nem ugyanazt a verset költötte át, nem lehet eldönteni, a válogatással volt-e elégedetlen vagy a magyar változattal. Megkapta La Bruyère eszmefuttatását *A divatról* Sőtér István fordításában. Ceruzával belevált a gépiratba, s ebből arra lehet következtetni, hogy nem tetszett neki a fordítás. Végül is három szemelvényt közölt az említett szerzőtől, Gyergyai Albert, illetve Lovass Gyula magyarításában. Noha rendkívüli módon tiszteltben tartotta a korábbi nemzedék teljesítményét – *A farkas halála* esetében Zempléni Árpád változata mellett döntött Gulyás Pál és Jankovich Ferenc föltehetően erre az alkalomra készített kísérletével szemben –, mindig a magyar vers megformáltságát tartotta elsődlegesnek – Hugo esetében ezért

tette félre Szász Károly munkáját és fogadta el Vargha Gyuláét. Valószínűleg sok kortársát kérte arra, hogy támogassa a vállalkozást, de a fölajánlott változatoknak jelentős részét nem hasznosította – Marconnay Tibor sok próbálkozásából például csak Heredia és Jammes egy-egy versének átköltését fogadta el.

Rendkívüli körülményekre vall, hogy a szerkesztő olykor csak hosszas mérlegelés után tudott dönteni, mint amidőn Gautier *A művészet*, illetve Baudelaire *A dög* című versét nem Tóth Árpád, illetve Kosztolányi régebben készült, de Szabó Lőrinc újabb fordításában közölte, mert élő költőtől még kérhetett változtatást. *A macskák* című szonett esetében viszont nem tudta elfogadni általa nagyra becsült kortársának munkáját, ezért nem vette föl e verset a gyűjteményébe. Akik ismerik Jakobson és Riffaterre elemzését, tudhatják, mennyire hiányoznak a költemény lényeges sajátosságai Szabó Lőrinc szövegéből, és így indokoltnak vélhetik Illyés elutasító véleményét. Hugo *L'Expiation (Bűnhődés)* című háromrészes költeményéből a császári csapatok oroszországi visszavonulását elbeszélő első részt ugyan Juhász Gyula fordításában közölte, de hiányolta a magyar szövegből a látomás nyelvének a szürrealizmust előlegező félelmetességét, s ezért 1952-ben saját átköltést jelentetett meg, amely messze felülmúlja elődjének munkáját.²⁸

Ha tekintetbe vesszük, milyen nagy mértékben igyekezett Illyés saját maga pótolni a hiányzó fordításokat – gyűjteményének 280 szelvényéből 77-et maga költött át –, könnyen arra lehet következtetni, hogy a kötet árnyait a megfelelő magyar szövegek létezése is meghatározta. Mallarmé műveiből kevés fordítás állt rendelkezésére, ám ő a nyomtatásban megjelentekről és a neki gépiratban megküldöttekről is meglehetősen rossz véleménnyel lehetett. Egy korai költeményt Tóth Árpád tolmácsolásában vett föl, két későbbinek átültetésére ő maga vállalkozott.

Saját munkájának sikerével szemben is kétségei voltak. Calvintól hosszabb szöveget fordított, majd Cs. Szabó László munkáját közölte. Musset *Szomorúság* című költeményét lefordította, de úgy döntött: saját munkája kevésbé jó, mint Szabó Lőrincé. Louise Labé „Élek, halok...” kezdetű szonettjének a hagyatékban található gépirata elárulja, hogy nem tekintette késznek a már letisztázott szöveget. Eustache Deschamps *Ballada Magyarország és Lombardia ellen* című költeménye esetében a kézzel javított gépirat arra enged következtetni, hogy vagy nem vette figyelembe saját javításait, vagy később módosított a nyomtatásban megjelent szövegen. A kinyomtatott könyvben is található változtatások elárulják, hogy a kötet megjelenése után is foglalkoztatták az egyszer már lefordított költemények.

Illyésnek nem volt köze a szecesszióhoz, ezért másként fordított, mint Tóth Árpád. Ez azonban nem jelenti, hogy az eredetihez való hűség vezette. Közlebb állt Kosztolányi eszményéhez; ő is elsősorban szép magyar verset akart létrehozni. Elődjének a szellemében határozta meg a fordítás mibenlétét,

amidőn azt állította, hogy az eredetét szét kell bontani: „Van egy mese: az ob-sitos szétdarabolja a sorvadó lányt, aztán összerakja, s az százszorta szebben lép le az ágyról. A méltó fordítás is így készül [...]. Mert nem azt a nyelvet kell igazán ismernünk, legfinomabb rezzentéig, amelyről, hanem azt, amely-re fordítunk.”²⁹

Másként fordít, mint Kosztolányi, amennyiben tárgyi megfoghatóságra, ér-zékelhetőségre törekszik, s ennek jegyében bővít. Nemcsak a kincsházban olvasható átköltések tanúsíthatják ezt, de olyan költemények magyar válto-zata is, amelyeket a szürrealizmussal szokás összefüggésbe hozni. Először Éluard két versére hivatkoznék. Az újraalkotás tényét Illyés egyáltalán nem próbálta leplezni, hiszen a francia költőről szóló esszéjében a saját fordítását az eredetivel együtt közölte.

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard

A magyar változat első sorában olyan második jelző található, mely telje-sen más irányt ad a jelentésnek:

Önkényes és szabad tájról tért a szemed meg
Hol vagy mi a tekintet nem tudta senki sem³⁰

A másik versnek mindhárom sorában meglehetősen erős az ellentét a fran-cia és a magyar változat között:

Le ciel s'élargira
Nous aborderons tous une mémoire nouvelle
Mais parlerons ensemble un langage sensible

Megtágul felettünk az ég
Új emlékezet partjait éri lábunk
És ízesebb lesz közösben a szó is³¹

A „felettünk” s „lábunk” olyan bővítés, mely mintegy szűkíti a jelentést. A „sensible” és az „ízesebb” közötti viszony akár rész–egész kapcsolatként is jellemezhető.

Talán nem túlzás azt mondani: fordításaiban Illyés megszelídítette az avant-garde verseket. Reverdy *Les ardoises du toit* című 1918-ban megjelent kötetéből a *Calme intérieur (Belső nyugalom)* című költemény első sorai az ere-detiben így hangzanak:

ped) azzal, ami az európai kultúra központjában történt.”³³ A „központ” szó használatából arra lehet következtetni, hogy a peremen elhelyezkedő művelődések általában késéssel követik a nemzetközi fejlődés törzanyagát. Nagy hatású fölfogásról van szó, mely magának Illyésnek a szemléletére is hatott. „Az irodalom örök unokatestvériességben van a szocializmussal.”³⁴ Ez a kijelentés a *Hunok Párizsban* című regényként közreadott visszaemlékezésben olvasható, tehát alig későbbi keltezésű, mint *A francia irodalom kincsháza*. Világosan mutatja Illyés kapcsolatát baloldali politikai mozgalmakkal, s ennyiben történeti indokoltságát nem lehet kétségbe vonni. Más kérdés, vajon megfeleltethetők-e ilyen felfogásnak Illyés legjobb versei. Mint elvi álláspont azért vitatható, mert benne rejlik az előföltetés, mely szerint az irodalom központ és peremvidék kettősségével jellemezhető. A XX. század elején a francia főváros kétségkívül jelentős szerepet játszott az irodalomban, ám a társadalmi haladás még a francia íróknak is csak egy részét foglalkoztatta. Prousttól Céline-ig, az Illyés által igen nagyra becsült Reverdytól Michaux-ig számos jelentős alkotóra lehetne hivatkozni, s talán ennél is fontosabb, hogy Párizson kívül is sok olyan jelentős író működött e korban, aki vagy nem hitt társadalmi haladásban – Yeatsre, Hamsunra, Poundra, T. S. Eliotra, D. H. Lawrence-re, Bennre, Nabokovra, Borgesra s Gombrowiczra is gondolhatunk –, vagy teljesen közömbös volt politikai kérdésekkel szemben, mint például Joyce és Wallace Stevens. 1956-ban, sőt talán már korábban mintha Illyés hite is megrendült volna. 1952-ban még azt állította, hogy „aki egy korszakban érdemet nyert, annak érdeme örök, mert hisz egy örökösen fejlődő, haladó folyamat szerves része lett,”³⁵ de 1968-ban már úgy látta, hogy az irodalmi haladás eszménye a műszaki fejlődés mintájára kialakult tévképzet: „Ez a naiv hiedelem a gépiparból származott át, annak a megfelelőjeként, hogy az ideai autó szükségszerűen jobb, mint a tavalyi.”³⁶

Míndez nem cáfolja azt a föltétést, hogy ha valahol keresni akarjuk magyar szürrealizmus nyomát, valóban a *Dokumentum* című háromnyelvű folyóirat némely közleményére gondolhatunk. Itt jelent meg Illyés Éluard-nak ajánlott verse, a *Voiliers*, 1927 áprilisában.

Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy öt éves franciaországi tartózkodásakor Illyés szembenézhetett a nyelvcsere vagy a kétnyelvűség lehetőségével. Prózáirónak is nehéz nyelvet változtatni, versírónak talán még reménytelenebb vállalkozás. A szürrealizmus bizonyos mértékig a francia nyelvhez kötődött. Magyar szürrealizmusról aligha szerencsés beszélni. Az ösztönző hatást természetesen nem zárnám ki. József Attila költeményeiben gyakran fordul elő az áttétel (metatézis)³⁷ – némileg talán a franciák hatására, bár viszonylag csekély nyelvtudása miatt sem célszerű ezt túlbecsülni. Évtizedekkel később, 1963-ban Illyés azt állította, lényegében más ok készítette a francia nyelv kölcsönzésére, mint kortársait: „– ellentétben másokkal – nem nemzeti elszigeteltségből akartam kitörni, hanem egy osztályból.”³⁸

Ugyanebben a cikkében rendkívül józanul, nagyon csekélynek mondja a nyelvcsere kísértését: „Franciául természetesen sose tanultam meg [...]. Írtam franciául huszár-rohamszerűen prózát és interpunkció nélkül és szürrealista-mód verseket – ami utóbbi a nyelvtan terére is kiterjeszti a poetica licentiát –, de erre riadva pontosan az az érzésem, ami a holdkórosé lehet, ha a háztetőn ébred rá, mire vállalkozott.”³⁹ Egyik 1925-ben keletkezett prózai szövege akkori barátjának, Achille Dauphin-Meurier-nek a javításaival maradt fenn, s ebből arra lehet következtetni, hogy másokhoz – így Joseph Conradhoz vagy Samuel Becketthez – hasonlóan Illyés is olyan személy segítségét vette igénybe idegen nyelvű alkotásainál, akinek ez volt az anyanyelve. A különbség abból adódik, hogy ő csak elindult azon az úton, amelyen néhány kortársa tovább haladt.

Amennyiben az automatikus írást véljük a szürrealizmus fő jellemzőjének, Illyés franciaországi műveiben ennek kevesebb nyomát látom, mint Jánosy István *Prometheus* (1948) című kötetének álomleírásaiban. „Képtelen voltam mondataimat megszabadítani az értelem súlyos homokszájkaitól; alant repültem, közelében a hitvány földnek” – állapította meg utólag.⁴⁰

A levegő üvegburka alatt élünk, ő alakít minket, mint halakat a víz.

Így kezdődik a háromrészes prózavers, a *Ma* 1924. április 14-i számában közölt *Atmoszféra*, melyet utóbb maga a szerző is próbált átültetni franciára. A szimbolisták és az expresszionisták kerülték a hasonlatot, a szürrealistáknál viszont a kételemű metafora ismét érvényt kapott. Illyés idézett hasonlata nincs rokonságban a szürrealista írásmóddal. A különbség érzékeltesére talán elég Breton három verséből idézni, hevenyészett fordítással:

Les torpeurs se déployaient comme la buée
A kábultságok úgy bontakoztak ki, mint a pára

Les saisons lumineuses comme l'intérieur d'une pomme dont on a détaché un quartier
A világító évszakok mint egy alma belseje, melyet megfosztottak egy negyedétől .

Rouge comme l'oeuf quand il est vert
Vörös mint amikor a tojás zöld

Az első sor a *Clair de Terre* című 1923-ban megjelent kötet *Tournesol* (*Napraforgó*) című darabjából, a második a *Le Revolver à cheveux blanc* (*Fehér hajú lőfegyver*) című 1932-ben kiadott költeményből, a harmadik a *Xénophiles* sorozat *Tiki* elnevezésű részéből származik. A szürrealista hasonlat éles és hirtelen síkváltást, olyan ellentmondást rejt magában, amely lehetetlenné teszi, hogy az olvasó maga előtt látott képként fogja fel a szavakat. Illyés műveiben erre alig akad példa.

Más kérdés, hogy olvasmányainak s fordításainak hatása érzékelhető költészetében, leszámítva a második világháború vége s az 1956-os forradalom között megjelent verseit. Az olyan kötetek, mint a *Rend a romokban*, *Kézfogások*, *Új versek*, *Dólt vitorla* vagy *Fekete-fehér*, arra figyelmeztetnek, hogy célszerű volna egy szerző eredetinek nevezett műveit fordításaival együtt olvasni, mert e megkülönböztetés meglehetősen esendő. Illyés átköltései a magyar irodalom jelentős teljesítményei közé tartoznak. Fordítói munkássága egyedülálló; szemben Szabó Lőrincel és Weöres Sándorral, akiknek átköltései sokkal egyenetlenebb színvonalúak, főként egy nemzeti irodalomra összpontosította figyelmét és nagyon különböző írásmódok átültetését valósította meg: a *Don Juan* magyar szövege éppúgy elmélyültségre vall, mint versfordításai.

Noha lényegében egyetlen szürrealista művet nem hozott létre, ennek az irányzatnak bizonyos elemei bekerültek lírájába. Hasonló és hasonlított feszültségét a *Rend a romokban* verseiben is lehet érzékelni.

Furulyaszó kél, mint sebből a vér

– olvasható a *Rend, béke...* kezdetű, 1936-ban keltezett költeményben, s az egy évvel későbbi *Divat* című négy soros így végződik:

A hátulsó ablakban két magyar-ruhás
baba hintál, mint öngyilkos a fán.

A beszédhelyzetet azonban legtöbb alkalommal elképzelt közösség eszménye határozza meg. A „népet képviselem” kifejezés dólt betűvel olvasható a kötet nyitó versében, hangsúlyozván, hogy idézetről van szó; nem az újszerűség vezérli a költőt. Az *Ég kék* című költemény vége éppúgy gunyorosan hivatkozik a „hit – remény – szeretet” szokványára, mint Arany nagykőrösi lírájának némely darabja. Bármennyire ragaszkodott is Illyés Petőfi példájához, sokszor inkább Arany örökségéhez kapcsolódott – akkor is, midőn harmincöt évesen „közelgő aggságot” emlegetett a *Botok* című költeményben, és amikor későn született költőként elődeinek nyelvhasználatát tekintette irányadónak.

Utat nyit végre, diadallal
ünnepel, ural a világ.

– olvasható az *Örökség* című 1933-ban írt versben, ahol az „ural” szó „úrnak tart” értelemben szerepel, mint Kisfaludy Sándortól Kosztolányiig oly sok írónknál, nem pedig a „beherrschen” fordításaként, mint újabb szerzőknél. Számptalan más példával lehetne szemléltetni, milyen szorosan kötődik Illyés beszédmódja a múlthoz.

Hiba volna elhallgatni, hogy az értékörzésnek másik oldala is létezik. Az életképszerű versek fölfoghatók egy nagy hagyomány fönntartásaként, de a fölhívó-tanító költemények – a *Nem menekülhetsz* vagy a *Dózsa György beszéde a ceglédi piacon* – mai olvasója nehezen tudja függetleníteni magát attól a véleményétől, hogy a tiszta szándékok is időszerütlenné teheti a történelem. A műalkotások jelentős része elhasználdik, és némelyiküknek jót tehet a pihenés.

Ugyanazokkal a politikai elfogultságokkal hozhatók összefüggésbe sokat szavalt versei, mint amelyek a francia irodalom megválogatásakor érvényesültek. Az irodalom természetesen nem különíthető el a politikától s az előítélettől. Illyést saját politikai szempontjai vezették, amidőn Dabit, Giono vagy akár Duhamel prózáját fordította s nem például Céline műveit, amelyek mai távlatból jelentősebbeknek látszanak. Ismeretes, hogy 1934-ben a szovjet írók első ülészakának meghívottjaként Illyés Moszkvába utazott. Noha könyve, az *Oroszország* egyáltalán nem földi paradicsomként írta le a látottakat, tudtommal nem váltott ki ellenkezést a kommunisták körében. Céline két évvel később saját költségén utazott a Szovjetunióba. E látogatás után írt röpirata, a *Bagatelle pour un massacre* elítélhető véleményeket is megfogalmaz, de az általa „nemtelen szemfényvesztés”-nek (bluff ignoble) nevezett világról mai ismereteinknek inkább megfelelő értelmezést adott. Ugyancsak politikai okok is indokolhatták, hogy Illyés Éluard verseit népszerűsítette s nem Char vagy Michaux költészetét.

Anélkül, hogy kommunista lett volna, fiatalkorában elfogadta a haladás elvét. A szürrealizmushoz, majd később a népi mozgalomhoz azért vonzódott, mert mindkettőt a társadalom jobbító átalakításával hozta összefüggésbe. Lehet, ma már indokolt volna mérlegelni olyan irodalomtörténeti megközelítéseket, amelyek akár az avant-garde-nak, akár a népi mozgalomnak önértéket tulajdonítanak. Még az a kérdés is föltehető, vajon nem igaz-e, hogy sok rossz művet is írtak az avant-garde, illetve a népi elkötelezettség jegyében.

Nem lehet vitás, hogy Illyés munkásságának szerves része, hogy a francia irodalom legszakszerűbb magyarországi meghonosítói közé tartozott. Az általa fordított francia szövegek – így szürrealista versek is – nyomot hagytak írásmódján. Ebben az értelemben igaza lehetett, amidőn azt állította 1968-ban, hogy „a legújabb verseim között is van annyi szürrealista, mint azelőtt volt”.⁴¹ Példaként a *Fekete-fehér* című kötetből idéznék egy rövid verset, amelyben föl lehet ismerni szürrealista versek távoli emlékét:

RENGETEG

Állatszem, zsványtűz villog ki.
Melletted nyúltam el erdőül.
Ha adnál tisztást vadjaimnak,
kézhez-szokást madaraimnak.
Vágj rajtam át, ha istened van.
Vagy itt keresd.

A *Megtalált karaván-napló* című drámai magánbeszédétől a *Lábnymok*, *Hangtalan*, *Esti dal*, *Derengés* vagy *Alkonyi út* című leírást elbeszéléssel ötvöző versig vagy a *Két álom közt* című négyesorosig számos olyan költeményre hivatkozhatnánk a hatvanas évekből, melynek talányossága nagyon távol áll a *Megy az eke* írásmódjától. A legutóbbi egy-két évtized során mindenütt, s így Magyarországon is lényegesen változtak az irodalommal szemben támasztott igények. Illyés költészetének vonatkozásában erre leghatározottabban Kulcsár Szabó Ernő emlékeztetett 1997-ben írt tanulmányában.⁴² A fiatalabb nemzedékek mást vélnek fontosnak a megelőző időszakok irodalmából, mint amit elődeik értékelték. Ez korábban is így volt, mert természetes következménye annak, hogy az ember történeti lény. A jelen távlatra is esendőnek fog bizonyulni, de ez nem jelentheti, hogy ne vegyünk tudomást róla. Valószínűnek tartom, hogy Illyés költészetének sokat ártott a célzatos válogatás. Újraértékelése – melynek lehetőségét Petőfi Sándor János már 1968-ban szóba hozta⁴³ – eddig elhanyagolt versek kiemelését teszi szükségessé, amelyek alapján olyan alkotónak lehet tekinteni, akinek jelentősége elválaszthatatlan attól a rendkívül tartalmas párbeszédétől, amelyet a francia költészettel folytatott.

1 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma. Tanulmányok, vallomások*, Bp., Szépirodalmi, 1964, II, 47.

2 Uo., I, 212–216.

3 Uo., I, 221.

4 Uo., I, 219.

5 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, Bp.–Újvidék, Szépirodalmi–Forum, 1990, 53.

6 Uo., 44.

7 Uo., 561.

8 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, I, 105.

9 Uo., I, 222.

10 Uo., I, melléklet.

11 ILLYÉS Gyula (szerk.), *A francia irodalom kincsháza*, Bp., Athenaeum, 1942, 401.

12 HORNÝIK Miklós, *Beszélgetés írőkkel*, Újvidék, Forum, 1982, 176.

13 ILLYÉS Gyula (szerk.), *A francia irodalom kincsháza*, 1.

14 Uo., 171.

15 Uo., 260.

16 Uo., 87.

17 Uo., 371.

18 Uo., 4.

19 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, I, 384.

20 ILLYÉS Gyula, *Teremténi. Összegyűjtött versek 1946–1958*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 623.

21 BÉLÁDI Miklós, *Érintkezési pontok*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 218.

22 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, II, 421–422.

23 ILLYÉS Gyula (szerk.), *A francia irodalom kincsháza*, 6.

24 Uo., 9.

25 ILLYÉS Gyula, *Szíves kalauz. Útjegyzetek, külföld*, Bp., Szépirodalmi, 1966, 296.

26 ILLYÉS Gyula (szerk.), *A francia irodalom kincsháza*, 41.

27 Uo., 8.

28 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, I, 61–64.

29 Uo., II, 365–366.

30 Uo., II, 17.

31 Uo., II, 12.

32 Judith KARAFIÁTH, „À la recherche du surréalisme hongrois” = *Les avant-gardes nationales et internationales: Libération de la pensée et des instincts par l'avant-garde*, Textes réunis par Judith KARAFIÁTH et György TVERDOTA, Bp., Argumentum, 1992, 69.

33 Uo., 67.

- 34 ILLYÉS Gyula, *Hunok Párizsban*, Bp., Szépirodalmi, 1970, 115.
- 35 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, II, 58.
- 36 HORNYIK Miklós, *i. m.*, 174.
- 37 HANKISS Elemér, *A népdaltól az abszurd drámáig. Tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 15–16.
- 38 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, II, 353.
- 39 Uo., II, 357.
- 40 ILLYÉS Gyula, *Hunok Párizsban*, 130.
- 41 HORNYIK Miklós, *i. m.*, 173.
- 42 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az (ön)függettség retorikája (Az Illyés-líra kriptotextusai) = Uő, Irodalom és hermeneutika*, Bp., Akadémiai, 2000, 198–223.
- 43 PETŐFI S. János, *Műelemzés – strukturalizmus – nyelvi struktúra*, Kritika, 1968, 10, 23–25.

Az epika poétikai lehetősége Illyés Gyula prózai műveiben

„Azok számát szaporítom – olvassuk Illyés Gyula önjellemzésében –, akik gyermekkoruk színterére visszatérve, mindannyiszor egyszersmind még két rejtelmes színterre leereszkednek: a múlt alvilágába és nemzetünk egy mélyebb televényébe.” Az utókor azonban még egy harmadik színteret is felfedez, ahova az író hazatérései és emlékei elvezetik, hiszen a különböző társadalmi terek és a különböző idődimenziók egymást feltételező megszólalása eleve találkozik a művészet többértelműségével. Illyés Gyula önéletrajzi és szociológiai beszámolóiban a társadalmi felfedezés és a nemzeti feladatvállalás mellett szembekerül a poétikai forradalommal is, amelyről a kortársi kritika csak sejtéseit közölhette. Az utókor tehát aligha szólhat hitelesen Illyés Gyula prózai alkotásairól, ha nem vetíti vissza rájuk a maga poétikai kérdéseit. Annál kevésbé teheti ezt, mert korunk még tovább rombolta a már a századelőn megingott epikai konvenciókat, s mert Illyés Gyula epikus életműve azonnal egy műfajtörténetet provokáló alkotással indult. S a korabeli elbeszélő művészet is elébe ment a világát újra felfedező írónak. A két világháború közötti kor az esszé, a tanulmány és a széppróza egybeolvadásának ideje is volt. Ekkor írta Németh László, hogy az irodalom és a nagyvilág zavarában az írónak tájékozódnia kell, égtáját keresnie; arra van szükség, hogy egy új írotípus „a művész átfogó pillantásával jelölje ki a követendő munkák alaprajzát”.¹ A tájékozódás igényéhez az idő sürgetése társult: a föltornyosuló feladatok, a nép helyzetének feltárása, s az írói ars poetica a minél gyorsabb és hatékonyabb közlésformák kiválasztására ösztönzött. Ez magyarázza a szociográfia és az útirajz, a naplójegyzet és az esszébe áthajló széppróza megjelenését, s az önéletrajz rendkívüli szerepét.

Alkalmi cikkek és irodalmi bírálatok után Illyés Gyula egy dél-dunántúli szociográfiai sorozattal érkezik saját területére (1934), s nemsokára (1935–36-ban) megírja fő művét, a *Puszták népét* is, amely újrealista fordulatának egyszerre történelmi lenyomata, összefüggésrajza és eredménye.

A mű alapképlete önéletrajzi eredetű, de olyan személyiség történetére épül, amelyben az alkat, a szubjektum és az egyéni sors véletlenei mellett a közösségi eszmény, valamint a társadalmi és történelmi tudatosság egyenrangú összetevők. Egyszerre követheti tehát a gyermekkor emlékeit, azok

szembesítését a felnőttkor tapasztalataival, s a szociológiai és történelmi nyomozás szálait, amelyek a dolgokon és közvetlen konkrétumokon túl az összefüggések valóságát ígérik.

De az írói célok sokféleségének számbavétele még nem magyarázza a *Puszták népe* titkát. Az olvasó kezdettől fogva arra keres választ, hogy miben rejlenek az e mű írójának határhelyzetéből születő többletek. E kérdéseket a *Puszták népe* kortársi kritikája is felvethette volna, de csak sejtéseit közölte a mű szépprózai térhódításairól. Babits Mihály csodás művészetnek látja Illyés beszámolóját, „amely elfelejteti, hogy művészet: az egyszerű, kristálytiszta mondatokban maga az emberi tények sokasága beszél, s szinte észrevétlenül vezet, míg egyszer csak felszisszenünk a megdöbbenéstől, mert megértettük a lelket, a megérthetetlen”. Babits tehát egyszerre emeli ki a *Puszták népe* stílusát és tárgyiaságát, midőn Illyés *epikai stíljét* jellemzi. Cs. Szabó László viszont a *született író rejtélyét* már csak a nyelvi gazdagságban látja. Majd Németh László veszi észre újra, hogy a *Puszták népe* szépprózaisága nemcsak nyelvi struktúrákban, hanem az írás mélyebb rétegeiben is gyökerezik. „Az idill és a gyűlölet: a két Illyés-szólam, mely verseiben különváltan nem egyszer retorikus volt, itt egymást hitelesítik, mélyítik, erősítik... Illyés tiszta, konkrétumoktól csillogó prózája ugyanakkor, amikor fölveti a tiszta indulatot, melynek az igazság az ösztökéje, lecsapolja azt a másik indulatot, amelyet pukcancs igék hajtának fejletlen gyakra.”

A *Puszták népe* hangjainak integrálódását és kettős látásának érvényesülését, amely a szépprózaiság forrásának bizonyult, rendszerező poétikai igénynyel csak a hetvenes–nyolcvanas évek kritikája és irodalomtörténete írta le. Természetesen minden új megközelítés a műfaji konvenciók és a teremtő útkeresés feszültségeiből indul ki. Németh G. Béla ki is mondja, hogy a korábbi értelmezésekben az maradt *határozatlan és kifejtetlen, ami legtömörebben és legjobban alkalmas fölvetni a könyv művészi hatásforrását, esztétikai lényegét: az irányzat és a műfaj együttes kérdése* ez. Véleménye szerint a mű közlés módjának eszközeit sem a szociográfia, sem az önéletrajz, sem pedig a regény nem tudja esztétikai tekintetben egybefogni, a *vallomás* viszont rendező elveként fogható fel. Az erkölcsi mozzanat a vallomásban következtelenebbül lehet jelen, hiszen vállalója egyre távolodik rétege önszemléletétől, s minél több fázisú, minél összetettebb a szemlélete, annál nagyobb távlatú rálátást és belátást tesz lehetővé számára. Így a különböző természetű műrészletek sohasem csúsznak ki az elbeszélés reflexív, ítélő és következtető modalitásából. Németh G. Béla így kanyarodhat vissza a korábbi Illyés-kritikák egyik kulcsfogalmához, az *iróniához*, amelyet a *Puszták népe* modalitásával azonosít.²

Ugyanez a gondolatmenet Szegedy-Maszáék Mihályt a *Puszták népe* többértelműségének a felismeréséhez vezet. Szerinte Illyés nem a múltbeli események idejét kívánja hitelesen ábrázolni, hanem az emlékezését. S ennek

rögzítését a gazdag hagyományú életkép műfajában találja meg. Ez a műfaj köztudottan kevésbé ismeri a cél felé haladó folyamatokat, s inkább kereszt-, mint hosszszerszűrésben mutatja be a hősök életét. Sőt, Illyés állóképeinek intenciója tovább szűkíti a műfajt, és a példázatszerűséget emeli ki belőle. Mivel azonban az elbeszélő egyszerre szereplője és tanúja az általa elmondottaknak, nézőpontja hol belső, hol pedig külső. A következmény olyan kettős látás érvényesülése, amely a *Puszták népét* inkább rokonítja a XX. század nyitott befejezésű műveivel, mint a XIX. század egyértelmű példázataivalhoz.³

A poétikai megközelítésben a kettős látás, a többértelműség felismerése már magában foglalja a *Puszták népe* tárgyiaságának elkülönítését is a szociográfiák tárgyiaságától. Az utókor tehát joggal teszi fel a kérdést, hogy miért őrizhetik meg műalkotás-jellegüket az elkötelezett irodalom klasszikus művei, amikor konkrét viszonylatrendszerük megszűnik. Elődei gondolatmenetét Kulcsár Szabó Ernő e kérdésre válaszolva folytatja. Szerinte a *Puszták népe* klasszifikálhatósága összefügg sajátos valóságviszonyának kérdésével. „A *Puszták népe* tárgyias epikai alakzata – írja – olyan esztétikai formát hozott létre, amely a magyar epikai hagyomány leíró realiztikus tárgyszerűségéből csak részben vezethető le. A benne foglalt új értékrend egy létező valóság irodalmi újratemtéséből keletkezett szemantikai struktúra esztétikai sugallata. Az esztétikai szuggesztio alapja, forrása az így poetizált világgal szemben érvényét veszítő nemzetlátás krízise.”⁴

A *Puszták népe* értelmezéseinek története tehát azt bizonyítja, hogy Illyés Gyula – a XX. század újtítoihoz hasonlóan – az elbeszélő művészetben az esz-közök redukálására vállalkozik, miközben növeli a műnem megmaradt alaptörvényeinek szerepét. Szülőföldjén és önéletrajzában zárt jelenségekkel találkozik, s a tények egyszerűségében rejlő zártságot fel kell nyitnia, hogy önmaga is megjelenhessen bennük. Műve azután új zárt rendszert hoz létre, amely egyszerre őrzi az egyszerűség és megismételhetetlenség életszerűségét és az általánosító írói értelmezést. Műveinek története válaszok foglalata arra a kérdésre, hogy miképpen megy végbe a két zárt rendszer közötti folyamat, miben rejlik az írói értelmezés többlete, s milyen viszonyt alkot a dokumentarista és az áltörténelmi szerkezet, valamint az írói értelmezés. E történetben a *Puszták népe* tájolósi pont. Utána Illyés vagy a szegénység és a nemzet problémaköreit követi, vagy pedig önéletrajza logikáját.

Második nagyepikai műve, a *Koratavasz* (1941) is – miközben önéletrajzi logikájának követése – történelmi számvetéssé válik. Arra vállalkozik benne, hogy nemzedéke ifjúkorának, de a nemzet történelmének is eltemetett rétegét, az első világháborút követő forradalmak idejét életre keltse. Már első mondatában vállalja, hogy „mint minden történelmet ábrázoló műben, ebben is két korszak van bezárva: az, amelyről, és az, amelyben íródott”. Benne tehát ugyanúgy átfogalmazza a félmúlt történelmét, mint a *Puszták népében* a szociográfiai és önéletrajzi életrészleteket. A regény hőséneke egyéni és

történelmi határhelyzete önmagában és a hagyományos fikcióban is lehetővé teszi a különböző életszférák és összefüggések egymásra vetített ábrázolását. A *Koratavasz* azonban nem hagyományos fikció, hanem emlékirat, krónika, gondolati analízis és helyenként lírai novella vagy felforrósodott drámai egyfelvonásos. Benne az író változatlanul vállalja a fikció fő feladatát, az egyéni és egyszeri konkrétumok általánosítását, de e folyamatnak nem csupán a végeredményét közli, hanem szakaszait és összetevőit is. Voltaképpen az ősi elbeszélés alaptípusát alkalmazza, s ezért vállalja a naiv keretet, melyet az elbeszélés fiktív címzettje, az író barátja vagy önmaga szolgáltat. Nem hisz azonban a formálatlan dokumentumok mindenhatóságában sem, mert tudja, hogy bonyolult belső és külső nyomozást kell folytatnia. Így állandóan nyitva hagyja útjait a regény felé is, s a novellai megjelenítéshez, az alakformáláshoz és az életszerű dialógusokhoz folyamodik, amikor többet mond a fikció, mint a történelmi krónika és az elvont analízis. De Illyés nemcsak a mozaiktechnikára bízta különböző természetű anyagainak integrálását. Gyakran kiszól az elbeszélésből, s feltárja az író gondjait és lehetőségeit. Mindjárt az első fejezet élén megfogalmazza ars poeticáját: *felfedezést várok az irodalomtól...* Majd az igazi olvasásra hivatkozik, melyben az író és olvasó között bizalmas viszony alakul ki, és a közbeszólás nemcsak jogos, hanem kötelező is. S azt is bevallhatja, hogy Fabrice Del Dongóhoz hasonlóan ő is alig látott valamit a történelem nagy mozdulataiból, s ha hiteles akar lenni, Stendhal történelemábrázolását kell követnie. Ezek a poétikai közbeszólások segíthetik ugyan a hagyományos fikció fellazítását, de kohéziós erejét önmagukban nem alakíthatják ki. Illyés is tudja ezt, midőn kijelenti, hogy *nem a történelem eseményeit mondom el, hanem konokan csak a lélekéit*. Lélektani regényt ír tehát, melyben a hős életkora – egyéni határhelyzete – előbb a személyiség alakulástörténetének mutatja mindazt, ami később – az ő tudatában vagy azon kívül – történelemmé válik. Ebben a lélektanban azonban Illyés Gyulát nem az individuum rejtelméi, nem a tudatos és tudattalan szférák jelenségei vonzzák, hanem azok az interakciók, amelyek az alakuló tudat és a külvilág között végbemennek. E lélektan választásával Illyés éppúgy mondanivalóját fejezte ki, mint Németh László, aki hősnőinek lelki rajzában az emberi mikrokozmoszt akarta megmutatni.

Illyés szépprózai életművében a forradalmak regényét a párizsi emigrációt felidéző *Hunok Párizsban* követte (1946), amely felidézi írója költői forrongását, találkozásait az avantgarde művészettel, a párizsi emigráns magyar munkások világával, kifejezi esztétikai vitáit és töprengéseit, s élővé teszi a bohém élet megannyi emlékszínét. De e motívumoknak a szétszerelése csak az elemző kényszerűsége: a műben valamennyi egy szerves élet egy-egy rétege, s a motívumoknak e benső rendszere már nem határozható meg sem a dokumentum, sem az esszé fogalmával. A *Hunok Párizsban* ugyanúgy a kettős idő, a kettős látás és a kettős jelentés kifejezései, mint a *Puszták népe*, s mo-

dalítását is az a jól ismert illyési irónia teremti meg, amely a távolságtartást nem fokozza idegenséggé.

A második világháború elvesztése után várható volt, hogy a történelem provokálni fogja az írókat, s különösen azokat, akik előbb őt provokálták. Illyés az új helyzetben is vállalta a válaszadást. Első felelete még csak gyors gesztus volt: az 1947-es *Franciaországi változások a Hunok Párizsban* rímpárja is lehetne, ha kilépne a naplóból, hiszen egy új párizsi utazás élményeit és reflexióit rögzíti. Várható volt azonban, hogy a *Puszták népe* mélyebb hatású ellenprovokációt is ki fog váltani. Ezt igazolta 1962-ben az *Ebéd a kastélyban*. Ebben a műben az fejeződik ki, hogy a történelem és a társadalom az ember életének elvont formája, amelynek igazsága megütközhet az egyéni életek és sorsok tartalmaival. Az író és hajdani ura, a gróf beszélgetései egymásra hullámzó vonalakat rajzolnak, amelyekben a különböző meghatározottságú múltértékelés éppúgy megjelenik, mint a különböző egyéniségek lenyomata, a feltámadó, majd megfegyvelmezett szenvedélyek logikája és a vitában résztvevők szembesülése önmagukkal. Illyés a sokfelé nyitott helyzetrajzzal és az egymásra hullámzó dialógusokkal teszi többjelentésűvé az *Ebéd a kastélyban*-t, amely így egyszerre fogalmazhatja meg a különböző múltakból és helyzetekből fakadó ítéletet és az egyetemes emberi lét viszonylatait.

Illyés utolsó publikált szépprózai alkotása az 1979-es *Beatrice apródjai*. Amint ezt Béládi Miklós kifejtette, az életmű lezárásának ismeretében nyilvánvalónak tekinthetjük, hogy ez a mű a *Hajszálgyökerek* esszéinek és vitairatainak gondolati és szemléleti rímpárja, miközben az önéletrajzi nyomozás folytatása is. Illyés itt már szinte észrevétlenül alkalmazza kikísérletezett műformáját. Kettős szerkezetre épít. Az epikai szerkezet mentén bontja ki a cselekményt, amely a korabeliséget teszi láthatóvá, a történelmi levegőt öltözteti szereplőkbe, eseményekbe és korhű párbeszédbe. A gondolati szerkezet pedig a visszatekintő Illyés véleményét, ítéletét és eszme-futtatásait foglalja keretbe. A két szerkesztési mód néha elválik egymástól, máskor egymásba olvad. S éppen ezáltal válik olyan gondolatmenetvé, amely ugyanúgy függ elvont igazságaitól, mint epikai sugallataitól. A *Beatrice apródjai* után Illyés még megírta *A Szentlélek karavánját*, bár ennek teljes értékű kidolgozásában már megakadályozta elhatalmasodó betegsége és halála.

Ezért lehet hiteles Domokos Mátyás összefoglalása: „Illyés Gyula elbeszélői életművének egyes darabjai az egyén életében s a történelem menetében egyaránt sorsfordító csomópontokról adnak képet. Négy évtized alatt olyan regényfolyammá álltak össze, amelyben egy huszadik századi magyar Comedie Historique valósult meg.” Az ilyen vállalkozás azonban sohasem válhat teljessé. Az író naplójegyzetei egyaránt ezt bizonyítják.

Az Illyés-naplók, miközben kiegészítik az életműről alkotott képet, be is vezetnek bennünket ennek forrongó és megszilárduló világába. A napló műfaja ugyanis Illyés műveinek és írói természetrajzának összefüggésében

ellentmondások foglalata. Vajon naplójegyzeteiben feltárulkozik-e Illyés, a szemérmes ember; közösségi eszményei mögött megmutatja-e magánéletének és személyiségtörténetének örvényléseit; áttöri-e azt a tárgyias stílust, amelynek kiküzdésével helyet teremtett magának a nap alatt? Ezt az ellentmondást a naplói író Illyés Gyula is ismeri. De ahelyett, hogy valamiféle írói kettős könyvelésre kényszerülne, a következetességben talál feloldást. „Naplót írok – jegyzi fel 1942-ben –, s valójában életem eseményei érdekelnek a legkevésbé. Legfeljebb kapcsolódásuk foglalkoztat néha, illetve mosolyogtat meg. Azt, amit már én keverek ki belőlük.” S néhány nappal később már alkalmazza is elveit – kettős tükör elé állítva élete eseményeit és reflektáló tudatát. Szabályszerű naplómondatai azonban nemcsak azért sietősek, mert a zsúfoltsággal kell versenyezniük: az író elégedetlensége is átsüt rajtuk, hogy nemsokára helyet követeljen magának az önreflektáló kommentárban: „De megragadok-e mindebből valamit azáltal, ha följegyzem? Nem őrzi-e híveiben a lényegét a lélek a maga titkos és csak az ihlet teremtő visszaemlékezésében olvasható írásával? S mi az ilyen események hierarchiája?” Az az író néz itt szembe a maga életének esetlegességeivel és véletleneivel, aki tudja, hogy a magánélet romantikája is a művek függvénye, amelyek önmagukban hordozzák érvényüket. Innen nézve viszont Illyés szerint az összes mű maga az élet: „...már-már regény az életről, még az olyan írók esetében is, akiknek nehezükre esik, hogy épp legrejtettebb érzéseikről nyújtsanak szinte valtatási adatot. Ennek a regénynek a magva és fedezete az a merőben művészi teljesítmény, amelynek már lehet sorsa az alkotó személye nélkül is. Én erre törttem. Ezt akartam nyújtani.” Olyan műhelyvallomás ez, amelyben a sokféle társadalmi és nemzeti harcot vállaló író maga mondja ki, hogy teljes igazságainak megfogalmazását művészetétől remélte. Nem a műfaji forradalom ösztönözte, de midőn gondolatmenetét formálta, új regényalakzattá vegyített önéletrajzot, szociográfiát, vallomást és töprengést.

1 NÉMETH László, *Vers, vagy tanulmány* = *Uő, Két nemzedék*, Bp., Magvető és Szépirodalmi, 1970, 522–525.

2 NÉMETH G. Béla, *Erkölcsei autonómia – művészi autonómia*, 1982.

3 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Többértelműség a Puszta népeiben*, 1982.

4 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az epikai tárgyiaság új alakzata* [1982] = *Uő, Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., Magvető, 1987, 117–118.

Illyés Gyula művészetszemléletéről*

„...Tapasztalataink vannak arra, hogy a hangsúllyal kiejtett szó előtt milyen gyáván húzódnak vissza a kaotikus jelenségek szörnyei: arcpirulva sorakoznak a parancsszó hallatára. Csak szellemünk bátorságától függ, hogy kipusztítsuk s újra benépesítsük a földet. A szó elhangzik, a belélelt energiától függ, hogy darabokra törve hull-e a földre, vagy ragyogva csengőn megáll a levegőben, forogni kezd és borotvaéles szárnyaival letarolja a megalkuvás dudnövényeit. Itt az ideje, hogy dekretáljuk a szellem diktatúráját...”

A három részből fölépülő *Sub specie aeternitatis* első („A türelmetlen költő vallomása” alcímet viselő) része foglalja magában az idézett sorokat, Illyésnek korai, avantgarde korszakában megfogalmazott költészetelméleti gondolatait. Zaklatott – többek között társadalmi lázadás energiáitól fűtött – megnyilatkozásának a részleteit, melyek ugyanakkor általános érvényűnek tekintett programnyilatkozatot is deklarálnak: a *szellem* bátorsága előtt megnyíló lehetőségek végtelenségét hirdetik, s a *szónak* a rajta kívüli *tényeket* megszégyeníteni képes erejéről vallanak.

Mintegy két évvel később írt, az életképköltészetbe merőben új szemléletet hozó alkotása, az *Elégia* azonban már más felfogásnak a szellemében fogant:

A kölesdi állomás előtt
teleköpdösött járda szélén
ül egy napszámos –
mellette egy kislány, egy asszony.

Az asszony ölében kosár,
a kislány tökmagot eszik,
a férfi fejében lukas kalap,
a lukból hajszál sarjadoz.

Igen, a nép, a szépszavú,
daltermő, nótás, harcias,
a végtelen folyam egy habja
itt felcsapódott s látható...

* Elhangzott az MTA I. Osztályának 2002. novemberi emlékülésén.

A sívár, egymástól elkülönülten, elidegenedett voltokban megörökített valóságdarabok megjelenítésének eszközeül felhasznált szavaknak éppenséggel a *dekoratív burkot* kialakító szerepét *leleplezve* ér itt el Illyés erőteljes kontraszthatást. (Azzal, ahogy a szépszavúnak, daltermőnek *hazudott* napszámos képbe kerülését ő maga tényszerűen is bemutatja.)

Művészete (és benne megnyilatkozó szemléletmódja) a későbbiek során több ízben ment még át szembeötlő változásokon, ehhez hasonlóan radikális metamorfózisra azonban aligha találhánk nála több példát. E mondhatni száznyolcvan fokok fordulat tényének a kimondása után talán nem is lenne már indokolt ezt különböző időszakokhoz való kötődésekben, részleteiben nyomon követni, érdemesebb lehet a változásokból az idők során amúgy sem lépésről lépésre alakuló tényezőknél az együttesében érvényre jutó *viszonylagos állandóknak* a megrajzolására kísérletet tenni.

Ennek a viszonylag állandó szemléletnek a megnyilatkozásai között indokolt, hogy általában számba vegyük azokat az alkotásokat, amelyek magának Illyés Gyulának a keze nyomán formálódtak, saját, *személyes programjához* igazodva, világos azonban, hogy nem elégedhetünk meg ezeknek a tárgyalásával. (Nem téveszthetjük egymással össze személyes feladatvállalásait azokkal az általános érvényűeknek tekintett elméleti gondolatokkal, melyeket ő az irodalomnak és más művészeteknek a vonatkozásában ítélt érvényeseknek.)

Annyi az eddigiek alapján is elmondhatónak látszik, hogy a realizmusnak egy változata – a Neue Sachlichkeit: a szigorú tárgyilagosság-tárgyiasság jegyében létrejött változat – éppúgy meg tud férni Illyés általános művészetelméleti felfogásával, mint amennyire a szürrealizmusnak az anyagszerű tényezőket és a logikai következtetéseket semmibe venni látszó „*prózaköltészet*”. (Hogy nem egyszerűen egy az illyési életműben rövid időn belül meghaladottá vált irányzatot képvisel a *Sub specie aeternitatis*, azt nem kizárólag az a tény mutatja, hogy bizonyos szürrealisztikus hatások az ő késői költészetében újból *helyet* kaptak, hanem az is, hogy késői alkotói szakaszában a korábnál éppenséggel *nagyobb szerephez jutottak*.)

Két végletnek – adott esetben a szó *mindenekfölötti erejébe vetett hitnek*, másfelől ugyanakkor a *társadalmi valóság tényeit* tudomásul vétető objektivista szemléletnek – a kiemelésével természetesen csak igen korlátozottan jellemezhető egy rangos gondolkodónak a munkássága – így az Illyés Gyuláé is. Annak a megállapításával azonban alighanem nyugodtan – tehát részletesebb bizonyítási eljárásokba bocsátkozás nélkül is – erősíthetjük az előbb mondottak érvényét, hogy a stílus értelemben felfogott realizmus a maga egészében beletartozik az Illyés által elismert és elismerésre érdemesnek talált irányok laza együttesébe. (Magának Illyésnek kötetekre rúgó munkássága – ezen belül különösen a *Szálló egek alatt* és *Rend a romokban* című gyűjteményeiben foglalt versek fontos része – hozható föl erre példaként.) Ez azon-

ban semmiképpen nem jelent olyasmit, mintha költői tevékenysége nagyobbreszt ábrázolási feladatokra vállalkozó művek létrehozására korlátozó-
dott volna – főként pedig, hogy olyan alkotásokéra, amelyek túlnyomórészt az érzékelésünk számára adott világ elemeit veszik ábrázolásuk tárgyává. Fontos megnyilatkozásai közt kíván számbavételt *Bartók* című közismert rap-
szódiája is, mely közvetlenül ugyan csak a zenére vonatkozik, egyértelmű
azonban, hogy végső soron a művészetek összességére érvényesen:

...Picasso kétorrú hajadonai,
hatlábú ménjei
tudták volna csak eljajongani,
vágatva kinyeríteni,
amit mi elviseltünk, emberek,
.....
amire ma sincs szó, s az nem is lehet már,
csak zene, zene, zene...
az ígért üdvért, itt e földön
káromlással imádkozó,
oltárdöntéssel áldozó
...zene, ...ki
a jaj
siralalmát, ami fakadna belőlünk,
de nem fakadhat, mi helyettünk
.....
kizenged ideged húrjaival!

Világos, hogy itt elsősorban nem a *megjelenítés* (ábrázolás), hanem a *kifejezés*
művészi programjának egyfajta változatával találkozunk: a felhalmozódott
kín alaktalan tömegétől való elrendezett, megszilárdulásra képes formák
közvetítésével történő megszabadulásnak, a *katarzis* szerepének középpont-
ba állításával. Annak a hitnek a megnyilvánulásával (kinyilatkoztatásával),
hogy „ki szépen kimondja a rettenetet, avval föl is oldja” azt.

Hivatkozhatunk ezzel kapcsolatban másfelől (többek között) annak az ere-
detileg kötetcímadónak szánt versnek a példájára is, mely – a *Bartóktól*
eltérően – nem árul el egyedi műalkotáshoz vagy szerzői személyiséghez
történő kötődést. *A zene szava* mintegy az előbbinek a párverseként *a beszéd-
hangokon* való szólni nem tudás gyötrődéseinek felszínre kerülését kívánja se-
gíteni: az elkínzott lélek vergődéseit a hangszerek közvetítésével megvalósí-
tani törekvés majdnem-megvalósulásáról ad zaklatott jelzéseket. (Melleste
leginkább az ugyanezekben az években keletkezett *Lószőr, macskabél...* című-
kezdősorú versre kell néhány szó erejéig odafigyelni – főként ennek az utol-
só szakaszára – az előbb említettekkel rokon gondolat- és érzésvilág alapján.
„Lószőr, macskabél, gyanta, fa / szögesdrót, temetetlen katonák, rossz pléh-

doboz, őrült anya / dalt adj ki, dalt, kezem között, világ!") Érdemes itt a *Beatrice apródjai* című önéletrajzi regénynek azt a részletét is számba venni, melyben az elbeszélő a futurista Palazzeschinek Kosztolányi fordította *Beteg forrását* jellemzi, amint ez a maga primitív hangutánzásainak költői szerkezetet mímelő egymásutánjaival „egy nemzedék elduguló torkát” is érzékeltetni tudja. (Más szóval azt fejezi ki, hogy nem tud eljutni a *felszabadító* önkifejezésig.) Illyés evvel állítja – valamivel távolabbról – párhuzamba Salvador Dali faágra akasztottan lelógó zsebóráját és George Grosz „felsőbb realizmus”-ának az abszurditását, egy abszurd időszak jellegzetes megnyilvánulásai-ként.¹ A lírikus itt is a kifejezésben látja a művészetek egyik fő feladatát – ahhoz hasonlóan, ahogy ennek egy fajtájában: a korszak szellemiségének való hangot adásban jelöli azt meg, a világot „a maga bonyolultságában, alig-alig érthetőségében, sőt, eszelősségében” kifejezendőnek minősítve. (A lét „nemcsak parkettán vezet át, hanem őserdőkön is”, és ez sem hallgatható el – fogalmaz másutt.)² Ugyanennek az önvallomás-sorozatnak merőben más eredetű – korábbi és naivabb – altípusába sorolható változatként értékelhetjük az Arany *Toldijával* kapcsolatban megfogalmazottakat. Ez történetesen sikeres – éppen derűt árasztásával hitelesként ható – önkifejezésével volt hatásos a földégett kamasz Illyésre. Harmóniát, valamilyen egyetemes rendet – mint felsőbb tényezőt – sugallva: azt a benyomást keltve benne, hogy „a világ végső soron jó”.³ Túlságosan is naiv lenne ez a felfogás a huszadik században? „...A szépség... egyfajta biztosíték arra, hogy az igazság nincs elérhetetlen messzeségben, hanem találkozhatunk vele”, „a művészi szép tapasztalata egy lehetséges ép rend felidézése, akárhol legyen is az” – vallja korunkban Hans-Georg Gadamer is.⁴ Illyésnek a maguk egészében, vagy fontos részeikben zenéről szóló versei – melyek az ötvenes években tűnnek föl termésében, noha Bartók zenéjével már a tízes években kezdett ismerkedni – a látottak szerint *harmónia–diszharmónia* viszonylataiban foglaltak állást. Megtörténik ennek folyamán az is, hogy a sorok az érintett disszonanciáknak még csak a végső soron végbemenő – végbemenést ígérő – feloldását sem tudják sugallni, mivel tragikus-abszurd tényezőik fölébük kerekednek a rendet ígérni tudóknak.

(Például a kivégzőbrigádok „működéséről” hírt adó *Lemez-zene közben* esetében, ahol is az emberiségtörténet megújulni nem tudása, az örökké egyazon körbe zártan keringés szégyene örökített meg, amint végül „zenétlenül és szövegtelenül / a tú a lejárt lemezen köszörül”.) Más természetű versindítékoknak a hatására viszont az Illyés-sorok lágy zenei hatások könnyed – bárha nem is fájdalommentes – varázsukkal tudnak megejteni. Hiszen az élettől válás lassú folyamatában – illetve ennek megörökítésében – olykor „minden oly gyönyörű, sőt – titkosan, ahogy elleng, / még gyönyörűbb! / Olyanformán, mint a dallam attól, hogy otthagyja a hegedűt...” (*Kháron lakója*). A kifejezés aktusa itt sem jellegzetesen személyes arculatú, nem sze-

mélyhez kötött: a sorok az elmúlás *egyetemességének* harmóniába oldódását közvetítik. (Azzal párhuzamban, amit *A korosztály behajózásában* megfogalmaz: „Távozni – csaknem zenemű”.) A kifejezés mozzanatához itt a *szellemi értéket teremtés* többletéé társul. „Az emberből egy közlendő kitörekszik: *külön létet akar...*” – fejtegeti *Minden lehet* című kötetének utószavában, hozzátéve ehhez mindjárt azt is, hogy ami így világra jött, az „még nem mű”, hiszen még nem tárgyiasult egészen. Indokolt azonban, hogy a lírikus is megkapja megnyilatkozása számára az idő általi „érlelésnek, ...a hibernálásnak” a jogát, hogy valóban az egyedi személyiségtől eltávolodni tudó, mintegy önértékű, bizonyos értelemben ön-létű produktumnak a létrehozásában vegyen részt.⁵

Lényegében ezzel azonos szemléletnek a tényezői ismerhetők föl a szobrász Ferenczy Béni alkotó tevékenységének értékeit példaként felmutató verskompozícióban is, mely azt a tényt köszönti, hogy a szélütés által megbénult mesternek a keze nyomán „világra jött valami”. Szabó Lőrincet méltatva Illyés nem elégszik meg önkifejezésének értékelésével: kiemeli, hogy ő „tárggyá munkálta a kínt”.⁶ Az *Örök művek világa* szavai szerint klasszikus, örök érvényűnek tekinthető festmények keretei is sajátos törvények szerint működni képes „országoknak a határai”-ként szolgálnak. Azok a Fülep Lajostól átvett gondolatok is ezen a tájon kívánhatnak figyelmet, melyek szerint festmények esetében megfestésüket követően még bizonyos idő szükséges ahhoz, hogy ezek lehetséges gazdagságukban tudjanak megmutatkozni. „Rembrandt színei kétszáz esztendőnként / zamatosabbá válnak, fölfedve, milyen alaptónusuk van” (*Műítés*). Ehhez hasonlót mond az a figyelmeztetés is, mely szerint szabad ég alá szánt műalkotás akkor készül csak el végérvényesen, amikor már az idő is „megtette rajta a magáét”.⁷ Nem merőben másszerűek a meghallgatott zenei alkotások lehetséges tudati továbbérleléséről mondottak sem.

Kissé távolabbra lépve az egyes szövegrészletektől – impresszionisztikusabb összképadásra törekedve – azt mondhatjuk, hogy Illyésnek művészi alkotásokra vonatkozó megállapításai meglehetősen nyitottságról tanúskodnak. Tisztelettel nyilatkozik a festészet többszázados remekeiről – Giottóról, Tintorettóról vagy Michelangelóról ugyanúgy, mint Rembrandtról vagy Velázquezről –, ugyanakkor nem titkolja, hogy Párizs és Leningrád képtárait járva azért inkább a moderneknek szenteli a figyelmét. Idetartozik, hogy említett harmónia-igenlésének részét adja az a meggyőződés is, amely szerint „a művészi élmények nem kis része” éppenséggel „a szentségtörés”, ugyanakkor viszont „Archipenko mester, Lipschitz mester, Arp mester kedvére csavarhatta sőt, gyötörhette a formákat”, nem utolsósorban azért minősíthetők műveik mégis érvényeseknek, mert ennek révén a modernnek végső soron valamilyen új harmóniának a keresésére vállalkozhattak.⁸

Hasonló szellemben nyilatkozik az író Becketttről is, mondván: végül is „egyértelmű indulattal helyteleníti – és festi – a rosszat. Azaz oly türelmetlenül és teljességgel tart igényt a jóra.”⁹ Ellentétek egymást föltételezéséről való szavai általában is úgy láttatják, hogy „a legvilágítóbban” éppen „a rothadás mocsarából lép elő” az eszme (*Eretnek ima*), és az, aki valódi művészi alkotásában „zokog”, az valójában „üvöltve bízik”. A modern korban akár jajszó és humor is szorosan kötődhet egymáshoz, hiszen a művész feladata, hogy valamiképpen kapcsolatot teremtsen privát befogadó és rajta kívüli valóságtevényezők között.¹⁰ Viszont, ha nem is kizárólagosan – nem minden egyes műalkotástól, de minden életműtől – elvárja Illyés a létezés igenlésének legalább indirekt megnyilatkozását.

Nem okvetlenül a teljes megmagyarázhatóság jegyében.

A kritikus szemléletű megjelenítést Illyés általában is a fontos művészi feladatok közé sorolja. Nem kizárólag a realizmus áramlatán belül számon tartott alkotások esetében: például Velázquez festményei is kivívhatják ilyen értekeiknek köszönhetően az elismerését. Némi játékosággal a művészet varázsa előtti hódolatot fejezve ki, úgy ítélve a festői ecsetekkel végrehajtott, kivégzéssel fölerő halhatatlanítás nyomán – hogy évszázadokon át ható törvényekhez igazodva – „pulykává halhatalanult” az Anyacsászárnő, örök időkre szólóan „tigrisfejet kapott az Admirális, / odvába faroló ravasszá / lényegült Gyula pápa”.¹¹ Mászerű összefüggések érvényesülésének esetében azonban *megszépitő* emlékidézéseknek a jogát sem vonja kétségbe: „Távolí kis tanya! Hadd dobjam le read innen a távolból... emlékezésemnek fényes angyalhaját” – írja például a *Három öreg* második részének befejezésében. Más alkalmakkor – például Tzaráról szólva – a „kellemes szellemi meghökkentések”-nek sem kérdőjelezi meg a létjogosultságát, s elismeri a szellemi frissítők erőteljesebb változatainak is az értékét: „a költő velem is elérte célját” – írja –, „kirántott a valóságból”.¹² Hasonló szerepet igenel akkor is, amikor a *látomások* érvényessége mellett foglal állást, Rimbaud, Vörösmarty, Petőfi és Ady munkásságáról szólva,¹³ vagy amikor a szürrealizmusnak a visszafojtott erőket felszabadító hatását tárgyalja, Freudra is utalva.¹⁴ Ezt a felszabadítást ő azonban nem ismeri el minden tekintetben korlátlan jogúnak: szükségesnek vallja a művészi *igazságnak* is az érvényesülését.¹⁵ Szabó Lőrincben nem utolsósorban épp az igazságkimondás lírikusát tiszteli – hangsúlyozva ugyanakkor, hogy ez az igazság „nem azonos sem a filozófiai leckék, sem a törvényszékek, de még a templomok igazságával sem”.¹⁶ Minden valószínűség szerint fölvehetnénk ebbe a sorba a tudományok igazságát is. Illyés igazságfogalmának körültagogatásában segíthet annak a megfogalmazásnak az ismerése, mely szerint „ha jó verset olvasol, átmegy rajtad valami villamosság, valami felismerés: ez valahol mélységesen így van, ez igaz”.¹⁷ Más szóval: érvényesnek, mert szükségszerűnek mutatkozik – értelmezhetnénk talán szavait. Szorosabb értelemben vett igazság-megkövetelése

abban ismerhető föl, hogy az igazi művész szerinte nem akarhatja alkotásainak befogadóit *megtéveszteni*, „becsapni”, vagyis nem hazudhat fájdalmat, ha egyszer nem él (vagy élt) át igazi kínokat, nem próbálhatja elhíttetni, hogy nyugalom tölti el, ha egyszer nyugtalanság vibrál benne. Nem próbálhat olcsó, felületi harmóniákkal elandalítani, vagy akár könnyen csorduló könnyekkel katarzist mímelni, mikor „anyánk a halott”.

Ne panaszkodjék a sorsnak ártatlan szenvedésről az, aki maga is ölt (vö. Az igaz meghallása).

Hogy nyelvi szabályokhoz igazodva megfogalmazott gondolat és művészi mondandó, szöveg és jelentés problematikája mindmáig sem tekinthető megnyugtatóan megoldottnak, azt – sajnos – csak futólag érinti Illyés, azzal a paradoxonnal szólván, mely szerint „a vers igazi tartalma nem az, amiről a vers szól”, ugyanakkor „szó és gondolat folytonos kisülései” „a szépséget és igazságot szolgálják”.¹⁸ Némiképp hasonló a helyzet művészet és játék problémakörének néhányszori említésével kapcsolatban is.¹⁹

Csak röviden, de a lényegre érintve foglal állást Illyés a szintézisteremtés mellett a korszerűség vonatkozásában is, Ferenczy Béni Bartók-portréjának méltatásakor. „Nyugodtan mondhatjuk – írja –, hogy egyformán éreztek, egyformán gondolkodtak... Ferenczy Béni éppúgy bejárta a műveltség minden grádusát, éppúgy magához engedte a modern, ...a formabontó irányzatoknak minden áramát is, és ezen túl volt képes összefoglalóan saját művészetet teremteni, mint ahogy Bartók is csinálta.”²⁰

Illyés művészetszemléletének tárgyalásakor elvárható, hogy megfogalmazunk egy olyan kérdést, hogy vajon a már kamaszéveiben nemcsak olvasmányokból, hanem közvetlenül is megismert – még szónokolni is hallott – világszerte rangosnak ítélt esztéta, akinek az alakját késői éveiben olyan gyakran megidézte, s akinek koncepciója hosszú évek során át úgyszólván a marxista esztétika felfogásaként jutott érvényre, vajon hatott-e órá? A válasz kényszerűen szüksézszerű: belesűríthető egy lakonikus *nembe*. Legalábbis: nincs jele annak, hogy Lukács többet jelentett volna Illyés számára érdekes, tudásért és életerejéért egyaránt megbecsült gondolkodónál, történelmi szereplőnél.²¹ Lukács kulcsszavát, a „tükrözés”-t Illyés semmivel sem használja az átlagembernél nagyobb gyakorisággal, vagy fontosabb szövegösszefüggésekben. Részben itt említhetjük, hogy a költői műalkotás mibenlétééről írt (1972-es) könyvem Illyés könyvtárában meglévő példánya olyan részekenél kapta meg egyetértésének a jeleit, melyek a művészeteket a *külvilágot formálás és a játékos személyiség-kitágítás*, nem pedig a társadalmi viszonyok megismerésének eszközeként vizsgálják (23., 24., 28., 29., 30.). Illyés egy rövid följegyzésrészletét érzem itt említést érdemlőnek: „Irodalom vezette, 18 éves koráig író akart lenni. De nem tudott jól írni. Nem volt anyanyelve.”²²

Egy más természetű kérdés is váratlanul gyors választ kaphat. A diákként – a majdani neves művészettörténésznek, Genthon Istvánnak a példáját kö-

vetve – gótika-előadást is indexébe fölvevő,²³ később pedig Fülep Lajossal majd közelebbi kapcsolatba is kerülő író alkotásai mutatnak-e intenzívebb érdeklődést az építőművészet irányában?

Kháron ladikján című prózakötetében érdekes, de ki nem fejtett gondolatként találkozunk nála „az építészet az öregek műfaja” szövegrésszel.²⁴ A Notre Dame-ot – amelyet párizsi éveiben úgyszólván naponta kellett érintenie – alig említi. Művészi szempontú értékelést a messze földről jöve meglátogatott clunyi apátság romjai sem kapnak tőle, az *Oroszországban* pedig éppen csak hogy szóba jön a Szent Vaszilij-templom meg a Téli Palota – a „nem azért mentem, hogy az építészetet tanulmányozzam” mondatának kíséretében.²⁵

Illyést szemmel láthatóan a városok (falvak) mint az ember környezetét alkotó településegészek érdeklik, nem pedig az egyedi építmények megalkotottsága. (Meglépő módon még a Balaton-fényképalbum szép parasztházai sem készítenek elismerő vagy figyelmet keltő megnyilatkozásokra.) Érdekes kuriózumként – vagy ennél jelentősebb tényezőnek a minőségében? – hívja föl viszont magára a figyelmet a szobrok iránt való fogékonysága. Festők, festmények ugyan talán valamennyivel többször bírják szóra, a szobroknak az ő számára való jelentése mégis alighanem meghaladja a festményekét. A Ferenczy Béni alkotásaiban kiküzdött harmóniát már az előbb is említettük, s ha nem közvetlenül művészi vonatkozásban is, futólag szót érdemelhetnek itt *A reformáció genfi emlékműve előtt* kőbe faragott, a „narrátor” által megszólított szoboralakjai is. Az *Egy mellékszoborra* című vers szerényebb súlyú mű ennél, a New Yorkban álló, Kossuth alakját őrző szobor írói megörökítése (úti beszámolójában) sem okvetlenül izgalmasabb,²⁶ viszont a Borsos Miklós által megmintázott Szabó Lőrinc-mellszoborhoz írt szenvedélyes önvizsgálat Borsos és Illyés vonatkozásában egyaránt termésük legjavához számítható. A Gara László halálára írt *Gyászének* erőteljes sorainak záró hasonlata is a szobrászat világához kapcsol: „...itt maradtunk, / vad szobraid, / feketén a villámcsapástól”. A Balaton-part kőfaragásaiból egy időjárás által „érlelt” kettős oroszlanalaknak a jellemzésével ráz meg (*Intermezzo*), az *Alkonyatban* prózakölteményének elbeszélője pedig ezzel a két mondattal tesz pontot a Tökéletesen Elpusztult Ország fölötti végigtekintésre: „...Egy-egy összeomlott város, de oly elhagyottan, hogy a romokat is egybemosta az eső. Csak a szobrok állnak, különösképpen épen mindenütt a szobrok, kicsinyek, nagyok, régiek, újak, márványok, bronzok, végre méltóan kiemelkedve, ők, vak-süket tanúk a halandóság fölött.”

A halandóság vastörvényeinek oldalán, könyörtelen érvényre jutásuk mellett tanúskodva maradnak meg bennünk ezek a szobor-képek? Vagy éppen a halandóság, a mulandóság ellenében, a tiltakozás egyetlen megmaradt formájának vállalását némán köszöntve látjuk magunk elé magasodni ezeket, a pusztító erőket mintegy *halálukban túlél*t (egyébként meg nem nevezett tár-

gyú) alkotásokat? Mind a két értelmezés oldalán sorakoztathatunk föl érveket. A legtöbb azonban alighanem jelentésük *kettőssége* mellett tanúskodik.

(S ne feledkezzünk meg döntésünk fontolgatásakor a már idézett Illyés sorokról sem: „a vers igazi tartalma nem az, amiről szól”, ugyanakkor az igazi költői alkotásban „a szó és gondolat folytonos kisülései” „a szépséget és igazságot szolgálják“.)

- 1 ILLYÉS Gyula, *Beatrice apródjai*, Bp., 1979, 117–118.
- 2 ILLYÉS Gyula, *Hajszálgyökerek*, 1971, 178. Az *avantgard útjain = Szíves kalauz*, Bp., 1974, 565.
- 3 ILLYÉS Gyula, *Az irodalom értelme = Ingyen lakoma*, Bp., 1964, 13., 17., 19.
- 4 Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, Bp., 1994, 28, 52.
- 5 ILLYÉS Gyula, *Minden lehet*, Bp., 1973, 171, 172.
- 6 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, Bp., 1964, II, 251.
- 7 ILLYÉS Gyula–REISMAN János, *Balaton*, Bp., 1962, 98.
- 8 *I. m.*, 133–134.
- 9 ILLYÉS Gyula, *Vége felé a kétségbeesésnek... = Hajszálgyökerek*, 159.
- 10 *Beatrice apródjai*, 320.
- 11 ILLYÉS Gyula, *A művészet rémuralma*. Vö. még az *Őrzőinkben* megfogalmazottakkal: „Amiről jó kép készül, hű ábrázolás: föltámaszthatatlanul halott“.
- 12 ILLYÉS Gyula, *Hunok Párizsban*, 1970. Az összefüggésekből kikövetkeztethető, hogy „valóság”-on itt a mindennapok valóságának kisszerűsége értendő. 13.
- 13 *Hajszálgyökerek*, 119, 124. *Ingyen lakoma*, II, 61–62.
- 14 ILLYÉS Gyula, *A költő dolga = Hajszálgyökerek*, 130, 515.
- 15 *Ingyen lakoma*, II, 70–71.
- 16 *Ingyen lakoma*, I, 238.
- 17 *Hajszálgyökerek*, 514.
- 18 *Ingyen lakoma*, I, 403.
- 19 *Szobraim = Hajszálgyökerek*, 113, 117. *A költő felel*.
- 20 ILLYÉS Gyula, *Ferenczy Béni Bartók-művéről = Hajszálgyökerek*, 486.
- 21 ILLYÉS Gyula, *A Szentlélek karavánja*, Bp., 1987, 174., 176. *Kháron ladikján*, 223., 225.
- 22 *A Szentlélek karavánja*, 281.
- 23 *A Szentlélek karavánja*, 165.
- 24 *Kháron ladikján*, 133.
- 25 *Szíves kalauz*, 35, 75.
- 26 ILLYÉS Gyula, *Küzdő szobor New Yorkban = Hajszálgyökerek*, 188–190.

Voltaire drámaköltészete és a magyarországi iskolai színjátszás

A magyarországi felvilágosodás történetében jól ismert az a szerep, melyet annak első szakaszában Voltaire eszméi játszottak. A szakirodalomban nem kevés írás szól arról a hatásról is, mely éppen Voltaire drámaköltészetének széles körű elterjedtsége folytán szolgálta a haladás eszméinek megismerését.¹ A jelenség kezdetben idegen nyelven elsősorban a mágánások, arisztokraták, a tehetősebb művelt nemesek és értelmiségiek körében figyelhető meg. A XVIII. század utolsó két évtizedében ezeknek a műveknek a népszerűségét a polgárok, a polgárosodó nemesség körében a magyar nyelvű drámafordítások és azoknak a műkedvelő és hivatásos színjátszóktól bemutatott előadásai is szolgálták.

Voltaire drámaköltészetének Magyarországon való elterjedését a magyarországi felvilágosodás első szakaszára, az 1770-es évek tájától a századfordulóig tartó időszakra teszik. Voltaire első magyarra fordított drámája, Zechenter Antal műve, *Geklen Adelaida* címen 1776-ban látott nyomtatásban napvilágot. A század végéig Voltaire kilenc drámájának magyar átültetése jelent meg nyomtatásban, és ebből hat tragédiájának tíz előadásáról tudunk.

Ezenfelül azonban létezik még egy Voltaire-tragédia magyar fordítása, melyet eddig nem tartottak számon, s mind ez ideig csak kéziratban olvasható. Valószínű azonban, hogy ez a fordítás nem is a korai magyar felvilágosodás terméke, hanem gyökerei korábbra nyúlnak vissza, a Voltaire-drámák iskolai színpadon bemutatott előadásainak egyik érdekes dokumentuma.

Arról, hogy Voltaire tragédiái iskolajátékként a jezsuitáknál már jóval a felvilágosodás előtt eljutottak hazánkba, a szakirodalom a legutóbbi időkhöz alig vett tudomást. Alszeghy Zsoltné Tési Edit hívta föl a figyelmet 1979-ben, hogy „Voltaire már a XVII. század közepén ott kopogtatott a magyar iskolai színpadra vezető úton”.² A XVIII. század közepe táján latin fordításban Voltaire-drámák kerültek kézírásos jezsuita drámagyűjteményekbe, melyek az iskolák színjátszó repertoárjait alkották. Ezekből választották ki a színjátékok rendezői az előadandó darabokat.

Alszeghyné dolgozatában két latin nyelvű drámafordítást azonosított Voltaire két tragédiájával. Közülük az egyik szerző és a latinra fordító személy nevének említése nélkül a Bartakovics-gyűjteménybe³ bemásolt *Mors Caesa-*

ris volt, amelyet a *La Mort de César* című Voltaire-drámával azonosított. A kézirat nem szól róla, hogy a gyűjtemény több más darabjához hasonlóan Magyarországon valahol színre vitték volna a tragédiát.

A jezsuita iskolai színjátszások forráskiadásában Staud Géza az 1734-ben Nagyszombatban bemutatott *Caesar Cassio et Bruto Authoribus caesus* című előadás forrásaként a Bartakovics-gyűjtemény latin nyelvű darabjában jelölte meg az előadás szövegét.⁴

Alszezhyné még nem ismerhette Staud forráskiadványának azonosítását, de Takács József könyvéből tudott az 1734-es nagyszombati előadásról. Túlságosan korainak vélte azonban a dátumot a tragédia Magyarországra kerüléséhez, bár a francia eredetinek az 1730–1734 közti keletkezéséről szóló hipotézist elfogadhatónak tartotta, és lehetségesnek vélte a drámának a Bartakovics-gyűjteménybe másolása (1749–1750) idejét megelőző magyarországi felbukkanását.⁵

Egy másik jezsuita drámagyűjtemény a szerző nevének említése nélkül, de a jezsuita fordító névmonogramjával (M. H.) *Catilina vel Roma servata* címmel tartalmazza Voltaire-nek a *Rome sauvée ou Catalinia* című tragédiájának latin fordítását, 1760-at jelölve meg a másolás időpontját.⁶ A kéziratban egy ceruzával írt megjegyzés arról tudósít, hogy ebben az évben a tragédiát valahol előadták. („In scenam datum anno 1760 in quo opere et mulier partes agit.”) Ez az első – és ez ideig egyetlen – korabeli adat arra vonatkozóan, hogy a jezsuiták Voltaire-tragédiát játszottak.

Mint a fenti két tragédiánál láttuk, azokban az esetekben is, amelyekről az alábbiakban szólunk, a bemutatott daraboknak a Voltaire tragédiáival való azonosítását többé-kevésbé bizonytalanná teszi, hogy a források megváltoztatják a játszott drámák címét. Az iskolai előadások szövege pedig ismeretlen lévén, lehetetlen a szövegvizsgálat, az összevetés.

Ezért fontos a Liszics-gyűjteményben megőrzött, Magyarországon kétségkívül előadott Voltaire-dráma. Lehetővé válik a bemutatott szövegnek az eredetivel való összevetése, ami például szolgálhat más Voltaire-drámák esetében. Feltételezhető, hogy egyéb fordításokban, előadásokban hasonlóan jártak el, úgy, mint azt a *Catilina vel Roma servatában* tették.

Alszezhyné a *Catilina* magyar átültetésének vizsgálatakor megállapította, hogy ez iskolai előadás elvárásainak megfelelő változtatásokkal jött létre. A fordító – M. H. – rövidített az eredeti szövegen.⁸ Csökkentette a megszólalók számát. Nála kevesebb a szerelmi motiváció. Nyersebben, keményebben beszélteti Catilinát. Az iskolai színjátszás jellegének megfelelően bővít a szövegen.⁹

Staud Géza a jezsuita iskolajátékok forráskiadásában a Liszics-gyűjteményben található Voltaire-tragédiával azonosítja az 1750. esztendő évváróján Nagyszombatban előadott *Catilina proditus* című darabot.¹⁰ A téma hasonlósága indokolhatja eljárását. Nem zárható ki, hogy valóban Voltaire drámá-

ját adták elő. Az 1760-ban lemásolt szöveg létezhetett már tíz esztendővel korábban is. Hogy Staud más címen említi a feltételezhető Voltaire-dramát, azal is magyarázhatjuk, hogy a kiadvány szerzője az előadások címét mindig következetesen a *História domusokból*, a *Litterae Annualékból* vette át, és amint láttuk, ezek nem egyeznek a szerzői címmel.

Az 1750. évi *Catilina*-előadásnak nem maradt ránk a szövege, nincs programja. Alszegyhyné „jelenlegi ismereteink szerint a két darab közvetlen kapcsolatát” nem feltételezi.

Nagyon valószínű, hogy a Nagyszombatban 1746-ban a Rethorika osztálytól év végén bemutatott *Orestes*¹¹ azonos a hasonló című Voltaire-tragédiával. A tragédiát minden bizonnyal latinul adták elő. Szövege a mai napig sem került elő. Minden valószínűség szerint azonban ennek magyar átültetése ránk maradt a tragédiának 1796-ban Péchi Ferenc birtokában lévő magyar nyelvű fordításában, mely mind ez ideig kiadatlan és ismeretlen a szakirodalomban. Létezéséről 1989 óta tudunk, amikor a cím nélküli, kézírásos szövegéről szó esett a protestáns iskoladramák kiadásában.¹² A kötet sajtó alá rendezője a darabot nem tartotta iskoladramának, ezért szövegét nem közölte. Az utóbbi évek kutatásai révén Kerényi Ferenc drámatörténész segítségével sikerült rátalálnunk az *Orestes*-fordítás szövegének eredetijére.¹³ Így lehetségessé vált az eredeti francia tragédia szövegének összevetése a magyar fordítással.

Ebből az tűnik ki, hogy a magyar átültetés nem a francia eredetiből történt és nem a magyarországi felvilágosodás első szakaszában került rá sor, Voltaire drámaalkotészetének akkori felvirágzása éveiben, amikor sorra jelentek meg a Voltaire-tragédiák fordításai, adaptációi.

A kézirat 1796-os évszáma nem a fordítás időpontját jelöli, csupán azt, hogy ekkor a kézirat Péchi Ferenc tulajdonában volt.

Feltételezésünk szerint a magyar átültetés ennél korábban történt, egy régi előadásra (1746?) készült latin fordítás alapján. A tragédia magán viseli ugyanazokat a jeleket, amelyeket a *Catilina* előadásában láttunk.

Voltaire a tragédia témáját az *Orestes* – vagy az Elektra, Agamemnon, Klitemnestra – személyéhez fűződő antik hagyományból merítette. Egistus és Klitemnestra már tizenöt éve bitorolja a megölt Agamemnon trónját. Bilincsbe verve, rabszolgaként tartja a gyilkosok ellen szüntelenül izgató, bosszúállásra készülő Elektrát, aki egyre várja testvérének, Orestesnek hazatértét. A bosszúállást az istenek intézik, s bár Orestes megszegi parancsukat (tilalmuk ellenére felfedi magát Elektra előtt), segítik őt a gyilkosság megtorlásában. Az Egistustól halálra ítélt, már a vesztőhelyre hurcolt Orestesnek megadják a lehetőséget, hogy leszámoljon a zsarnok királlyal, de a tragédiában megbánást mutató Klitemnestrával is.

Az *Orestes* tragédiára jellemző többek között a kegyetlenségek halmazata. Bizonyára azért, hogy ezen csökkentsen, hogy a drámát az iskolai színjátékszásra alkalmasabbá tegye, a darabot átültető ismeretlen személy megváltoz-

tatta, szelídebbé tette az előadás befejezését. Az atyja meggyilkolását megboszuló Orestes nem ontja ki anyja véré, nem lesz anyagyilkossá.¹⁴

Ez a jelentős változtatás lényegében nem meglepő a nézők számára.

Klitemnestrának férje távollétében folytatott bűnös viszonya, majd Agamemnon meggyilkolásában való tevékeny részvétele, a kegyetlen Egistus-szal éveken át együttes uralkodása talán még Egistusnál is inkább megokolná a halált. A házasságuk kötésének tizenötödik évfordulója megünneplésére szánt játékban azonban egy más Klitemnestrával találkozunk. Több ízben tanújelét adja, hogy gyötrődik bűnei miatt.

...Szünete nintsen gyötrelmemnek,
 Ah, gyilkos és parázna indulatok között
 Lett házasság, benned lelkem megütközött.
 A még vak Egystus, hogy boldog, azt hiszi,
 Ünnepi pompáját bátorságban viszi,
 Nekem minden ízem tele félelemmel.
 Rémitő látomás először most hatja
 Szívem. Fájdalmimat szám ki ne mondhattya... (III/4.)

Boldogtalan, kín lett élete. Szenved Elektra panaszaitól. Fél görög jobbágyaitól. Retteg, ha fia nevét hallja. De felháborítja Egistusnak fia életét kioltó gyilkos terve. Bár ellenszegülése mindig sikertelennek bizonyul, újra meg újra megpróbálja, hogy cselekedeteivel, gonosz terveivel szembeszálljon.

Ismételten megpróbálkozik, hogy Elektrával „kiegyezzen”, megbékéljen. Hiszen – mint mondja – mindig „törődött” vele, azaz szánta szenvedését. Egistus hitveseként azonban nem teljesítheti Elektra kemény kívánságait. Végül mégis egymásra találnak Orestes halálos veszedelmében.

Klitemnestrának gyermekei iránt érzett szánalma, bűnös múltjának bánása, Egistus gonoszságainak elítélése, háborgó lelkének kínjai, szenvedése részvétet keltenek iránta lányában (sőt Orestesben is). Mintha megbocsátának neki. Így Voltaire-rel szemben elfogadható a kéziratot dráma Klitemnestra életben hagyásával. Humánusabb a befejezés, mint Voltaire tragédiájában.

A bosszúállás mérséklésében tapasztalható könyörületesség, a pogány kegyetlenséggel szemben keresztény megoldás egy feltételezett iskolai előadásban sokkal inkább szolgálta a tanulóifjúság erkölcsi nevelését. Ilyen célú nevelő törekvés jeleit több helyen megtaláljuk a fordítónak a szövegben észlelhető kisebb-nagyobb módosításaiban.

A pogány mitológiában az emberek sorsát az istenek döntenek el, ők intézik cselekedeteiket, amint ezt Orestes esetében láthatjuk. A fordító azonban az *istenek* helyett nemegyszer az egy *ISTEN* nevével él, többször ő segít, ő irányít.

A II. felvonás 5. jelenetében Elektra nővére Orestesnek az atyja sírjánál bemutatott áldozatáról így beszél nénjének:

Láttam tömjénezni azt és szentelt vizekkel
Öntözni s az Égnek áldozni ezekkel.

A tömjénnel, szentelt vízzel történő áldozat a katolikus egyház szertartásaiban szokásos. Vajon nem arra mutat-e ez, hogy Voltaire tragédiáját katolikus személy, talán éppen egy jezsuita fordította le?

Véleményünk szerint a pogány téma elkeresztényesítését mutatják az előbb említettek. Még inkább ezt látszanak igazolni a III. felvonás szerkezeti és tartalmi változtatásai. Ebben a felvonásban nyolc helyett hat jelenet tartalmazza a cselekményt. Elmaradt az eredeti darab első jelenete, melyben az atyja sírkamrájában tartózkodó Orestes egy „észvesztő” mitikus jelenet tanúja. Klitemnestra jött a templomba, hogy az istenek bocsánatát kérje. De nem nyert meghallgatást. Hirtelen megnyílt a föld, és a szakadékból a „pokol lányai”: a fúriák jöttek elő fáklyákkal, kígyókkal, rémséges ordítással, szörnyű félelmet keltve. A rémült asszony reszketve menekült előlük ki a templomból. De a jelenet rémületet keltett Orestesben is.

Ehelyett a kéziratot változtatban a Voltaire tragédiájának második és harmadik scenája összevonásaként szerkesztett első jelenetben az Egistusra való bosszúállás módjáról folyik a szó (Orestes csak éppen megemlíti a sírkamrában tett látogatását). A nyomtatott francia és a kéziratot magyar szöveg a negyedik, illetőleg a második jelenettől aztán újra azonos módon folytatódik.

Mindezekből a változtatásokból azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a magyar szöveg Voltaire tragédiájának iskolai előadásra szánt változata, történelmi iskolai színjáték, és nem a felvilágosodás eszméit népszerűsítő dráma.

A jezsuita iskolákban a XVIII. század közepén és utána is igen kedveltek voltak a történelmi témák, ilyenek szerepeltek legtöbbször az iskolai színpadokon. Aránylag ritka volt az antik görög mitológiai hősökéről szóló előadás. Az Orestes-téma azonban feltűnően sűrűn szerepel a jezsuiták színjátékszásában. 1761-ben és 1762-ben Budán, 1771-ben Sopronban a principisták, 1766-ban Szakolcán a principisták és parvisták adtak elő „Orestes” címmel színjátékot. Bizonyára nem Voltaire drámáját, legalábbis nem a „hiteles” Voltaire-tragédia szövegét vitték színre, minthogy annak bemutatása komoly teljesítményt kívánt, amilyent kezdő diákoktól nehéz elvárunk.

Talán a Syntaxis és Grammatica osztályoktól 1761-ben Székesfehérvárott előadott *Orestes et Pylades*ről gondolhatjuk, hogy Voltaire tragédiájával azonos, vagy ahhoz közel álló előadás volt. Bizonyára latin nyelven az év végén mutatták be „magna cum audientium approbatione”.¹⁵

A kéziratban a magyar szöveg az elején formailag nem mutatja a színjátásra szánt alkotás külső jeleit. Olvasásra készült másolatra vall. Nincs prólógus, epilógus, a I–II. felvonásban nem találunk rendezői utasításokat. Ezek azonban megjelennek a III. felvonásban. Kezdetben csekély számban, később egyre bővebben. Köztük találunk olyanokat is, amelyek nincsenek meg Voltaire munkájában. Ez arra mutat, hogy a magyarra átültető személy megváltoztatta eredeti szándékát, az előbb olvasásra szánt fordítást színpadon bemutatható drámaként kezelte, nyilván az előtte lévő latin forrás mintájára.

Az eddig említett Voltaire-drámákat kizárólag jezsuita iskolákban játszották. A másik, igen gazdag iskolajáttszást folytató tanítórend tagjai, a piaristák nem vittek színre Voltaire-drámákat. Kivételt csak a Lengyelországnak elzálogosított Podolin tanárai jelentettek, ők lengyelül Voltaire két tragédiáját is előadták: a *Merope (Meropa)* és az *Alzire ou les Americains (Alzyra)* címűt.¹⁶

Iskolajátékként a protestáns felekezetek tanintézményeiben nem találunk Voltaire-tragédiák előadásával. 1792. június 29-én ugyan az Enyedi Református Kollégium diákjai előadták „Volternek *Brutus* nevű játékát” ismeretlen személy magyar fordításában. De ezt már alig tekinthetjük iskolajátéknak. Az előadásnak inkább politikai jellege volt, mint iskolai. Bemutatói ugyan nagydiákok. Vagy inkább műkedvelő színészek? Közülük hamarosan többen a kolozsvári színház hivatásos színjátsszói lettek.¹⁷

Bár a Voltaire-drámák iskolai színjátékként való előadására vonatkozó adatok száma aránylag nem nagy, annyi megállapítható, hogy Voltaire tragédiáinak magyarországi sikeréről a legrégebbi feljegyzés nem a Károlyi Antaltól 1755-ből származó híradás.¹⁸

Voltaire drámáinak magyarországi megismerése két fázisban, két úton történt. Már a magyarországi felvilágosodás korai szakaszát jóval megelőzve a jezsuita színjátsszás révén eljutott hozzák néhány tragédiája. Eszmeileg építő alkotásokat láttak bennük, szellemileg megfelelt nevelői céljaiknak, tartalmilag kielégítették növekvő történelmi érdeklődésüket. Az iskolai színjátékok jellegének megfelelő kisebb-nagyobb változtatásokkal latinra ültették át őket, és némelyiket szöveggyűjteményeikbe be is másolták. Ebben az időben a szerző személyének ismerete nem volt jelentős. A másolók talán nem is tudták a szöveg eredetét. Az előadásokat számon tartó források meg általában a puszta címetek tartalmazzák, ami nem elég a bemutatott darabok azonosításához. Ezért nem ismerjük sok ezer iskolajátékunk forrását és ezért kell értékelnünk az ezt feltáró törekvéseket.

1 PENKE Olga, *Voltaire tragédiái Magyarországon a XVIII. században*, FK, 1985, 107–129. A tanulmány nemcsak ismerteti és méltatja Voltaire drámaköltészetét; rendezői és értékeli a kilenc addig ismert magyar fordítást, az ere-

deti drámákhoz való viszonyulásukat, előadásuk idejét, helyét. Jelzi Voltaire-ről a magyar felvilágosodással kapcsolatos fontosabb szakirodalmat is.

- 2 ALSZEGHY Zsoltné, *Voltaire egykorú magyarországi színpadon*, ItK, 1979, 571–577.
- 3 OSZK Quart. Lat. 693. I. 43a–54b.
- 4 STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátszások forrásai*, Bp., I–III, 1984–1988. (I. 167.)
- 5 ALSZEGHYNÉ, *i. m.*, 572–573.
- 6 Alszezhyné Liszics-gyűjteménynek nevezi, lelőhelye az OSZK Quart. Lat. 2565. Uo., 38–39.
- 7 Alszezhyné a betűrövidítésből következtetve Horváth Mihályban (1728–1810) véli megtalálni a fordító személyét.
- 8 Például a IV/1-ben 122 sor helyett 29; IV/4-ben 120 helyett 11 sorban vonja össze a szöveget.
- 9 Alszezhyné ezért inkább adaptációnak tartja a fordítást.
- 10 STAUD, I, 194.
- 11 STAUD, I, 183.
- 12 *Protestáns iskoladrámák*, I–II, Bp., 1989, Sajtó alá rend. VARGA Imre, II, 1466. A kézirat lelőhelye a kolozsvári Egyetemi Könyvtár. Szövege olvasható a MTAKK mikrofilm-tárának 184/II. jelzésű filmjén.
- 13 Segítéséért itt mondunk hálás köszönetet.
- 14 Így feleslegessé válik a felvonás utolsó jelenete, melyben Voltaire-nél Orestes az anyagyilkosság miatt rá váró bűnhődéséről esik szó.
- 15 STAUD, III, 1988, 121. Vö. még KILIÁN István, *Iskolai színjátszás Székesfehérvárott a 18. században*, in Fejér m. Tört. Évkönyve, X, 1976, 256.
- 16 KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig*, Bp., 1994, 65–67.
- 17 VARGA Imre, *A magyarországi protestáns színjátszás forrásai és irodalma*, Bp., 1985, 467–468. Vö. PENKE, *i. m.*, 125–127.
- 18 VÖRÖS Imre, *A Károlyi család és a korai felvilágosodás. Adatok Voltaire magyarországi hatásának kezdetéhez*, ItK, 1977, 200.; PENKE, *i. m.*, 112.

Levélirodalom és irodalomtörténet-írás

A levelet a műfaj történeti és -elméleti hagyomány szubjektív szövegcsoporthoz, vallomásos magánszövegnek nevezi. A kilépést ebből a perspektívából – amely többnyire csak a levelek tartalmi sokféleségének leírására elegendő – a „szubjektivitás” és a „magánjelleg” fogalma gátolja, mert e két fogalom vagy semmiféle általánosítást nem enged meg, vagy láthatatlanná teszi a műfajon belüli differenciákat. Egy műfajelméletnek pedig mindkét tevékenység transzparens vagy hallgatólagos célja lenne. Az utóbbi évtizedek több elméleti irányzata is rendelkezésre áll azonban a levelek szubjektivitásának értelmezésére és a kutatás holtpontról való kimozdítására. Lejeune-nak az önéletrajzi paktumról írt könyvében a „szubjektivitás” fogalmát részben a szerzői-elbeszélői identitások sokszorozódása, részben az identitás narrativitásának a hangsúlyozása váltja fel, amikor az empirikus szerző, az elbeszélő és az elbeszélte identitás pusztán névazonosságáról, ugyanakkor a többszörös énképek játékaról és az olvasóval e játék vállalására kötött szerződéséről beszél.¹ A narratív identitásnak az azóta interdiszciplináris szélesedő területe, emellett a narrativitásnak univerzális valóság- és tudománymodellé történő kiterjesztése,² a kultúrának, a történelemnek, a személyiségnek a szöveggé váló értelmezése többféle kiutat biztosít a stagnáló levélkutatás számára is.

A lejeune-i önéletrajzi szerződésnek és az elbeszélte én elméleteinek fényében a levél az identitásképzés helyszínévé és eszközeként értelmeződik, melyben a *szubjektivitás is elbeszélte identitásként* (önleírásként) szerepel, adott helyzethez kötődően, mert a kiinduló tézis itt tovább pontosítható: a levél az identitásképzésnek konkrét kommunikációs viszonylatban létrejövő helyszíne és eszköze. Különböző kapcsolatokban így nem egyetlen, önazonossággal a priori rendelkező szubjektum különböző megnyilvánulásait feltételezi e kiindulópont, noha a levélszerzőt akár egy ilyen hit vagy szándék is vezérelheti, hanem mindig a címzetre is figyelő konkrét és egyedi énformálásról. Az elbeszélte én realitása vagy fikтивitása egy ilyen feltevés szerint indifferens, és így kevésbé hasznosíthatók itt az én fikcionálásáról, másutt a maszkviselésről vagy énstilizálásról szóló elképzelések.³ Ebben az esetben ugyanis olyan dokumentumok létezését, vagy az adott szövegek olyan dimenzióit kellene

feltételeznünk, melyek az énképek mögött a „valóságos” önazonosság megpillantását tennék lehetővé, és így visszajutnánk a szubjektivitás-kérdéshez, ahonnan kiindultunk. Az elbeszélő én egyetlen kritériuma a *működőképessége* és más személyek (más identitások) általi *legitimálása* lehet, ilyen formációként pedig, luhmanni értelemben, realitást kell neki tulajdonítanunk.⁴

A levélíró a levélkapcsolataiban a *reális* identitások sokaságát építi fel, a címzetthez való viszonyulásának előtörténetéhez, a konkrét levélhelyzethez, vagy a kapcsolat alakulási fázisához igazodva. Eközben működhetnek természetesen más jellegű tényezők, más kapcsolatokban létrejött identitásváltozatok; befolyásolja az adott énfomalást, hogy a megszólító személy milyen előzetes tudás, milyen feltételezett identitáskép alapján lép kapcsolatba a megszólítottal, ez hogyan módosul a tényleges kommunikáció során, és ezek együttesen, egymással összhangban, ellentétben, vagy egymással való játékban jelennek-e meg egy-egy szövegben belül.

Az elbeszélő én elméletének a levélkutatással történő összekapcsolhatóságát egy olyan levelezéstipológia keretein belül lehet felmérni, melynek kiinduló tézisei a következők:

a) Minden kapcsolatban, így a levelezésben is egyedi, csak ezen kapcsolatban működő nyelvi vagy szövegidentitások formálódnak. Egy-egy személy különféle identitásaiban vannak konstansként értelmezett és variábilisnak, alkalmazkodónak felfogott elemek. Így egy egyén önazonosság-képzete, melyet szubjektumként értelmez, többféle eredetű lehet: összeállhat olyan állandónak tekintett elemekből, erkölcsi normákból, nemzeti, vallási értékekből stb., melyeket az egyén minden egyes elbeszélő identitásába beépít; definiálható az önazonosság-tudat egy személy kizárólag önmaga számára létrehozott, személyes és kollektív értékekből felépülő identitásaként, de lehetséges volna olyan értelmezése is az önazonosság-képzetnek, amikor a kapcsolatokban, esetleg különböző társadalmi rendszerek kereteiben működő identitások egyike nyer elsőbbséget a többi fölött.⁵

b) A kommunikációban részt vevő identitások kölcsönösen felállított szabályok, közösen kidolgozott szerződések alapján jönnek létre.

c) Az egymás között szerződő egyének a környezetükkel is különféle szerződésekben állnak a kapcsolatukhoz való viszonyulás szabályozására.

A három kritérium alapján állítható fel a következő levéltypológia.

I.1. Intertextuális levelek

Célszerűnek látszik elsőként a levelek azon csoportját elkülöníteni, melyeknek Mezei Márta a Kazinczy-levelezésről szóló könyvében nyilvánosságpótló szerepet tulajdonít, tehát kiemeli e szövegeket az ún. magánlevelek kategóriájából, és a XVIII–XIX. század fordulójának sajátos jelenségeként, a nyilvánosság helyett működő kommunikációs fórumként definiálja. Tény, hogy

ebben az időszakban a Kazinczy köré csoportosuló kör olyan levelezést folytatott, melyben a kommunikáló felek nemcsak a kettős kapcsolatokon belül, hanem egyidejűleg egy folyamatosan bővülő és strukturálódó közösség tagjaként formálták meg levélbeli identitásukat. Az egyedi levélkapcsolatban létrejövő énkép egyidejűleg működött egy másik kommunikációs csatorna kiindulópontjaként, ahonnan ezáltal újabb elágazások indultak ki, azok ismét visszakapcsolódtak a középponthoz és így tovább. Ennek a többirányú kommunikációnak a szövetét nevezem intertextuális levelezésnek. A Kazinczy-kör, vagy korábban, a XVIII. század végén egymásnak versleveleket küldözgető társaság tagjai olvashatták az egymásnak címzett és egymás által írt leveleket, levélrészleteket, szabadon idézhettek belőlük más levelekben, írhattak egymásnak közösen, vagy ugyanannak a levélnek egyszerre több címzettje lehetett. A kollektív szubjektivitásnak (vagy szubjektív kollektivitásnak) ebben a hálójában a kettős levélváltásokat a közösséghez tartozás tette lehetővé, ugyanakkor a kettős kapcsolatban megformált, olykor nagyon is szubjektívként közvetített, titkokat, érzelmeket feltáró (vagy inkább konstruáló) identitás mindig a címzettben is megtestesülő közösség számára épült fel. E kapcsolatrendszerben, főképp Kazinczynál, olykor az identitásokkal való játék, de nemegyszer egyfajta stratégia is szerepet kapott. Különösen érvényes volt ez a strategizálás a környezettel való kommunikációban, melyben a levelező kör olykor egyetlen közös identitásként óhajtott fellépni.

A csoport tagjai hallgatólagosan vagy reflektált módon szerződtek erre a levélközösségre. Az maradt meg a csoporton belül, aki elfogadta leveleinek továbbadását akár szövegszerűen, akár a címzett interpretációjában. Aki a levelezést kétszemélyes kommunikációnak tekintette, és nem tudott vagy nem óhajtott egy bizalmasnak látszó, de a csoporton belül bárki számára felmutatható identitást megkomponálni, az, mint Horvát István is, kilépett a körből. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy e levelek egy az egyben nyilvánosíthatók voltak. Amikor Döbrentei Gábor az *Élet és Literaturában* közzé akarja tenni a Kölcséyyel való levelezését, Kazinczy csak fenntartásokkal tudja ezt jóváhagyni. „Én nem szeretem a’ Levelek kiadását, hanemha azok, a’ kik írták, végig tekintik. Melly sok van a’ mit barát barátoknak mondhat; de nem minden Olvasónak. Kell e azt tudni Trattnernek hogy nekem ellene panaszsom volt? kell e azt a’ Tud. Gyűjt. Dolgozójinak tudni, hogy én némelley felvett darabot szemetnek nézek. Kérlek, édes barátom, ne szenvedd hogy köztted és közttem kedvetlenség történhessék.”⁶

A nyilvánosság, pontosabban annak különböző szintjei és a kollektív identitás az intertextuális levelek esetében a példák alapján is határozottan különválasztható egymástól. A nyilvánosságra hozatallal szemben – főként Kazinczyban – ugyanakkor nemcsak a levelek „magánjellege” (közösségbe zártsága) miatt merült fel a kétely, hanem azért is, mert az a *közösségen belül* az iden-

titásokkal folytatott *közösségépítő* stratégiai játékokat leplezte volna le vagy kötötte volna meg azzal, hogy egyiket a sok közül rögzíti.

A multiperszonális levelezésről további részleteket azonban csak a levél-szövegek konkrét elemzésével, a levélszerzők és címzettek önreflexióinak vizsgálatával lehet majd mondani.

1.2. Kétirányú magánlevelezés

A szubjektívnek és intimnek elgondolt kettős levelezés a fentinel szűkebb érvényű identitásokra épül, olyan kapcsolatra, amely a levelező felek belső szerződése szerint kizárólag egymásnak szóló énképeket hoz létre. A szerződés így egyfelől a rejtett identitás közös megformálására, másfelől pedig annak titokként való megőrzésére szól. A személyes kapcsolatban betöltött helyét tekintve a levélnek kétféle szerepe lehetséges.

a) *Kapcsolatkezdeményező vagy identitásfenntartó szerepe*

akkor lesz egy levélnek, vagy egész levelezésnek, ha a levélszerző gyanakvó az írásos szöveggel szemben, ha számol azzal, hogy a közvetítő csatorna (a posta, illetve a kézbesítő) és a levélhez hozzáférő egyének vagy intézmények (a cenzúra) szabályszegést követhetnek el, esetleg a címzett pillanatnyi elérhetetlensége vagy akár megbízhatatlansága folytán a levél illetéktelen kezekbe kerülhet. Ilyen típusú levelezés gyakran kapcsolatok kezdetén, folyamatos levelezésben nem álló személyek között, vagy a kapcsolatot nem kizárólag levelezés útján fenntartó egyének között figyelhető meg. Levélírói identitás (szövegidentitás) ilyen esetekben nem formálódik meg a levélszövegben. A levél csak várakozó álláspont közvetítője lesz, hogy a kapcsolatról szóló szerződés létrejöhessen, vagy pedig a már létrejött, de nem elsősorban szövegben formálódó kapcsolat fenntartójaként szolgál két személyes találkozás közötti időszakban.

Ezeket a leveleket a tartalomkorlátozás jellemzi, amennyiben annak meglétét jelzik, de nem közlik. Lássunk egy példát a Döbrentei Gábor-levelezésből: Döbrentei 1813-ban az *Erdélyi Múzeum* kiadását tervezi, és emiatt, meg Kazinczy közvetítése folytán kezd levelezésbe Cserey Farkassal, aki azután egészen Döbrentei mellé áll a folyóirat szervezésében. Ismeretségük kezdetén, egyik 1813-as levelében Cserey ezt írja: „Kenderesi Consiliarius Urnak azon javallására hogy az első kötet elibe Grof Bánffy Gubernator képe tétessen – szeretnék valamit az Urnak fülibe sugni – de amit papirosra tenni nem akarok.”⁷ Kazinczynak azonban Cserey megírja: „Szegény Döbrentei nehezen halad fel tételibe; mind azokat, a mikkel küszködik, előre meg mondotam nékie. Gróf Bánffy a Magyaroknak és a Magyar nyelvnek esküdt ellensége, és mint nagy machiavellista ezer utakat talál ki Döbrenteit akadályoztatni,

még pedig olj utakat, meljek Döbrentei előtt el lévén reitve, még csak gyani-tani se tudja hogy sok édes, mézes tanács és szó eö ellene vagyok.”⁸

Cserey Farkas nem azért nem írja meg Döbrenteinek információit, mert a postában nem bízik, vagy mert attól tart, kiderül az információ eredete, akkor Kazinczynak sem szólt volna róla, hanem mert Döbrentei, noha előre elmondattott néki a tényállás, nem volt hajlandó azt figyelembe venni. A kapcsolat még nem tartott abban a szakaszában, hogy Döbrentei feltétlen hitelt tulajdonítson Cserey szavainak. Egészen más a helyzet néhány évvel később, amikor a Döbrenteivel való barátsága bizalmassá válik, és a közlés korlátozását inkább az illetéktelen olvasóktól való félelem indokolja. Az erdélyi tudós társaság ügyében, 1819-ben sejteti Döbrenteivel, hogy a társaság felállítása reménytelennek látszik: „Szembe a tárgyba többet tudnék mondani – a mit le írni nem tanácsos – és aszt is a mit itt le irtam csupán számodra irtam le ugy hogy el olvasván tüzre ted.”⁹

b) Szövegidentitás-képző szerepe

akkor lesz a levelezésnek, ha a levélírói identitás a levélszövegen belül formálódik. Egyik legtisztább példáját ennek gróf Bethlen Lajos fogalmazza meg Döbrentei Gábor számára: „Barátságodhoz bizodalmam sokkal nagyobb, hogy sem azt hihetném hogy alkalmatlanitok voltak rendeim önnednek – tsak ugyan, engedj meg mert a kit én nem szeretek, nem tisztelek azok még tollam vonásait sem esmérhetik, anyival inkább érzelmim mi voltát nem fogják meg tudni.”¹⁰

Az identitásképző levelek esetében levél kommunikál levéllel, írás az írással. Olyan szövegidentitások ezek, melyek – noha a levelező személyek nevét viselik – kizárólag ezen a kapcsolaton belül képesek létrejönni vagy megnyilvánulni. Ezt az énképet a személy másfelé működő identitásai különböző módon magukba építhetik. Döbrentei más levelezéseiben vagy társasági kapcsolataiban említheti a Széchenyivel, a Telekiekkel, a Dessewffyvel vagy a Berzsényivel való barátságát, hivatkozhat a Gyulayakkal való levelezésére, de teljesen sohasem tárhatja fel az ott létrejött identitásait, mert a kettős szerződés a hallgatásról és a titoktartásról szól.

Az identitásképző levelekben feltétlen a bizalom az írás, a címzett és a közvetítő csatorna iránt.

Az *írásba* vetett bizalom háttérében két dolog állhat. Vagy éppen az a felismerés, hogy az adott identitás kizárólag írásos szövegen belül működik, vagy pedig annak a hite, hogy a szubjektum teljes egészében leképezhető a szövegben. A 19. század első felének levelezői, illetve a levélműfaj szubjektivitásának hangsúlyozói között ez utóbbi felfogás a gyakoribb.

A *címzett* iránti bizalom alapját a levelező felek belső szerződése képezik. Ezeknek egy része a kommunikáció módjára vonatkozik, mindenekelőtt a levelezés folyamatban tartására, a válasz gyakoriságára, gyorsaságára, terje-

delmére. A szerződések más csoportja a képződő identitás minőségét érinti. A levélíró korábbi kapcsolat alapján feltételezi, hogy a címzett miféle identitás elfogadására képes és hajlandó. Ha pedig ez nem lehetséges, mert nincs hozzá elegendő információja, akkor a levelezés kezdetén mind önmagáról, mind a másiktól vázol egy – reményei szerint – elfogadható identitást. A levelezés további szakaszaiban ezt az induló énképet korrigálják közösen mindkét részről. Előfordul, hogy saját identitásuk, amellyel a levelezésben részt venni szeretnének, eltér a másik fél feltevéseitől. Döbrentei Gábor például kedélyes levelezést folytat az 1840-es években Malom Luizzal, a kolozsvári szász származású, magyarul írogató fiatal hölgygel, de amikor az az egyik levelében tréfából „fillentőnek” nevezi Döbrenteit, a következő levelében már arra kéri őt, ne haragudjon, többé nem teszi.¹¹ E levelezés érdekességét egyébként Malom Luiznak a Döbrentei különböző identitásaival való játék adja meg: hol a tapasztalt és elismert irodalmárhoz, hol a királyi tanácsoshoz, hol az egykori játszótárshoz, hol pedig apja barátjához intézi szavait ugyanazon a levélben belül többször is.

A címzett iránti bizalom legfontosabb eleme a levelezés *zártságára* vonatkozó megállapodás, ezen a ponton azonban be kell vonni a levélkapcsolat környezetét illető kérdéskört.

A levelező egyének nemcsak egymással, hanem környezetükkel is szerződésben állnak. A környezettel kötött szerződés abban tér el az egymás közti megállapodástól, hogy míg ez utóbbit a levelezés során szövegszerűen is rögzíteni, szabályozni lehet, a környezettel való szerződés sokkal bizonytalanabb. Törvényszerű normák, melyeknek megszegése retorziót, polgári büntethetőséget vonna maga után, csak a közvetítő csatornára, a postára vonatkozóan léteznek. A boríték leragasztása és lepecsételése arra az időszakra szól, amíg a levél eljut a feladótól a címzettig, feltéve, hogy a postához esetlegesen hozzákapcsolódó cenzúra a levelező felek közéleti identitásai alapján nem találja indokoltnak a levél felbontását vagy eltulajdonítását. Normális esetben a leragasztott borítékot és a pecsétet, mint magántulajdont, a címzett jogosult felnyitni, illetve feltörni. A feltört pecsét és a felbontott boríték utáni sorsa a levélnek azonban már csak a hagyományozódó etika betartásától függ. Magánlevél elolvasása etikai normák és morális gátlások folytán illetlenségnek vagy jellemtelenségnek számít ugyan, de törvényes retorzió a szabályszegőt nem éri.

A környezettel való szerződés alapjának mégis azt kell tekinteni, hogy magánlevelek semmilyen körülmények között nem olvashatók el. A levelező felek közötti megállapodás ugyanakkor különböző mértékben lazíthatja ezt a tilalmat, és ennek következtében a magánlevélnek is többféle típusa különíthető el:

– Az *enarratív* vagy kibeszélő levelekben a levéltitokra vonatkozó meg egyezés ideiglenes érvényű, és a közelebbi vagy távolabbi jövőben számítás-

ba jöhet annak feloldása. Az ilyen levelezők tudatosan dolgoznak a folytatásos szöveg- és identitáskompozíció létrehozásán. A levelekben hangsúlyos szerepet kapnak a transztextuális szövegelemek, a folyamatosságra történő reflexiók, a genealógiára, vagyis a kapcsolatra és a felépülő identitás alakulástörténetére való visszapillantások. Egyértelmű példái ennek a típusnak azok a levelek, melyekben a kötetté szervezés terve kezdettől fogva jelen van, vagy egy adott pillanatban felmerül, mint például Bajza József és Toldy Ferenc ifjúkori levelezésében.

– Az *obszignált* vagy lepecsételt levelekben a környezettől való elzárkózás és a levéltitokra vonatkozó szerződés szigorú betartása hangsúlyozódik, amikor a levelező felek időben is, térben is kizárnak minden illetéktelen olvasási lehetőséget. A címzett ebben az esetben a formálódó identitás egyetlen recipiense. A megformált identitás semmilyen más viszonylatban, csak ebben a kettős kapcsolatban érvényes, és lényegében meg is szűnik, ha a levelezés vagy a levélen kívüli kapcsolat bármilyen okból megszűnik. Döbrentei Gábor, amikor Bölöni Farkas Sándorral felbomlik a barátsága, visszakéri a hozzá írott leveleket, és a neki címzetteket is visszaküldi, melyeket Bölöni Farkas Sándor valószínűleg eléget. A barátság, az évek óta építgetett közös identitás megőrzésére Bölöni nagy árat lenne hajlandó fizetni: „Kivánságodat leveleid vissza küldésére nézve teljesítettem, azokat a’ holnap innen indulo Diligence viszi hozzád... Becsülleted érzelmére hivatkozva, ’s azon szent érzelem nevében, melyet éretted és benned tiszteltem, kérhetnélek még utoljára én is arra tégedet, hogy tudasd velem egész terjedelmében, mivel bántottalak meg ily rendkívülileg. Nem szeretem senkinek ados maradni igazságos keresetében ’s ha bántottalak, kész vagyok engedelmet kérni, ha akarod nyilvánis. Ha ennélis többet kívánsz bármely férfiukat illő elég tételreis készen állok, ’s elődbe megyek ahová rendeled.”¹² Másik példa, hogy Gyulai Lajos, Döbrentei Gábor egykori tanítványa 1851-ben, Döbrentei halála után visszakéri az örököstől saját leveleit, melyeknek azóta sem sikerült nyomára akadni.

– Végül idetartoznak a *vétőzött*, teljesen zárt levelek, melyek abban térnek el az előbbi csoporttól, hogy az olvasási tilalom magára a címzetre is kiterjed, amennyiben a levélszöveget egyetlenegyszer olvashatja el. Az ilyen levelekben gyakran áll az a kérelem, hogy a szöveget a címzett olvasás után égesse el.

Magánlevelek nyilvános közlése a levelező felek által, éppúgy, mint az intertextuális levelek esetében, csak többszörös transzformáció és szelekció útján lehetséges, de az átalakítás radikálisabb, mint az intertextuális levelek esetében. Amikor Kazinczy 1810 körül közzé akarja tenni Kis Jánossal való levelezését, az egykori kettős kapcsolatokban született magánleveleket stilisztikailag is, tartalmilag is átdolgozza. Az 1793. július 27-ről keltezett levélbe például beszerkeszt egy mondatot arról, hogy nem nézheti pirulás nél-

kül, midőn *Bácsmegyejét* és Gessner-fordítását csodálgatják, pedig a levél első változatában *ilyesmiről* szó sincs.¹³

Más eljárás Döbrentei Gáboré, amikor 1834-ben, Teleki Ferenc verseinek gyűjteményes kiadásában részleteket közöl magánlevelezésükből.¹⁴ Eljárását több pont alatt, de lényegében egyetlen érvrendszer alapján indokolja. Döbrentei is a személyiség többféle identitásáról beszél, de ezeket részben érték-hierarchia, részben hitelesség szerint osztályozza. A levelezésben előálló egyéniség szerinte az önmagával teljes mértékben azonos egyéniség, a maga alakíthatatlanságában és közvetlenségében a legértékesebb és leghitelesebb identitás, az összes többi csupán értéktelen maszk. „Nem félt ő feszelve és hiún, leplezetlen eléállástól.” Teleki Ferenc „Kaczagta a’ képmutatót, ki mőhőn akarna felhabsolni mindenben és mindenűtt ’s más elől is, mindenkor csak – dicsőséget.” A levelekben megfogalmazódó önjellemzés Döbrentei szerint – és egy általánosan elfogadott mai levélszemléletnek is megfelelően – a közéleti identitások ellentétéként az egyén leghitelesebb önéírása. Ez az identitás e felfogás alapján az összes többi mögött, olykor a többi fölött működő, nem konstruált, hanem a maga természetességében, sőt ösztönszerűségében létező önazonosság, amely csak különös pillanatokban, különös szövegtípusokban (magánlevél, napló stb.) hívható elő és transzformálható szöveggé. Szöveg és identitás ez esetben tökéletesen megfelel egymásnak. A külső életrajz ezért, ha hiteles akar lenni, és a valóságot, illetve az igazságot akarja előállítani, mindenkor csak az ilyen típusú önéírás interpretációja lehet: „Élénkebben festik belső szem elejébe a’ házi ’s társalkodási körben miképpen élt költőt, mintsem annak rajzát én adhattam volna... Emberét az életíró, mellékszavakkal karakterizálni kénytelen ’s abban áll minden szerencséje, ha talán egyikét anekdota által gondoltathatja olvasójával, hogy az egész ember, íme, ilyen alaku, szellemű volt. De, levelek, mellyek hímezés nélkül úgy folytak, érdeklő kebelből, a’ mint épen akkor érzett, egyenesen lélek elejébe képzeltek írójukat. Látjuk előttünk mozgani, élni, lényé legapróbb vonásaival.”

Mindennek alapján a magánlevél szelektált kiadásával kapcsolatban az etikai vétség gyanúja nem, csupán a *feleslegesség* vádja, pontosabban a „magán-” és közéleti identitás összekapcsolhatóságának kérdése merülhet fel. Döbrentei fiktív ellenvetést illeszt be gondolatmenetébe: „Hanem, minék kiadni, minden vonást, midőn nem nyomtatás alá valának írva.” Hozza azonban a váddal szemben a tudomány, a hagyomány, a formálódó irodalomtörténeti diszciplína ellenpéldáját is: a közéleti identitás fennmaradása bizonytalan, és folyamatos torzulásnak van kitéve. Ha nincs hiteles dokumentumok alapján közzétett önéírás, az utókor már semmit sem tud begyűjteni elődeiről. „Barcsairól még azon kevesekhez is sok kérdezősködés után juthattam, ’s egy szóval többet felőle senki sem tudott, kit én megkérdezhettem. Azért, nem is életírásnak vala a’ Barcsairól szólás, keresztelve. Köszönjük in-

kább egymásnak, a' csak néhány adatot is, mellyet jeles embereinkről fenn hagyhatunk."

A magánlevél itt az életírás, tágabb értelemben az irodalomtörténet-írás létfeltételeként szerepel, akárcsak az a személy, aki előtt ez a tudományhoz nélkülözhetetlen feltárulkozás megtörténik. A címzett, főként ha leveleit maga teszi közzé, etikai kétélyeit részben a szemtanú pozíciójával, részben az igazságért, a tudományért való áldozathozatal tudatával semlegesítheti. Döbrentei hasonló módon bontja le az esetleges vádakát: „Végre azt légyen szabad említenem, hogy sorait leveleiben, mellyek egyenesen engem illetnek, tartózkodással adom ki. El is akartam azokat hagyni. De láttam, festik szíves-létét az égajéndékozta barátságban, mutatják verseivel bánását 's véleményének kifejtése azon sorokból is következik. Így tehát, teljesebb ismertetésétől el nem választhatóknak kelle nézmem. Gyanútlan ennél fogva, gondolám, meg nem ütközhetik benne, ha bár azokat magam által közre eresztve látja is. Budán, December 6d. 1834. Döbrentei Gábor."

Tény azonban, hogy Döbrentei valóban töredékeket ad ki a levelezésből, saját leveleiből pedig egy sort sem. Ez arra utal, hogy irodalmár-identitásához felhasználja a magánlevelezését, de úgy, hogy a levéltitokra vonatkozó szerződést is változatlanul tiszteletben óhajtja tartani.¹⁵

Kérdéses, hogy a magánlevelek ilyen jellegű szelektív közlése egyáltalán közlésnek tekinthető-e, vagy inkább a közreadó személy újabb önelbeszélésének.

További kérdés, hogy milyen megközelítései lehetségesek az elhalálozott személy után fennmaradó levelezéskorpusz kortársi, illetve családi kiadásának, mely általában hasonlóan szelektív módon történik. Tanulságos lehet ehhez a Kazinczy-levelezés 1830-as évekbeli kiadásának, vagy az Arany-levelezés Arany László általi közzétételének története.

II. A levélkorpuszok irodalomtörténeti státusa

A levélfogalom differenciálása és a szubjektivitás-kérdésnek az elbeszélte identitásokkal való lecserélése az irodalomtörténet-írás számára három területen hozhat újdonságot:

- a) diszciplínatörténeti szempontból a levelezés-kiadások történetének kutatását;
- b) kvantitatív szempontból egy sor új szöveg iránti érdeklődést;
- c) módszertani szempontból a szövegkiadás gyakorlatának és elméletének újragondolását.

A módszertani kérdéseknél maradvány gyanús megfontolandó, hogy milyen következményekkel jár a levelezéskorpuszok kizárólag forrásként, forrás-

anyagként felfogott, és ma is domináns értelmezése az irodalomtörténetben és a történetírásban.¹⁶

a) A leveleket forrásként kezelő eljárás eltünteti a határokat a levelezéskorpuszok és azon belül a különböző levéltípusok között. Nem tesz különbséget az intertextuális és kettős magánlevelezések különböző változatai esetében, sőt olykor a semmiféle belső és külső szerződéssel nem rendelkező nyilvános és magánlevél között sem. Ebből ered, hogy például a XVIII–XIX. század fordulóján keletkezett verses episztolák, sőt az irodalmi műfajként működő levélregények is, egy kategóriába kerülnek a magánlevelekkel.

Az irodalomtörténet, illetve a történetírás ezt kétféle érvrendszer alapján támogatja. Az egyik érvrendszer, akárcsak Döbrenteinél, a történeti és a tudományos hitelesség követelményéből ered. A levél ebben az esetben, legyen az bármilyen típusú, kizárólag tartalmi vonatkozásaiban érdekes, és az igazság végső érveként szerepel. A levél olyan helyszínként és olyan szöveggként értelmeződik, ahol a levélíró csakis az igazat mondja. Sok tanulságos példája említhető e hozzáállásnak. Kazinczy 22 kötetes levelezése például pontosan egy évszázada képezi igazságok forrását, többek között Döbrentei irodalomtörténeti megítélésével kapcsolatban is, és csak az utóbbi időben irányul a figyelem Kazinczy identitásképző játékaira és stratégiáira, egészen pontosan arra, hogy Kazinczy ugyanazon dologról különböző leveleiben egymással akár homlokegyenesen ellentétes módon is ír.

A másik érv, melynek alapján az irodalomtörténet-írás elsősorban forrásként kezeli a levelezéseket, főképpen a századforduló pozitivistá filológiáját követően, az *időbeli távolság*, amely érvényteleníti a levélíró és a környezete közötti etikai szerződést. Erre bizonyos esetben maguk a levélírók is számítanak. Wass Ottília írja saját levelezéséről, hogy „Nem bírnak sem irodalmi sem történeti beccsel, de az idő azért becsesté teheti azokat. Vagy 100 év is már emelheti értékeket mint minden levélét.” A levélköteg, melyre ez a kis cédula van elhelyezve, 30 évre zároltatott.¹⁷ Amennyiben az identitások realitását a legitimitásuk és a működőképességük szavatolja, úgy az idő éppen a *realitást* szünteti meg azáltal, hogy eltűnnek a legitimáló személyek és a működést biztosító körülmények. Az elbeszélte identitás, melynek materialitása az írással együtt megmarad, akkor lép ki a realitás kereteiből, amikor annak utolsó kortársi, családi őrzői is megszűnnek létezni, és már nem vonatkoznak rá az egykori szerződések. A realitásvesztés ténye ugyanakkor kontextusvesztéssel jár, ami azt a következményt vonja maga után, hogy öszszemosódnak a határok a levéltípusok és identitások között.

Mindamellet az egykori magánlevelek olvasása közben fellépő izgalom, amelyről Bálint Péter is beszél, legyenek e levelek bármilyen régiek, a szerződésszegés és a jogosulatlanság mélyen rögzült gátlásaiból ered.

b) A levelezés kizárólag *forrástörténeti* felhasználásának filológiai és textológiai következményei a szövegkiadás gyakorlatában mutatkoznak meg. Nem közéleti, nem tudományos jelentőségű levelezéskorpuszokra csak az utóbbi évtizedben, az antropológiai és mikrohistóriai nézőpont legitimálódásával irányul fokozottabb figyelem. Azonban az irodalomtörténet-írásnál maradván, néhány jól sikerült kötet kivételével az írói levelezések is folyóiratokban, töredékekben, egyoldalúsítva (többnyire csak az indított leveleket egybegyűjtve) jelentek meg. Ez a részleges megjelenés továbbá – tekintve, hogy főképp a tartalomra irányul a figyelem – pontatlanul, soha fel nem fedezett elírásokkal, félreolvasásokkal, olykor egész szövegrészek kihagyásával, sőt betoldásával történik, és ez többek között a Döbrentei-levelezés sajtó alá rendezésénél is nemegyszer lassította a munkát.

A forrásként kezelt levélkorpuszokban a szelekció ugyanis nemcsak a levelező személyek, hanem a levélszövegek, szövegrészek terén is érvényesül. Nem minden levélszerző minden levele, és nem minden levél teljes szövege kerülhet be abba a kánonba, amelyet az irodalomtörténet-írás mindenkor nagy narratívái irányítottak vagy irányítanak. Egyes levelek vagy levélrészletek csupán redundáns elemnek, érdektelennek bizonyulnak, mások pedig veszélyeztetik a nagyelbeszélés koherenciáját.

A levelezés elmélete és története akkor konstituálódhat önálló módszerekkel is rendelkező kutatási területté az irodalomtudomány vagy az irodalomtörténet-írás keretein belül, ha adat- és igazságszolgáltató státusából a narratív műfaj rangjára emelkedik, hasonló módon, mint Lejeune nyomán az önéletírás. Különböző irányú kísérletek eddig is történtek erre. Hargittay Emil például történeti aspektusból, a kortárs retorikák szabályai felől, elméleti és narratológiai következtetésekre mégis sok lehetőséget adó tanulmányaiban vizsgálta egyes levelek intra- és transztextuális rétegeit.¹⁸

1 Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*. Seuil, „Poétique”, Paris 1975. (Újabb kiadása: „Points”, 1996); Németül: *Der autobiographische Pakt*, aus dem Französischen von Wolfram BAYER und Dieter HORNIG, Frankfurt am Main, 1994.

2 Vö. THOMKA Beáta, *Narrativitás a kultúrában = A kultúrákötés dilemmái (Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére)*, Szeged, 1999, 35–48.

3 Vö. MEZEI Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, Bp., Argumentum, 1994, 82–97.; Anette C. ANTON, *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahr-*

hundert, Stuttgart–Weimar, Metzler, 1995; BÁLINT Péter, *A levelezés vágya*, Forrás, 1999, 10.

4 Vö. Niklas LUHMANN, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998 (3. kiadás), 78.

5 Vö.: Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélte azonosság = Uő, Válogatott irodalmi tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., 1999, 373–411.; GYÁNI Gábor, *A napló mint társadalomtörténeti forrás. A közhivatalnok identitása; Tragédia két felvonásban. A kommunista identitás metamorfózisai = Uő, Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Bp., Napvilág, 2000, 145–181.

6 Kazinczy Döbrentei Gábornak, Újhely, 1826. december 2. *KazLev.*, XX. k., 4716. sz. lev.

7 1813. március 11. Cserei Farkas Döbrentei Gábornak. Szilágysomlyó. MTAK Kézirattára, M. Irod. Lev. 4-drét, 55.

8 Kat. Lev. X. k., Bp., 1900, 291. Cserey Farkas Kazinczynak, Somljó 11dik Mart. 1813.

9 1819. december 20. Cserei Farkas Döbrentei Gábornak. Kraszna. MTAK Kézirattára, M. Irod. Lev. 4-drét, 55.

10 1840. január 21. Gr. Bethlen Lajos Döbrenteknek, Kerlés, MTAK Kézirattára, M. Irod. Lev. 4-drét, 55.

11 REXA Dezső, *Malom Lujz levelei Döbrentei Gáborhoz*, ItK, 1907, 376–377.

12 1838. május 24. Bölöni Farkas Sándor Döbrentei Gábornak. Kelemen Béni másolatában. Közli JANCSÓ Elemér, *Keresztény Magvető*, 1943/2, 86–95.; 1943/3, 131–137.; 1943/4–5, 192–207.; 1944/1, 37–49.; 1944/2, 90–103.

13 Vö. NÉMEDI Lajosné, *Kazinczy és Bács-megyeije. Fordítás vagy „teremtés”?* = Könyv és Könyvtár, A KLTE Könyvtárának Évkönyve VI., Debrecen, 1967, 171–196.; 185.

14 Gróf Teleki Ferencz' versei, 's néhány leveléből töredékek. Kiadta Döbrentei Gábor, Budán 1834.

15 Más eljárást követ a Berzsényi-levelezés kiadásakor, ahol többnyire teljes leveleket közöl, jelezve, hogy nyelvtanilag – legalábbis a saját leveleit – átírta. Az eredetieket azonban valószínűleg megsemmisítette, és így gyakorlatilag ellenőrizhetetlenné tette a közölt szövegek

hitelességét. L. *Berzsényi Dániel Összes Művei. Költelem 's folyóbeszéd*. Közrebocsátá meghagyása szerint Döbrentei Gábor. Harmad Kiadás kéziratban maradt még nem ismertek. Budán, Magyar Királyi Egyetemi Sajtóval. 1842. Toldalék. Adatokkal irodalmi belső viszonyok felvilágításához.

16 A „forrásanyag” kifejezést itt kétféle értelemben használom, (irodalom)történeti és személyiségfeltáró narratívák konstruálásához egyaránt felhasznált elemeket értve rajta. Többek között az eriksoni identitásfogalomra alapozva ennek a felfogásnak a közelében marad lényegében Gyáni Gábor is, a Kövér György monográfiájáról (*Losonczy Géza 1917–1957*) írott bírálatában. Vö. GYÁNI Gábor, *Tragédia két felvonásban. A kommunista identitás metamorfózisai = Uő, Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, 161–175.

17 A romániai Országos Levéltár Kolozs megyei Igazgatósága – Arhivele Nationale Directia judetului Cluj, Wass Ottilia-hagyaték, 190. sz.

18 Legutóbb: HARGITTAY Emil, *Régi magyarországi misszilik retorikai elemzése = Levél, író, irodalom*, szerk. KICZENKÓ Judit és THIMÁR Attila, Pázmány Irodalmi Műhely, Tanulmányok, Piliscsaba, 2000, 22–31. Korábban Uő, *A megszólító formulák és a társadalmi hierarchia összefüggései a XVII. századi magánlevelezésben = A magyar hivatali írásbeliség fejlődése 1181–1981*, I, szerk. KÁLLAY István, Bp., ELTE BTK, 1982, 238–251.

Csokonai Vitéz Mihály *Anakreoni Dalok* című kötete mint a XVIII. századi Anakreón-recepció összegzése

„Adnák az Egek, és tennék meg a’ kedvező Mú-
zsák, hogy [...] azt mondanák Polgártársaim, tu-
dós Hazámfiak, ’s az utánnunk születendők
In tenui labor; at non tenuis gloria / Numina
laeva sinunt, auditque vocatus Apollo.”¹

Ezzel a reménnyel indította útjának Csokonai anakreóni dalainak vékonyka kötetét, Vergilius nyomán csekélységnek nevezve munkáját, mégis remélve, hogy megőrzi nevét az utókornak, dicsőséget szerez emlékének. A gyűjtemény kiadásának munkálatai már 1801-ben elkezdődtek,² megjelenését azonban – bármennyire siettette a munkát – „a’ sok kedvetlen környülállások”³ miatt a költő nem érthette meg.

Tizenhét anakreontikonját két mesterének, Kazinczynak és Földinek ajánlotta, akik nélkül – mint írja – nem lett volna „tűrhető Poéta”, mert ifjú tehetségének és addig szerzett tudásának „az iskolai korlátok között való kivételiséért, a’ régi jó ízlésnek az újjabbakkal való egybekötéséért” nekik tartozik. Elődeinek, példaképeinek megnevezésével kijelölte azt az új ízlésbeli irányt, amelyet dalaival követni szándékozott, s amelynek követői közé önmagát is számította. E költemények részei egy sajátos verscsoportnak, mely a XVIII. század végi magyar irodalomban új költői tájékozódás következtében, a német költészet közvetítésével jött létre.

Csokonai kötetével szorosan illeszkedik abba a hagyományba, amelyet a felvilágosodás korának magyar irodalmában az anakreóni dalköltészet teremtett, ugyanakkor Anakreónhoz fűződő sajátos viszonya, költeményeinek művészi megformálása, kötetének sajátos megszerkesztése által ki is emelkedik belőle, így összegzőjévé, betetőzőjévé válik ennek a műfajnak. Irodalomtörténetileg azonban más érdekessége is van a munkának. A végén olvasható egy töredékes értekezés,⁴ amelyet eredetileg csupán „kiegészítésként” a gyűjtemény élére szánt a költő, „mind azért hogy a’ Könyvetske vastagabbodván formásabb legyen, mind azért hogy [...] Interesszéje nevededjen”.⁵ Ebben szerzője elsőként értekezett magyar nyelven Anakreónról és az anakreóni dalokról, az elméleti bevezetésben⁶ összegezve mindazt, amit a műfajról, a költőről, költészetéről, műveiről, hatásáról, kiadóiról, fordítóiról, valamint a róla szóló elméleti írásokról tudott, a dalokhoz készült magyarázó jegyzetekben és ezek lábjegyzeteiben pedig ismét tanúbizonyságot tett a

„poeta doctus” széles körű tájékozottságáról, emellett korának több aktuális kérdését vetette föl.

Az értekezéshez Anakreón életrajza⁷ kapcsolódott volna, ennek elkészültéről azonban nincs tudomásunk. Csupán egy töredékes kivonat maradt fenn,⁸ amelyet Josua Barnes Anakreón-kiadásának⁹ *Anacreontis Vita* című fejezete alapján készített a költő.

A továbbiakban végigtekintjük az anakreóni költészet hatását a XVIII. századi német és magyar irodalomra, majd Csokonai kötetét ismertetjük, rámutatva azokra a pontokra, amelyek megítélésünk szerint egyedülállóvá, a kor-szak összegzőjévé teszik a munkát.

I. Anakreontika a XVIII. században

1. Anakreón dalai

A hagyomány szerint Anakreón a líra négy műfajában alkotott: himnuszokat, iamboszokat, elégiákat és meloszokat írt. Legfontosabb az utóbbi volt, dicsőségét főként szerelmi és bordalainak köszönhette.¹⁰ Költeményeinek későbbi sorsáról nagyon keveset tudunk. Alexandriai tudósok összegyűjtötték dalait, fölvtették őt a kilenc legjelesebb lírai költő közé, s Arisztarkhosz, a híres alexandriai nyelvész kiadta verseit. A kötet valószínűleg Rómába került,¹¹ később azonban, az utánzók egyre nagyobb száma miatt, a költemények nagy-részt elvesztek. Ezzel kapcsolatban többen idéznek egy XVI. századi történetet,¹² amely igazolja, hogy „a’ Bysantiumi Zelóták igazságtalan kegyességek miatt” vesztek el,¹³ más vélemény szerint azonban a görög és római utánzók nagy tömege miatt kétséges, hogy Anakreón versei a bizánci papok idejéig megőrizték integritásukat.¹⁴

Azokat a költeményeket, amelyeket a XVIII. században „anakreóni dalok”-ként ismertek, először Henricus Stephanus (Henri Estienne) adta ki (Párizs 1554) a híres X–XI. századi *Codex Palatinus* alapján „ANAKPEONTOΣ τη̃ου μέλη” (‘A teószí Anakreón dalai’) címmel.¹⁵ Közel hatvan dal jelent meg itt, viszont – mint később kiderült – nem Anakreón valódi költeményei, hanem későbbi utánzatok. A kortársak és az utókor azonban valódiként kezelte őket, s bár akadtak néhányan, akik kétségbe vonták a művek hitelességét, az ő hangjuk nem tudta elnyomni a megjelenés nyomán kitörő lelkesedést.¹⁶ A XVIII. század végére egyre többen kérdőjelezték meg, hogy a versek valóban Anakreóntól származnak, e ténynek azonban ekkor sem volt igazán jelentősége, a dalok által közvetített új ízlés Európa-szerte sok költőt megérintett.

2. A német anakreontika

Henricus Stephanus kötetének megjelenése után először Franciaországban követték nagy lelkesedéssel az új költői irányzatot,¹⁷ majd a XVII–XVIII. szá-

zad folyamán szinte valamennyi európai nyelven készültek fordítások, illetve Anakreón modorában írott dalok: spanyol, olasz, angol, svéd, holland, német, finn, orosz, lengyel, cseh, tót, horvát, szerb, albán s természetesen magyar nyelven.¹⁸ Különösen Németországban váltak népszerűvé, itt valóságos Anakreón-kultusz alakult ki. Ez szolgált mintaként a magyar irodalom számára.

A XVII. században az anakreóni dalok Martin Opitz, Weckherlin és Zesen fordításában, a XVIII. században pedig J. Chr. Günther és Johann Christoph Gottsched utánzatai nyomán váltak ismertté a német irodalomban. Ezek a próbálkozások azonban kevés sikerrel jártak, hiányzott belőlük Anakreón valódi szelleme. A német költészet megújítójaként Friedrich von Hagedorn tartja számon az irodalomtörténet, valódi jelentőségét pedig a három hallei barát, Johann Ludwig Gleim, Johann Peter Uz és Johann Nikolaus Götz fordításai és költeményei nyomán nyerte el a műfaj. Uz és Götz Anakreón verseit fordították, majd 1739 és 1743 között kidolgoztak egy hatvan dalból álló kötetet, amelyet Uz – Götz tudta és beleegyezése nélkül – 1746-ban névtelenül kiadott *Oden Anakreons* címmel. Gleim, „a német Anakreón” volt az első, aki sikeresen kísérletezett önállóan rímtelen, antik versformákban írott dalokkal. 1744-ben jelent meg *Versuch in scherzhaften Liedern* című kötete, amelyet továbbiak követtek. E költők számára az új ízlés felé fordulás egyben állásfoglalást is jelentett a felvilágosodás racionalizmusa és Gottsched szigorúan klasszicista poétikai elvei ellen, harcot a költészet autonómiájáért, az érzelmek, az érzékiség, az evilági boldogság létjogosultságáért.¹⁹

Az anakreóni dalok fordítói és szerzői elsősorban szórakoztatni, gyönyörködtetni akartak. A pillanat nyújtotta érzéki örömökre, az evilági élet derús élvezetére bátorítottak, és igazolásként szívesen hangoztatták a műfaj tiszteletre méltó korát, antik hagyományait. Verseiket játszadozó, „enyelgő semmiségeknek”²⁰ nevezték, a költeményekben és a kötetek címében pedig gyakran fölbukkant a „Scherz, scherzhaft” szó, mely mai ‘tréfás, vidám, vicces beszéd’ jelentésén túl bővebb jelentéstartalmat hordozott: a féltelenségből és érzelmi túlfűtöttségéből származó ugrálás, mozgás szemantikai összetevőit, továbbá – a középfelnémet „scharz” (‘állatok meghágása’) szóból – az erotikus kapcsolat és a szerelmi vágy jelentését is.²¹ Sulzer lexikonának „Scherz. Scherzhaft” szócikke szerint a valódi „tréfálkozás” (scherzen) azt jelenti, hogy valaki azzal a szándékkal mond vagy tesz valami nevetséges, vidám dolgot, hogy másokat ezzel mulattasson. Hangsúlyozza azonban, hogy ez a képesség nagyon kevés embernek adatik meg, de Németországban akkora tömeg költő van, aki „tréfás akar lenni”, hogy könnyű lenne a rossz versek minden lehetséges fajtáját példákkal illusztrálni.²²

A költeményekben megfogalmazott életfelfogásra sokan ellenségesen reagáltak, könnyelműnek, erkölcstelennek minősítették a dalokat és szerzőiket egyaránt.²³ A felháborodott tiltakozásokkal szemben a szerzők névtelenség-

gel védekeztek, vagy hangsúlyozták verseik fikcionalitását,²⁴ és kitartottak az anakreóni életmód erényessége mellett. Ez természetszerűen a bűn és erény új, a keresztény felfogástól eltérő értelmezéséhez vezetett. Mivel az ember a romlatlan természet és a szív egyszerűségének szavát követi, ez a magatartás sem lehet más, csak természetes és büntelen. A bűn, bűnbeesés, erény, képmutatás új szempontú megközelítésben, mely a természet és a szív szavát tekinti mérvadónak, világosan fölismerhetők az érzékenység jegyei. Ilyen szempontból közelítve Anakreónhoz, verseiben nem az érzékiség, a gyönyör, az élvezet kap hangsúlyt, hanem költészetének természetes szépsége, valamint a szívből jövő és oda visszatérő érzések.²⁵

Uz, Götz és Gleim példája 1740 és 1780 között sok osztrák és német költőt magával ragadott.²⁶ A névtelen, költői hírnév után sóvárgó, de művészi talentummal nem rendelkező versfaragók tömege azonban hamarosan gúny és szatíra tárgyává lett.²⁷

3. Anakreontika a magyar irodalomban Csokonai előtt²⁸

A német költők hatása Magyarországra is kiterjedt. Az új életszemlélet, a könnyed, szellemes hangnem a XVIII. század végén sokakat megérintett. Nagy buzgalommal, több-kevesebb sikerrel fordították az anakreóni dalokat, sőt többen próbálkoztak önálló költeményekkel is.

Ez az időszak egyébiránt a magyar verselés megújításának korszaka volt, ezért kezdetben az új ízlés népszerűsítése mellett hangsúlyos szerepet kapott az antik verselési hagyomány meghonosításának szándéka, „nyelvünk alkalmas voltának napfényre hozása”, a nemzet „olvasásra serkentése”, a magyar költészet magasabb szintre emelése.²⁹ Néhányan némi szégyenérzettel fordultak az új költői irányzat felé. Ráday Gedeon például amellet, hogy teljes nevét elhallgatta, korára hivatkozva kérte, hogy először ne anakreóni fordításai kerüljenek be a *Magyar Museumba*: „én ugyan azt, hogy Anacreonból való darabokat fordítottam, nem szégyenlem, ugyanis a’ leg ártatlanabbakat igyekeztem választani; de mégis azt, hogy Anacreonból való fordításaim mennyenek leg előszöris a’ Gyűjteményben, valósággal szégyenleném, minthogy már ilyen idős embertől akarkiis avagy tsak előszöris másfélét várna”.³⁰ Földi János szintén félve kezdett a fordításhoz: „félek a’ mások itéletektől, hogy tetszéséről az embert megítélik, mivel ez tsupa szerelem és bor”.³¹ Ezért önmaga védelmében – a német költőkhöz hasonlóan – az ókori hagyományra hivatkozott, és hangsúlyozta, hogy elsődleges célja a fordítás volt, mintát, ösztönzést kívánt adni a további próbálkozásokhoz: „vallyon a Görögöknek, kiknek Homerussok vólt, nem vólt e Anacreonjok? és Virgiliussok lévén a Rómaiaknak; Catullus, Horatius egészen porba temetődött e? Én az illy enyelgésekben azért nem írtam újjat, hanem tsak fordítást, hogy az ő Nevek alatt menjen el a’ Munka. A’ fordításban akartam jó példát adni, és nyelvünk alkalmas vóltát nap-fényre hozni.”³²

Először Rájnis József próbálkozott anakreóni dalok írásával és fordításával. Az antik verselési hagyomány megalapozásának és meghonosításának szándékával állította össze kötetét (*A' Magyar Helikonra vezérlő Kalaúz*, Pozsony 1781), amelyben a magyar költészet változatosságának szemléltetésére „Anakreon' rendi-szerént” készült példát is közölt,³³ *A' magyar Helikonra vezérlő Kalaúzhhoz tartozó Meg-szerzésben* pedig két fordítást,³⁴ a lap aljára illesztve a görög szöveget.

Zechenter Antal adott ki elsőként egész kötetet Anakreón dalaiból: *A' magyar Anakreón, [m]ellyet egyenesen görög nyelvből fordított [l]e Zechenter Antal A' Ts. és Kir. Fő Hadi-Tanátsnak Concipistája* (Prága 1785, faksimile kiadás: Bp. 1995). A kötet 61 dalt tartalmaz, ahogy Csokonai írja értekezésében, „6 syl-labájú 3 soros kadentziás apró sorú versekben” fordítva. A kortársak közül többen nyilatkoztak róla elítélően: Földi János kedvelte ugyan Zechenter „periphrastica szabad fordításait”, de a „rossz magyarságú fordítás”, a „rossz syntaxis” miatt kárhóztatta. Később ezért tervezte, hogy „megjobbítja a' Magyarságban Zechenter fordított Rithmusait”, és egy könyvben „négy Anakreont” ad ki: az ő fordításait „szembe a göröggel, ennek vége lévén, a Zechenter Rithmusait szembe a' Némettel. Így lenne a' Magyaroknak két Anakreónja, 's válogathatna a' Versekben, kinek mellyik tetszenék.”³⁵ Ez azonban nem valósult meg. Csokonai Földinél élesebben ítélte Zechenter fordításairól: „a' 3 soros Vers! a' Prágai fordítás! [...] és az ilyen Magyarság! – Inkább hallgatom a' Német Virtuózok' magyar Verbunknótáit, mint az efféléket. A' Magyaroknak Karaktere az, hogy Karaktere legyen.”

Ráday Gedeon, Kazinczy és Földi anakreóni fordításai 1788 és 1791 között a *Magyar Museumban*, az *Orpheusban*, valamint a *Heliconi virágokban* jelentek meg.³⁶ Ráday, az idős, kísérletező költő a három megjelent dalon kívül elküldte Kazinczynak *Anacreon 45-dik Odáját*, és utalást tett „*Anacreon XIX-dik ital Dallyá*”-ra is.³⁷ Mint említettük, álnéven, A. J. monogrammal közölte fordításait, ugyanakkor láthatóan nem utasította el az új ízlést – legalábbis bizonyos határig. Erre utal Édes Gergelyhez 1792. március 30-án írott levele: „már 79 esztendő ember vagyok, de mégis minden illendőséggel tréfákat, még a szerelemre nézve is (ha azok az obscoenitást és nagy lasciviát elkerülik) elszenvedhetek; [...] nem adtam volna némely Anacreonból választott fordításomat, a Museumba és az Orpheusba, ha az ilyen ártatlan verseknek utalója volnék, de csakugyan mégis Anacreont, (az hol tovább megy az illendőségnél) egészben magyarra nem fordítanám.”³⁸ Földi János nem volt megelégedve „a' boldog emlékű Gróf Ráday didbáb sánta verseivel”, s Kazinczyt is figyelmeztette arra, hogy „fundamentom nélkül való Regulái” nem méltóak követésre.³⁹

Kazinczynak a *Magyar Museumban* megjelent fordításait Ráday lelkesen fogadta, dicsérte a könnyed hangnemet, a költő tehetségét, s további munkára biztatta.⁴⁰ Virág Benedek szintén nagyon kedvelte őket, egyik 1807-es levelé-

ben egyenesen Csokonai fölé helyezte, s arra kérte, hogy adja ki ezeket a dalokat: „Te sokat fordítottál Anakreonból, vagy talán minden verseit. Szedd össze kérlek, és add ajándékkul nemzedetnek. – Én Csokonaiét nem szeretem.”⁴¹ Horváth Ádám azonban már az első fordítások megjelenése után kifogásolta a versmértéket: „írd meg azt nekem, mire vigyáztál a’ sorokban”.⁴² Földi szomorúan nyilatkozta, hogy „alig láttam még egy fordított énekét is Anacreonnak, a’ mellyen meg nyugodnám”,⁴³ ezért is határozta el, hogy ha hozzájut egy kiadáshoz, elkezdi a fordítást. Miután megkapta Degenét,⁴⁴ nyomban hozzáfogott a munkához. 1791-ben több dalt elküldött Kazinczynak, aki azonban nem volt meglegedve, mivel Földi „szorosan” fordított, „ugyan annyi számú és olyan versekbe, mint van Görögül”, Kazinczy viszont „az Anglus és német Poesishez” szabta „a’ Magyar verseket”.⁴⁵ Ez lett levélváltásukban kibontakozó hosszas vitájuk alapja. A legfontosabb kérdés számukra az volt, hogy úgy kell-e Anakreónt fordítani, mint a németek, vagy az eredeti görög minta szerint. Földi a görög szöveg alapján fogalmazta meg a követendő metrikai szabályokat, ezért fölhívta Kazinczy figyelmét arra, hogy Anakreón verseiben az első versláb „nem tsak Jambus és Spondaeus; hanem Anapaestus is” lehet, s bár a németek nem így fordítanak, az eredetit kell követnünk.⁴⁶ Kazinczy azonban szigorúan megbírálta Földi fordításait, szerinte hosszabbak, mint Anakreón dalai, s gyakrabban használ anapestust, mint a görög költő. Ellenfele azonban válaszában bebizonyította, hogy semmit nem toldott az eredetihez, s „Anakreonnak egész Énekei is vagynak mind Anapaestus lábakon kezdődők: de én az olyat sem úgy írtam; hanem az elkerülhetetlenségben éltem néha szabadon Anapaestusokkal azon versnek szabad törvényei szerint”. Továbbra is ragaszkodott tehát a leghűségesebb fordításhoz, Kazinczy bírálatait azonban nem vette jó néven: „Bártsak az eddig kiadottakat rostáltad volna valaha így meg!” – írta neki.⁴⁷ Ennek ellenére megpróbálta „tökéletesíteni” munkáit, „mind addig, valámig lehet”, javítani a kifogásolt részekben.⁴⁸ Anakreón verseléséről pedig összefoglalóan megállapította, hogy „Eggy pese sints az Anacreonticus versnek, a’ melly helyre mindennemű quantitasokat ne találék Anacreonban e’ három közül, *jambus, spondaeus, anapaestus*”. Szerinte nem szabad nyelvünkre hibás mintát erőltetnünk, hanem az eredetit kell követnünk, ezért használjuk az anapestust „az első pesben leg szabadabban; ritkábban a’ 2-dikban [...] legritkábban a’ harmadikban [...] Trochaicus Dalokkal ha élnénk is, tsak kevés egész Dalokban élnénk, de közbe szúrt versekkel elegy soha sem, hanem ha ott, a’ hol az Auctor él”.⁴⁹ A két költő mindvégig kitartott elvei mellett, Kazinczy a szabad, Földi pedig a szoros fordítás híve maradt, és egymás fordításairól alkotott negatív véleményüket később sem hallgatták el.⁵⁰

Érdekes adalékkal szolgál Földi anakreóni dalaihoz Csokonai tanulmánya, amely szerint a költő nem csupán fordította Anakreónt, hanem maga is írt ilyeneket: „Dr. FÖLDI János, a’ ki Anákreonnak sok daljait fordította, próbát

tett az Anákreontismuskban is, melyek több Versezetjeivel együtt még Kézírásban hevernek." Ezekről azonban sajnos semmit sem tudunk.

Földi János mellett Csokonai Dayka Gábort és Édes Gergelyt nevezi meg önálló anakreóni dalok írójaként: „Ujhelyi DAYKA Gábor egynehány szerentsés Anákreontismust tsinált: az ő próbái is még Kézírásban vagynak egyéb poétai darabjaival. Egy az Orpheusban kiadódott: a’ többi is Kazinczy Úr’ öszveszedése és barátságí hív gondoskodása után rövidnap világra kerül.”⁵¹

Édes Gergely – Zechenter után másodikként – egész kötetet adott ki anakreóni dalokból: *A’ Teosi Anakreon’ versei. Kétféle fordításbann. Egyenesenn görög-ből Édes Gergely által.* Vátzon, 1803. A gyűjteményt különösen érdekessé teszi, hogy a szerző kétféle fordítást közöl: egyik hasámban az eredeti versmértékében készített, mellette pedig a rímes változat olvasható. Az *Ajánló levélben*, melyet jóakaróinak és barátainak írt, „kiknek kérttekre a’ Magyar-Anakreon kiadódik”, meg is indokolta, miért fordította kétféleképpen a dalokat. A kötet második részében Anakreón töredékeit közli, „többnyire toldozgatva”, majd „tulajdon Anakreontismusim” következnek, melyekben Csokonai szerint a szerző „szerentsésebb vólt”, mint a fordításokban, végül pedig néhány „Anakreoni Iramat”. A költő 1794-ben kezdte Anakreónt fordítani.⁵² 1802-ben elküldte Kazinczynak dalai kéziratát, aki továbbadta Csokonainak „Édes Gergely’ édességét” azzal a céllal, hogy „higgye-el magát és végye-elő az érdemlett kevélykedést”,⁵³ 1803-ban pedig arra figyelmeztette finoman Édest, hogy „A’ legbájolóbb, legpajkosabb kis poétát nem kellene szóról szóra fordítanunk. Fel kellene kapnunk, a’ mit mondani akar és a’ mit görögül és a görögöknek oly könnyűséggel mond is.”⁵⁴ Később megbánta a költő, hogy olyan hamar, „minteggy szelességből” kiadta kötetét, s átdolgozta fordításait.⁵⁵

Csokonai tanulmányában nem említi Sándor Istvánt, Fazekas Mihályt, Fabchich Józsefet és Révai Miklóst. Sándor Istvánnak hat fordítása jelent meg 1799-ben a *Sokféle* című folyóiratban (*Sokféle. Írá ’s egybe szedé Sándor István. Hatodik darab.* Győrött 1799).⁵⁶ Az *Előbeszéd*ben elmondja, hogy „Ezen Verseket [...] jobbára nem most, hanem már régen” készítette. Fazekas Mihály tizenöt anakreóni dalt írt, feltehetően éppen abban az időszakban, amikor barátja, Csokonai összeállította az *Anakreoni Dalok* anyagát.⁵⁷ Fabchich József fordított legtöbbit a görög költőtől (*Vas vármegyei kőszögi Fábchich József Az Magyar föl állítandó Tudós Társaságnak az XI dik Szám alatti Tagjátul Magyarra fordítatott Pindarus Alceus Záfó Stezikorus Ibikus Anakreon Bakkilides Szimonides Alkmán Arkilokus.* Győrben, 1804),⁵⁸ a fordítások művészi értékét azonban jelzi Kazinczynak a *Tövisek és virágokban* megjelent ironikus hangnemű költeménye, valamint egyik levele, amelyben „irtóztató Iró”-nak nevezi őt.⁵⁹

Különleges szerepet tölt be a magyarországi anakreontikában Révai Miklós. *A magyar alagyáknak első könyvek* (Nagykároly 1778) című kötetének meg-

jelenése után fordult a dalköltészet, az új ízlés felé, s egész gyűjtemény kiadását tervezte *Szerelem Nyájaskodási* címmel, mivel – mint írja – „inkább vagyok én a’ természettől ilyenekre elkészítve, mint egyebekre”.⁶⁰ *Révai Miklós’ elegyes versei, és néhány apróbb köztetlen írásai...* (Pozsony, 1787) című művének második könyvében énekeket közöl, s az előszóban, valamint a „A’ magyar szépeknek” szóló ajánlásban „sokkal nagyobb nyalábot” ígér „talám már nem is igen sokára”: „Egy különös Kötetet adok e’ félekből közre [...]. Ezek mind az örömmnek lesznek Énekei, a’ Szerelemnek Enyelgése, olyan ízlésben, a’ mennyire érte lehetek, mint a’ Régi Görögök írtak hajdan, ’s a’ Romaiak, mint most írnak utánnok a’ Frantziák, ’s a’ Németek, kivált Anákreonot fogom követni, azt az Édes Énekest, kihhez hasonlót ebbenn a’ nembenn még nem látott a’ világ.” A tervezett kötet azonban nem készült el, így nem került be az irodalmi köztudatba. A hagyatékban tizenkét letisztázott füzetecske maradt fenn,⁶¹ ebből hét anakreóni témájú. Az előszót teljes egészében megírta, előtte címként ez áll: „*Szerelem Nyájaskodási. Közre bocsátotta Anákreon szép eszének becsüölője, a Csanádi Énekes. Győrött Streibig József betűivel 1792.*” Az „Elöl-járó Beszédben” („Győrött. Mindszent hava fogytán 1791.”) ismerteti a kötet felépítését: „A munkát [...] III könyvetskére osztottam. Az első egyedül tsak Anakreon Énekét foglalja magában. A másodikbann Deák és néhány Görög, a harmadikbann pedig Német és Frantz énekesek utánn iratott Enyelgések találtatnak.” Megindokolja, miért tette éppen Anakreón dalait az első helyre: „Anakreon a leg régebb, a leg főbb, és hogy úgy szólljak, a mint érdemli, Atyja és egyetlen Példája a többinek a Szerelmes Éneklésnek nemébbenn. Ugyan azért is adtam itt néki a leg első helyet.” Az „Elöl-járó Beszéd” után „*Anákreon Életének Le írása*” következett volna „s annak *Munkáiról* némelly *Jegyzések* és *Ditséret*ek, különösen pedig *Költésének Megfejtése*”. Ennek egyik forrása Degennek Anakreón életéről és költészetéről szóló tanulmánya volt.⁶² Az értekezés után következtek volna az „Énekek”, amelyekből a fennmaradt kéziratok alapján nagyon kevés készült el. Az első könyvből mindössze hat olvasható letisztázva (*A lantjáról, A szépekről, A Kupidóról, Magáról, A rózsáról, Lakozó ének*), hét pedig töredékesen vagy még pongyola fordításban. A második és harmadik könyv anyagáról nem sokat tudunk, a dalok többsége – néhány kivétellel – már megjelent az *Elegyes versek* énekei között. Fennmaradtak még egy önálló füzetben *Anákreon énekei szóról szóra a görög írás után*, egy másik önálló füzetben pedig megtaláljuk az előbbi dalok szó szerinti latin fordítását letisztázva: *Anacreontis Carmina versa ad litteram*.

Ha megjelenik a kötet, mindenképpen meghatározó lett volna a kortársak és az utókor számára. Egyrészt igazolta volna, milyen fontos szerepet töltött be Révai költészetében az új ízlés, másrészt mintaként szolgált volna a későbbi gyűjtemények kiadói számára. Az értekező tanulmány, bár nagyrészt fordítás, stílusa, nyelvezete nehézkes, és megmutatkozik rajta, hogy nyelvünk a

tudományos tárgyú prózai előadásra még nem elég gazdag, mégis jelentős, hiszen szerzője kísérletet tett egy árnyaltan, élesebb vonásokkal jellemző magyar nyelvű értekezés megalkotására, és ő volt az első, aki magyar nyelven írt Anakreónról.

II. Csokonai Anakreoni Dalai és a hozzájuk írt Jegyzések

1. Csokonai és Anakreón

Az *Anakreoni Dalok* kötetének darabjai 1797 és 1800 között, valamint az összeállítás idején, 1803-ban keletkeztek. A gyűjtemény kiadása több volt üzleti vállalkozásnál, több pusztá hagyománykövetésnél, több egy költői divathoz való csatlakozásnál. Kortársainál mélyebb, bensőségebb viszony fűzte a költőt Anakreónhoz. Egyértelműen kiderül ez abból, ahogyan értekezésében jellemzi a görög költő világát. A földi boldogság után hiába vágyódó, ezért a boldogság lehetőségének új útjait kereső költő őt választja költői példaképének,⁶³ az anakreóni világ jellegzetességeit a sajátjaként tárva fel.⁶⁴

Ezeknek az ő Daljainak foglalatjok, a' szerelem, a' bor, az öröm, a' megnyúgodtt lélek, tsendes és szorgalom nélkül való élet, barátság, szépség, tavasz, rózsa, galambok 's a' t. Nints azokban semmi fajtalanóság, részegítő és lázzadó indúlat, vastag baromi gyönyörködés: hanem tsak nyájas enyelgés, rendkívülvaló vidámság, lomhaság nélkül való elérzékenyülés, könnyű és szabad Epicureismus. Az Anákreon' világában tsak a' jelenvaló szépet, jót, gyönyörűt keresi az emberi Lélek, a' fősvénységtől, nagyravágyástól, haszontalan aggodalmaktól üress lévén, érzi hogy jó az élet, és a' halált is tsak úgy nézi, mint az örömmek és meglegedésnek utolsó pontját, mellyen meg kell nyúgodni.

Ez tehát a derű, a vidámság, a mérsékelt öröm, a békés elégedettség, a természetből fakadó nemes érzelmek, a jelen csöndes élvezetének világa, s éreynessége nem kérdéses. E világgal, életszemlélettel való azonosulás részben magányt, lemondást jelent, ugyanakkor semmiképpen sem keserű, boldogtalan, hanem inkább „keser'édés”⁶⁵ életszemléletet, mely – a sok kudarcba fulladt próbálkozás után – elutasítja a „szorgalom”, a „fősvénység”, a „nagyravágyás”, a „haszontalan aggodalom” magatartását, a törtető, önző nagyvilág látszólagos, külső javak megszerzésén alapuló boldogság szemléletét. A visszahúzódás azonban nem jelenti a közösségtől való teljes elfordulást, inkább békés, csöndes, elégedett, derűs, a mások boldogulását nem veszélyeztető életmódot:

Éljünk vidámon, és minél kevesebb gonddal; mert egyszer meghalunk, ez a' régi Lyricusok' Philosophiája: ha pedig élnünk és örülnünk kell, hagyjunk élni és örülni másokat is, ez az egész emberiség philosophiája. Vajha minden fősvénynek, minden Nagyravágyónak, minden bújálkodónak beléolvaszthatnám a' szívébe ezt a' kurta philosophiát! hány rettenetes bűnnek a' tsiráját sütném el általa; óh jó theoriájú, gonosz praxisú Halandók! a' ti kebeletekben.⁶⁶

Anakreón költészetének egyik titka a költő szerint a könnyed előadásmód. Nem csupán gyönyörködtet, szórakoztat, hanem „fájin elmésségével” „megfűszerszámozza” a társasági élet gyönyörűségeit:

kikeresi az érzésnek legszebb útait, fájin elmésségével tsalogatja 's tartóztatja az olvasót, magát igen kellemetes és kedveltető módon fejezi ki, ezer édes ígésző képzeleteket talál elő 's azokat a' legkönnyebb móddal festi le, hogy azok a' mi Fántáziánkat körülzsi-bongván, Lelkünkről az élet' únalját 's az azt felettéb lankasztó indúlatokat balzsamos szárnyaikkal leszeleljék. Ezt a' könnyű és aprólék gyönyörűséget olly elmésséggel fűszerszámozza ő meg, a' mellynek párját alig találni. Az ő humora azt mondja Sulzer, a' legkellemetesebb a' világban, 's olly könnyű, mint a' legszebb kikelet; az ő Daljainak gyűjteménye hasonlatos a' virágos Kerthez, mellyben ezer kívánatos illatoktól lepettetni meg.

E jellemzésben Csokonai – a lábjegyzetben jelzi – Sulzerből merített,⁶⁷ de pusztán fordítás helyett mély átéléssel, szemléletesen, a dalok szeretetéről és alapos ismeretéről tanúskodva mutatja be azok „belső természetét”. Anakreón költészetének lényegi elemeként emeli ki az „elmésséget”,⁶⁸ amelyet Sulzer a „Witz” fogalmával jelöl. A lexikon „Dichtkunst. Poesie” címszavában a német elméletíró a görög költészetnek négy fő korszakáról beszél, s a negyedik kor költőit két csoportra osztja: az egyik a filozófia, vallás és politika szolgálatában állt, a másik tagjai pedig, a „witzige Köpfe”, Anakreón, Szapphó, Alkaios és mások, akik elsőként alkalmazták a költészetet pusztán szórakoztatásra, a képzelőerő és az elme mulattatására.⁶⁹ Sulzer a „Witz”-et a szellem különleges adományának tekinti. Olyan, mint egy fűszer, amelyet inkább lehet érezni, mint leírni. Minél kevésbé szembeötlő, minél kifinomultabb, annál értékesebb, annál hatásosabb.⁷⁰ Mindebből nyilvánvalóvá válik, hogy nagyon kevesen képesek „Anakreón szellemének” méltó követésére.⁷¹

A jó anakreóni dalok írásának feltételeként sajátos elveket fogalmaz meg a költő, kortársaitól eltérően nem külső, formai elemekre helyezve a hangsúlyt. Elsőként, „a' ki jó Anákreoni Dalokat kíván írni: annak nem Anákreont kell fordítani”, s az sem cselekszik helyesen, aki „holmi hideg és durva érzéseket az Anakreón' mértékére” „srófol”. Ehelyett hangsúlyozza, hogy a költőnek magáévá kell tenni az ő világát, s azonosulva vele, „ilyen lélekkel 's ilyen formába” kell „az ő tőle kedvelt édes tárgyakról, az ő tulajdon könnyűségével, vidám humorával, és kellemetes előadásával, rövid és tsínos Dalokat szerezni”. Csokonai próbált megfelelni az általa megfogalmazott elveknek, anakreóni dalainak kidolgozásával, „könnyűségével, vidám humorával és kellemetes előadásával” művészileg meghaladta valamennyi kortársát, joggal nevezve magát tanulmányában a magyarok „magánosan dalló Anákreón”-jának.

2. Az Anakreoni Dalok és a Lilla – Számvetés és búcsú

Az *Anakreoni Dalok* keletkezése szorosan összefonódik a Lilla-ciklus létrejöttével, s mindkettőn egy utólagos rendezőelv nyomait fedezhetjük föl.⁷² E kötetekben a költő „számot vetett a boldogság lehetőségeivel, s elköszönt annak reményétől”, egyben lezárta addigi költészetét és életprogramját, „a »vidám természetű poéta« felszabadult életörömét a »bölcs poéta« rezignációja” váltotta föl.⁷³ Már a költő korai ciklustervei között szerepelt néhány anakreóni dal, végül kilenc került be a Lilla-dalok közé. Az Első könyvbe: *Lillához (Leányka! hű szerelmem' / Tűzét miért kerülöd? ... – Esdeklő biztatás* címmel), *Lillához (Lillám! elég tsak egy szó...)*, a Második könyvbe: *Ámor, A' Szamócza, A' Boldogság, Tháles*, a Harmadik könyvbe: *Keser'édés (A Keserű Édesség* címmel), *A' Tavasz (XVII.)*, *Az Eltávozás (XVI.)*. Mindez jelzi a két kötet témájának, illetve a versek elrendezési módjának hasonlóságát. Az egyik lehetséges értelmezés szerint az *Anakreoni Dalok*ban is élénk rajzolódik egy szerelmi történet, az ébredéstől a viszonzatlanság miatt érzett aggodalmon át a kedves elvesztése által okozott fájdalomig. Lilla neve gyakran fölbukkan ugyan az egyes dalokban, mégis hiába keresünk konkrét élményeket, eseményeket a versekben, a szeretett lény személyiségéről, külső és belső tulajdonságairól nem tudunk meg szinte semmit. Középpontban tehát itt sem egy konkrét szerelem áll, hanem maga a szerelem érzése, a lírai én érzelmeinek hullámozása. Ezt azonban egészen más nézőpontba helyezik az anakreóni dalok másik fontos témáját, a bor örömét, jótékony, „gondoldó” hatását, Bacchus hatalmát, az élet derűs élvezetét, a boldog megelégedést hirdető költemények, amelyek újra és újra megszakítják a szerelmi témájú költeményeket, ellenpontozzák a bennük megfogalmazott szélsőséges érzelmeket. Ezek többnyire meghatározó helyeken tűnnek föl, általában egy-egy érzelmi váltás, fordulat előtt. Egyrészt tehát elválasztó szerepet töltenek be, másrészt a hirtelen váltással megkérdőjelezzik a szerelemnek mint a boldogság egyetlen, kizárólagos lehetőségének felfogását. Ez az állandó váltakozás figyelmeztet az érzelmek viszonylagosságára, a szerelem törekenységére, a boldogság és a boldogtalanság, az emberi élet mulandóságára.

A dalok többsége rövid terjedelmű, általában egy-egy metafora, játékos költői ötlet elmés kibontásai, az anakreóni versek gyakori motívumai többször ismétlődnek, variálva vissza-visszatérnek bennük. Két költemény azonban terjedelmét, formáját és mondanivalóját tekintve is kiemelkedik közülük: az *Orgiák* és *A' Hafiz' sírhalma*.

A kötet felütésében egy „butella másolás” után *A' Magyarokhoz* fordul az anakreóni életmódot tudatosan vállaló lírai én. Enyhe ironiával, látszólag mentegetőzve, mégis határozottan utasítja el a „megdühödtt” homéroszi világ „Minden tsetepatéját”, és kijelöli további témáit: „*tsupán szerelmet, / És bort fogok danolni*”. Ezt a gondolatot viszi tovább a második darab, *Az Anakreoni Versek*, amely az elutasított antik példakép helyett újat jelöl ki: a

szelíd Anakreónt, akit Ámor, a szerelem istene és Liéus, a gondok föloldója választottak ki és avattak költővé. Közvetve azonban nem csupán a görög költő áll összeköttetésben az istenekkel, hiszen a magyarok „magánosan daloló Anakreon”-jának ő maga ajánlott dalaiból néhányat. E könnyed, játékos felütés, a különös isteni kiválasztottság előre megadja a kötet alaphangulatát, egy lehetséges értelmezésmódot kínál, jelezve, hogy mindez csupán tréfa – a szó sulzeri értelmében.⁷⁴

A kötet III. darabjától a szerelem és a bor hatalmát megéneklő versek váltakoznak. A III–VI. dal az ébredő szerelemről szól: *A' Hévség* és *A' Leánykákhoz* című versek még általánosságban beszélnek a körvonalazhatatlan, emésztő tűzről, annak erejéről, a *Tháles* és a *Lillához* (*Lillám! elég tsak egy szó...*) középpontjában pedig már a Lilla szépségétől megvakult Vitéz érzelmei állnak. A szerelem ébredését, a kínzó, mégis boldog vágyakozást versbe foglaló dalok sorát a *Barátomhoz* szakítja meg, mely a bor témáját pendíti meg, az „észhoz Tokaj”-t s annak nektárját dicsőíti.

A VIII. daltól (*Lillához. Leányka! hű szerelmem' Tüzét miért kerülöd? ...*) a „szelmi tűz”, az öröm mellé belopja magát a bizonytalanság, a viszonzatlan szerelemtől, hűtlenségtől való félelem. A IX. (*Ámor. Guarini után*) és X. darab (*A' Fogadástétel*) Ámor és Lilla, valamint Ámor és Vitéz kapcsolatának egy-egy mozzanatát jeleníti meg. Vitéz, bár megkapta jutalmul Lillát, „A' tűzszemű leánykát”, nem felhőtlenül boldog: „Most hát lekötve lévén / Mást nem tudok danolni – / LILLÁT tsak, és tsak Ámort.” A lekötöttség, a tehetetlenség hangsúlyozása véglegességet, menekülésvágyat és annak lehetetlenségét sejteti. Ezt oldja föl éles hangulati váltással *A' Búkergető* (XI.), biztatva a könnyedebb életszemléletre, a gondoktól, sóhajoktól való szabadulásra, a „borotska” nyújtotta örömök, a jelen derűs, minden fölösleges sóhajtól mentes élvezetére, föltéve a kérdést: „Ki boldogabb halandó / Mint a' ki nem sohajtoz? / Ki bóldogabb magamnál?” A boldogságnak eszerint nem csupán egyetlen kizárólagos lehetősége van. – Vagy mégis? A vers első és utolsó két sora – „Ha szíhatok borotskát, / A' gondjaim tsutsúlnak” – elbizonytalanít, hiszen figyelmeztet arra, hogy ez a fajta boldogság átmeneti állapot, ami után ismét felébrednek a gondok a „tsutsulásból”. *A' Boldogság* (XII.) című vers ezzel szemben a beteljesült szerelem idilli képét, látszólag soha el nem múló „ünnepest”⁷⁵ festi elénk. Egy pillanatra föloldódik az aggodalom, és együtt van mindaz, ami teljessé teszi az életet: a jázminos ligetben Vitézzel „tsókolódva tréfálkozó” Lilla, egy üveg borocska, a kosárban pedig friss eper mellett „Anákreonna Kellő danái”. Joggal teszi föl hát ismét a kérdést: „kibóldogabb VITÉZNÉL?”. Más állapot ez, mint az előző, nincs feltétele, mint annak („ha szíhatok borotskát”), nem kell mesterségesen előidézni, s úgy tűnik, sosem múlik el. Az öröm azonban mégis csak pillanatnyi, „a boldogság idejében, a Lillával való együttlétben az »én« csak »szenvedőlegesen«, az öröm tétlen élvezőjeként van jelen, mint aki csak elfogadhatja a bol-

dog pillanat ajándékát”. Mindez valójában gondos előkészítés, „megrendezés” eredménye, „a boldogság környezetét a költő rendezte be, az ő alkotása”,⁷⁶ és mint a „nyári hűvös este” időmegjelölés jelzi, nem tartható fenn sokáig.

A boldogság fenyegetettségére válaszol, egy egészen más, szebb világot tárva föl az *Orgiák* (XIV.). A költemény az anakreóni életszemlélet összegzése, ugyanakkor fordulópontot is jelöl, hiszen utána egyre elkeseredettebb hangulatú darabok következnek (*Keser'édés, Az Eltávozás, A' Tavaszt*), eljutva a „talán örökre” bizonytalanságától az „Egyedül csak én kesergek” végleges bizonyosságáig. A versben a „Mind” és az „Egy” egymásnak felelgetve ünnepli „A' szíveket feloldó, A' gondtörő” Bacchust, „a' kegyelmes Isten”-t, aki megszabadít a gátlásoktól, fölszakítja a korlátokat, teljessé teszi a gyönyört.⁷⁷ A kar által énekelt, lanttal kísért refrénnel indul, mely összefoglalja a fő mondanivalót. Az „Egy” négy különböző hosszúságú részben mutatja be „Liéus” jótékony adományait, négy fontos tulajdonságát emelve ki, elsőként, hogy csak vele lehet teljes a szépség, a szerelem, a kellem és a földi gyönyör. A második és harmadik egységben az emberekre tett pozitív hatásaira mutat rá: megalázza, megszelídíti a „büszke Nagyravágyás”-t, barátságot, örömet, jókedvet fakaszt, valamint megvidámítja a társasági életet. Az utolsó, egyben leghosszabb terjedelmű rész személyessé válik, többes szám első személyre vált. „A' kegyelmes Isten” legfontosabb, legértékesebb ajándéka a költői ihlet, egy szebb világ megteremtésének lehetősége: „Ő a' ki képzetünkben / Teremthet új világot. / Ő int Polimniának; / 'S mennybéli zengzetével / Olvasztja szíveinket. / Ő gyújtja a' Poétát / Érzékenyebb dalokra”. Nem nehéz erről *A magánosság*hoz című vers híressé vált soraira asszociálnunk: „Te bened úgy csap a poéta széjjel, / Mint a sebes villám setétes éjjel; / Midőn terem új dolgokat / S a semmiből világokat”. A szelíd ünneplés hangulata egyre fokozódik, az első és második egység utolsó sorainak „úszik” és „fúl” igéi a mámor képzetét keltik: „egész gyönyörködésben / Nem úszhat az halandó.” „A' büszke Nagyravágyás [...] Megaláztatott örömmel / Fúl a' szelíd habokba.” Az orgiák résztvevői egyre jobban belemerülnek a dalba, az ünneplésbe, melynek végpontja a teljes feloldódás, a mennyei, „Édes ragadtatás”, egy másik világba emelkedés. A versben az egyéni és a költői kiteljesedés, a boldogság, az öröm új lehetőségeit tárja föl a költő. Mindez előre megkérdőjelezi a következő három darab keserűségét, kétségbe vonja a szerelem elvesztését végleges boldogtalanságként megéllő, „Egyedül csak én kesergek” magatartást, s távlatot nyit egy új költői program felé, amelynek megvalósítója a másik példakép: „Kelet' édes énekesse”, Háfiz. *A' Hafiz sírhalma* lezárás, összegzés, búcsú, számvetés a boldogság és az élet mulandóságával, ugyanakkor e tragikum sajátos költői fölfoldása, amelyhez hasonló gondolatokat, motívumokat Csokonai más műveiben is fölfedezhetünk.⁷⁸ Az elmúlás tragikumával szembekerül „A rózsabokrok' alján” nyugvó, „víg”,

„örömhozó”, „erős”, „szerelmeket lehellő” dalok „kellemes”, „bölcs” poétájának sorsa, akinek megadatott a boldog elmúlás, az „édes lebágyadás”, s „drága híre Mint rózsaszag kiterjedt Szívünkre és hazánkra”. Az ő szellemét megidéztve, sírhalma körül ünneplőbe öltözött, „Kökény szemű Leányok”, „ritka földi Nimfák” és „barna kondor ifjak” táncolnak, énekelnek, rózsával hintve, borral öntözve azt. A befejezésben a fő motívumok együtt jelennek meg, követendő példaként tárva föl a keleti dalnok költészetét, életét, halálát, feloldódását a természetben:

Mit érzek! a' virágok
 Bimbójikon kinéznek,
 Habosan terül az illat,
 A' fellegek szaladnak,
 Belőlök a' szelíd Nap
 Mosolyog derültt egünkre
 A' filmilék zenegnek,
 'S egy szellet a' rozsának
 Bimbójiból kilendül:
 Mit – ah mit érzek! – édes
 E' szellet' ihletése! –
 Óh szent öröm! szerelmek! –
 Megelégedés' nyomási! –
 Te vagy – te vagy – HAFIZNAK
 Árnyéka! csendes Árnyék,
 Te lebegteted hajunkat! –
 Ülünk le sírja mellett
 A' mirtusos ligetben,
 Ülünk le, szép Leányok!

Harmónia, életöröm, szépség, a pillanat nyújtotta boldogság élvezete, költői ihlet – ezek e világ fő jellemzői. Egyrészt korlátozott, hisz a csupán „Dannolni és szeretni” vágyó magatartás a földi boldogságot a beteljesült szerelemmel azonosító szemléletmód elutasítását jelenti, másrészt a kevéssel is megelégedő, „a' fősvénységtől, nagyravágyástól, haszontalan aggodalmaktól üressé” életelv természetszerűen oldja föl a boldogság és az ember mulandóságától való félelmet, hisz „érzi, hogy jó az élet, és a' halált is csak úgy nézi, mint az örömnél és megelégedésnél utolsó pontját, mellyen meg kell nyugodni”. A békés, derűs földi életen és a halállal való nyugodt szembenézésen túl e filozófiai és költői programnak remélt, mélyen áhított, de csak a költészet világában bizonyosan megvalósulónak hitt jutalma a költői halhatatlanság.⁷⁹ Ennek látomását *A' Szeretet* című prózaírást Háfiz ünnepeléséhez hasonlóan festi le Csokonai: „Majd talán a' háládatos *Szép Nem*, az érzékeny Leánykák, és kedve telt Menyetské ki fognak ollykor az én temetőmhez jönni, midőn az ember emberebb lesz, 's megemlékező az én Éne-

kemről, rózsát hintenek sírhalmomra, 's lengő piros pántlikákat kötöznek bemohodzott fej-fámra." Háfiz „árnyékához” hasonlóan, a természetben feloldódva köszöni ő majd meg ezt: „Akkor óh Szerelem! Te ki leszállhatsz a' koporsó völgyébe is, éleszd meg ha tsak addig is az én hamvaimat, míg ezt nekik megköszönhetem, vagy ha az nem lehet, hadd intsék meg síromnak hantjairól a' bókoló gyöngyvirágok, 's az integető boglárkák, hogy ők köszönik a' Szépeknek jó szívúségeket, kedvellik az érzékeny Szép Nemet, mert az én szívemből tápláltatnak az ő gyökereik, az én tsontomból kiaszott vér kereng apró tsövetskéikbe.”⁸⁰

3. A Jegyzések és Értekezések... legfontosabb forrásai, a lábjegyzetekben említett elméleti és szépirodalmi művek

A hivatkozásokban említett szerzők és művek teljes számbavétele itt lehetetlen, hiszen Csokonai közel hetven szerzőt említ, s egy-egy szerzőtől néha több művet is. Ez utóbbiak között van néhány olyan, amelyre csak közvetve, más munkák alapján hivatkozik, a felsorolt munkák legnagyobb részét azonban jól ismerte, használta.

A források között vannak olyan – főként népszerű esztétikai – művek, amelyekre különösen gyakran utal. Legtöbbször Sulzerre, akinek négykötetes munkája (*Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*) külön szócikkekben tárgyalja a poétikai fogalmakat, végigkísérve kialakulásukat, történetüket. A mű évtizedekig nagy hatással volt a kortárs irodalomra.⁸¹ – Csokonai az 1786–87-es lipcsei kiadást – saját kérésére – Kazinczytól kapta ajándékba.⁸²

A másik fontos forrás Johann Joachim Eschenburg költészettani munkája (*Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften*), amely a hozzá tartozó szöveggyűjteménnyel együtt (*Beispiel-Sammlung zur Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften*. 1–8. Berlin und Stettin, 1788–1795) a felvilágosodás korában szintén fontos kézikönyv volt. A költő Kazinczytól az „új Editióú Eschenburg”-ot (Stuttgart 1789) próbálta megszerezni, de sikertelenül.⁸³

A korábbi századok elméleti munkái közül többször említi Julius Caesar Scaliger *Poëtices libri septem* (Lyon 1561) című művét, a költészetről alkotott eszmék egyik legteljesebb XVI. századi rendszerezését, valamint Daniel Georg Morhof, német költő, kritikus kétkötetes könyvét (*Polyhistor, Literarius, Philosophicus et Practicus*. Lubeckae 1732), amely átfogó képet adott korának minden tudományágáról.

Az elméleti bevezetéshez nem, de a magyarázatokhoz használta Csokonai – gyakran anélkül, hogy ezt jelezte volna – a francia Pierre Bayle népszerű munkáját (*Dictionnaire historique et critique, par Mr. Pierre Bayle. Cinquieme edition, revue, corrigée, et augmentée. Avec la vie de l'Auteur, par Mr. des Maizeaux*).

Basel 1738). A debreceni kollégiumban ma is megtalálható négykötetes mű korabeli megítélésére vonatkozóan érdekes adalékkal szolgál Sárvány Pál, aki a könyvtár használati szabályzatába 1802-ben a következő tanárkari végzést jegyezte föl: „Mivel a kir. helytartó tanács elrendelte, hogy olyan könyvek, melyek a vallásra, az erkölcsre vagy a közrendre vonatkozóan ártalmas tanításokat tartalmaznak – mint különösen Voltaire, Rousseau, Helvetius és a Bayle szótára –, csak annak kölcsönözhető ki, aki vállalkozik megcáfolásukra; a tanári kar az eddigi könyvtárhasználati utasításokat megtoldja »sub poena cassationis« – egy újjal, mely szerint a könyvtárosok a fent megnevezett vagy hasonló könyveket senkinek – professzorokat és a helybeli református egyház lelképásztorait kivéve – ki ne kölcsönözzenek.”⁸⁴

A jegyzetekben felsorolt művek és szerzők második nagy csoportját a régi és új Anakreón-kiadások, valamint a róla szóló értekezések alkotják. A görög költő életének, költészetének, műveinek bemutatásához Csokonai sokat merített Josua Barnes jegyzetekkel ellátott, görög és latin nyelvű Anakreón-kiadásából (*Anacreon Teius, Poeta lyricus Summâ Curâ et Diligentiâ, ad fidem etiam Vet. MS. Vatican. Emendatus. Pristino Nitori, Numerisque suis Restitutus, Dimidiâ ferè parte Auctus, Aliquot nempè justis Poematiis, et Fragmentis plurimis, ab undiquaque conquisitis. Item Anacreontis VITA etc. Aliaque, quorum seriem sequens Pagina notat. Operâ et studio JOSUAE BARNES. Cantabrigiae 1705*). Ezt Sulzer a legjobbak között említi, és utal arra, hogy tőle származik a leginkább használható Anakreón-életrajz.⁸⁵

A kiadások közül Csokonai szerint „legszebb, legjobb, legbővebb, és mind külső mind belső érdemére nézve legfejedelmibb a’ Parisi, a’ mellyben nem tsak a’ Görög Textus legcorrigáltabb, a’ Deák fordítás mind versben, mind folyóbeszédben legderekabb; hanem a’ Daloknak száma is több újjonnan feltalált Darabokkal van szaporítva, az Író képzeletei pedig Párisnak mái híres Piktorjai és Metszői által Táblákra vagynak tétetve, ‘s a’ mi több az oda-való legnagyobb Muzsikusok által a’ Görög Textus Muzsikai Compositióra van véve”. Jean Baptiste Gail, francia költő kötete (*Odes d’Anacreon, traduites en Français avec le texte grec, la version latine et notes critiques, par la Citoyen Gail, avec estampes, odes grecques, mises en musique par Gosséc, Mehul, le Sueur et Cherubini, et un discours sur la musique grecque. Edition plus complete que toutes celles qui ont paru jusqu’ à ce jour. Párizs 1799*) 64 dalt, 57 töredéket tartalmaz francia nyelvű fordítással együtt, valamint négy kottamellékletet és három rézkarcnyomatot.⁸⁶ A könyv, mely Márton József szerint mintaként szolgált Csokonai számára,⁸⁷ ma is megtalálható a debreceni kollégium könyvtárában.⁸⁸

Az Anakreónról szóló értekezések közül – Sulzer nyomán – Degenre, Herderre és Schneiderre utal,⁸⁹ de úgy tűnik, egyikük gondolatait sem olvasta. Mint korábban említettük, Degen kiadásához nem jutott hozzá, Herder *Fragmente über die neuere deutsche Litteratur* című művére pedig a szerző meg-

nevezése nélkül utal, és jelzi, hogy „azzal sem élhettem”.⁹⁰ Schneider idézett munkájáról (*Anmerkungen über den Anakreon*. Lipcse 1770) nincs adatunk, valószínűleg Csokonai sem ismerte, mindaz, amit leírt róla, teljesen megegyezik a Sulzernél olvasható gondolatokkal.

A jegyzetekben felsorolt források harmadik csoportjába azok tartoznak, amelyeket a tárgyi és nyelvi magyarázatokhoz használt a költő. A már említett esztétikai munkákon kívül gyakran idéz szépirodalmi műveket, korabeli (például Heinrich von Kleist, Jacques Delille) és ókori (például Vergilius, Horatius, Ovidius, Statius, Cicero, Tibullus, Aelianus, Paternulus, Homérosz, Plutarkhosz...) szerzőket, valamint különböző lexikonokat, szótárakat: például Stephan Blancard: *Lexicon Medicum...* (Lipcse 1777), Caroli Stephani: *Dictionarium Historicum, Geographicum, Poëticum...* (Genf 1596), Szenczi Molnár Albert és Pápai Páriz Ferenc szótárát, valamint a már említett Bayle-lexikont. Gyakran hivatkozik népszerű természettani munkákra is: Földi Jánosra (*Természeti história. A' Linne Systémája szerént. Első tsonó. Az állatok országa*. Pozsony 1801, *Rövid Kritika és Rajzolat a' Magyar Fűvésztudományról*. Bécs 1793), néhány német szerzőre: J. Fr. Blumenbach: *Handbuch der Naturgeschichte* (Göttingen 1791), C. Ph. Funke: *Naturgeschichte und Technologie...* (Braunschweig 1794–95), köztük G. Chr. Raff népszerű tankönyvére (*Naturgeschichte für Kinder*), amelynek lefordítása az ő tervei között is szerepelt.⁹¹ Leggyakrabban Linnét (*Systema Naturae...*) és Pliniust (*Historiae Naturalis Libri XXXVII.*) említi.

Az itt bemutatott források hosszú, de nem teljes listája egyrészt mutatja Csokonai esztétikai tájékozódását: jól ismerte és haszonnal forgatta a kor népszerű elméleti munkáit, másrészt szemlélteti a „poeta doctus” műveltségét, tájékozottságát: nem csupán a korabeli és antik irodalomban volt jártas, hanem a botanikában és az orvostudományban is.

4. Régi és új kérdések, problémák

a) Műfaji rendszerezés igénye

Csokonai értekezését elméleti bevezetéssel indítja. Mielőtt az anakreóni dalok „belső természetét” bemutatná, csoportosítja a lírai költeményeket. Nem könnyű feladatra vállalkozik, amikor „az éneklő Versezeteket” próbálja rendszerezni, ebben az időszakban régi és új elvek keverednek egymással, hiányoznak a rendszerezés alapjául szolgáló kritériumok.⁹² Az elméleti írásokban az óda és a lírai költészet sokáig egyenrangú fogalomként jelenik meg, középpontjában pedig tulajdonképpeni tárgya, az érzelem áll. Az egyes versformákról a XVIII. századi szerzők különbözőképpen vélekednek, más-más szempontok szerint csoportosítják őket.⁹³ Amikor az antikizáló ódák mintáit követő költemények mellett új, dalszerű kifejezésformák jelennek meg, egyre gyakrabban találkozunk a kettős felosztással, az ódát viszont általában magasabbra helyezik, mint a dalt.⁹⁴ Sulzer lexikonának „Lied” szó-

cikkében hangsúlyozza, hogy nagyon nehéz meghatározni azokat a jellemzőket, amelyek a dalt elhatárolják a vele rokon ódától, ugyanis közöttük csupán fokozati különbség van, s nagyon sok a közös vonás. Mégis megpróbálja külső és belső jegyek alapján (alkalmazásmód, strófaszerkezet, ritmus, az érzelm erőssége és változása) elkülöníteni őket.⁹⁵ A német elméletírók között Eschenburgnál kerül a lírai költemények hierarchikus rendjében a legalacsonyabb helyen álló dal a legmagasabban álló óda mellé, a kettő tehát egyenrangúvá válik.⁹⁶ Csokonai az ő felosztását vette alapul. „Két fő Nem”-ről beszél, s az alany „elragadtatott” vagy „kellemetesen elborult” lelkiállapotából határozza meg az óda és a dal tartalmi és formai különbségét:

Két fő Nemek van az éneklő Versezeteknek, ahozképest, a' mint vagy felemelkedik, és magán kívül ragadtatik a' mi lelkünk, vagy pedig tsak tsendes és kellemetes elborulásba jön az előtte lévő tárgy által. Az első esetben, a' tárgynak nagy és felséges vólta miatt, érzéseink erősebbek, gondolatink fentebb járnak, melly miatt a' szók és kifejezések hathatós, szabad, mérész és vakmerő formát és menetelt vesznek magoknak, és a' Szerző egész meglelkesedésben áll előttünk: így készül az Óda, melly alatt az énekeknek fellengősebb nemét szoktuk érteni. Mikor pedig érzéseink lágyabbak, szelídebbek, nyájasabbak; a' tárgy vagy [tsékély vagy előttönk] tsekélyebb oldaláról vevődik fel; 's annál fogva éneünk is, és előadásunk módja könnyebb és halkábban folyó: akkor az Óda' erejét és magosságát el nem érzük, és a' mit készitünk, annak neve nálunk Dal, az idegeneknél Lied; Song; Chanson; Canzone vagy Canzonetta.⁹⁷

Mint tudjuk, az életműben máshol is kísérletet tett a költő műfaji rendszerezésre, az itteninél átfogóbb elemzéssel próbálkozott [*Értekezés az epepeáról*] című tanulmányában.⁹⁸ Ebből az is kiderül, hogy tervei között szerepelt egy nagyobb mű megalkotása, amelyben, mint írja, „bőven fogok erről és több ezen íráskámban röviden említett dolgokról értekezni”.⁹⁹ Ilyen tárgyú munka elkészültéről azonban nincs tudomásunk.

Csokonai tehát megpróbálta elméletileg is megalapozni tanulmányát. Az általa ismert legjobb rendszerezést véve alapul, kísérletet tett a lírai költészet műfajainak áttekinthető, pontos meghatározására, külső formai jellemzők helyett belső, lényegi kritériumokat helyezve a középpontba. Érdekességként azonban megemlíthetjük, hogy nem használja mindvégig következetesen a dal fogalmát, előfordul, hogy a jegyzetekben „Anakreon Ódairól” beszél.

b) Gondolatok a nyelv értékeiről és hiányosságairól

Anakreon verselésével kapcsolatban Csokonai nem utal Földi és Kazinczy verstani vitáira. Számára a harcok, eltérő vélemények földidézésénél, illetve az elvi állásfoglalásnál fontosabb a nemzeti, nyelvi öntudat felébresztése. Amikor a jegyzetekben „Anakreon' Jambusá”-nak változatait mutatja be, büszkén hívja föl a figyelmet arra, milyen szerencsés, irigylésre méltó helyzetben

vagyunk mi, magyarok a többi európai nemzettel szemben, s fájjalja, hogy honfitársai nem érzik eléggé ennek a súlyát:

...ha a' Spanyol a' maga parantsoló hideg a betűit, az Olasz az ő egybeolvadó gömbölyeg szavait; a' Német a' sok Diftongust és schevátlan consonánsait erre a' Téjoszi taktusra rákényszeritheti, boldognak tartja magát és Anyai nyelvét, 's igazságtalan örömeben truttzol a' néhai Jóniának ditsősségén. Hát te Árpád' nemzete! mikor fogod közönségesen érezni, hogy a' te nyelved – és egyedül a' te nyelved – alkalmas a' Görög Múzsák hasonlíthatatlan hármóniájára?

Szomorúság, indulat, ugyanakkor jogos büszkeség rejlik e mondatokban. A versújítás korában több költőnkől hangzott el hasonló gondolat, nyelvünk egyedi adottságának hangoztatásával ösztönzést kívántak adni a honfitársaknak, akik „az idegen nyelveken való bámulásukban önnön magukéről egészen elfelejtkeznek”, lehetőséget arra, hogy bár nem tudunk nagy eredményeket felmutatni, mégis büszkén hasonlíthatjuk össze magunkat a „pallérozott” nemzetekkel – legalább a nyelvünkben meglévő adottságok terén.¹⁰⁰

A *Jegyzések és Értekezések*... nyelvi magyarázataiban gyakran találkozunk azonban olyan kijelentésekkel is, amelyek nyelvünk szegényes szókészletét, hiányosságait panaszolják. Ezekből – Csokonai más megnyilatkozásaihoz hasonlóan – kiderül, hogy a költő az újítás feltétlen szükségességét vallotta,¹⁰¹ s arra is következtethetünk, hogyan képzelte el ennek gyakorlati megvalósítását. A dalokhoz írott jegyzetekben olykor hosszasan kell magyarázania egy-egy általa használt szót. Ezekkel kapcsolatban a nyelvbovítés két fontos módjára hívja föl a figyelmet: a régi és a tájnyelvi szavak köznyelvbe kerülésére. Ilyen tárgyú nézeteit más műveiben is kifejti; a magyar nyelv szókincsbővítésének általa javasolt módjait legteljesebben *A' Tavasz* Előbeszédében mutatja be.¹⁰²

Ehhez a törekvéshez szorosan kapcsolódik a költőnek az a célkitűzése, amelyet világosan tükröznek a növény- és állatnevekhez írott nyelvi magyarázatok: a botanika és az állattan szókészletének bővítése, egyértelműbbé tétele. A jegyzetekben egy-egy szóval kapcsolatban többször rámutat a hiányosságokra, s megpróbálja a hézagokat betölteni – általában a tájnyelvi szókincsből. Javasolataival pontosabbá, árnyaltabbá igyekszik tenni a természettudományos szókincszet, remélve, hogy így talán „nem lenne a' mi Természeti Históriainkban annyi zűrzavar és ambiguitás”. A természettudományok, a botanika különösen érdekelte a költőt, ezt a lábjegyzetekben megjelölt források nagy számán túl hasonló tárgyú följegyzései is jelzik, valamint az a tény, hogy szándékában állt Földi János *Természeti históriájának* folytatása.¹⁰³

c) *Tájékozódás a herderi szemléletmód felé*

Csokonaival kapcsolatban többen utaltak arra a tényre, hogy szépirodalmi és elméleti műveiben a herderi gondolatokkal rokon vonásokkal találkozunk. Mindez elsősorban a nemzeti és nem antik hagyományok felé fordulásban jelentkezik. A témával foglalkozó írások azt is jelzik, hogy bár más XVIII. századi munkában szintén megtaláljuk ennek nyomait, Csokonai irodalmi és esztétikai tájékozódásában fedezhetjük föl leginkább – bár elszórtan – e szemléletmód megnyilatkozását.¹⁰⁴ Mint Herder *Fragmente...* című munkájával kapcsolatban korábban említettük, kétséges: valóban találkozott-e írásai-val, ez azonban nem zárja ki, hogy a herderi gondolatkör elemei eljuthattak hozzá.¹⁰⁵

A nemzeti hagyomány, a nemzeti múlt értékeinek föltárására szólít föl az egyik anakreóni dalhoz írott jegyzetben, amikor figyelmeztet arra, hogy „sok jó Magyar szavaink némelly jó Magyarok előtt is esméretlenek”. Két fő okot nevez meg: az egyik, „hogy az olyan szó a’ több Vármegyékben feledékenységre menvén, [...] tsak néhol és talám a’ legegyűgyűbb Magyarok közt maradt meg”, a másik, hogy „régii törzsökszvaink a’ szokásból kimentek, és vagy tsupán ivadékjaikban élnek: vagy egész Familiástól edgyütt magvok szakadt”. Emiatt leginkább azokat „a’ gyarló Fordítók”-at hibáztatja, „kik a’ (kivált hajdan nyomorék) Deák és egyéb eredeti munkák körül nem az idegen nyelvet a’ miénkre, hanem a’ miénket akarták amannak a’ kaptájára szorítani”. Figyelmeztetése tehát egyrészt nyelvi szempontú: az ősi, elfeledett magyar szavakat ismét be kell emelni a köznyelvbe, másrészt távolabbra mutat, utal a nyelv egyedi természetére, sajátos, más nyelvekben föl nem fedezhető törvényeire.¹⁰⁶ A gondolatot a sokat idézett mondatokkal folytatja:

Magyarjaim! Literátorok! ne tsak a’ külföldi írókat olvassátok, hanem keressétek fel a’ rabotázó egyűgyű Magyarat az ő erdeiben és az ő Scythia pusztáiban, hánnyátok fel a’ gyarló énekes könyveket, a’ veszekedő Predikáziókat, a’ szűr bibliopoliumon kiterített szenyves Romántzokat, hallgassátok figyelemmel a’ danoló falusi leányt, és a’ jámbor puttonost; akkor találtok rá az Árpád’ Szerentsi táborára, akkor lelitek fel a’ nemzetnek ama’ mohos, de annál tiszteletesebb maradványit, a’ mellyeket az olvasott és útazott uratskák-nak társaságában haszontalan keresnétek.¹⁰⁷

A felszólításban a külföldi mellett (s nem vele szemben) a nemzeti irodalom felé fordulás fogalmazódik meg, amelynek igazi értékeit csak a nemzeti hagyomány, a gyökerek föltárásával ismerhetjük meg. A régi és népi itt egymás mellett jelenik meg, mint a nemzeti értékek őrzője.¹⁰⁸ Csokonainak e megnyilatkozásai jelzik nemzettudatának herderi irányba fejlődését.¹⁰⁹

A nem antik hagyományok felé tájékozódásra elsősorban két fontos munka ismerete utal: Robert Lowthnak a zsidó költészetről szóló értekezése (*De sacra Poësi Hebraeorum praelectiones academicae. Notas, et epimetra adjectit Joannes David Michaelis. Göttingae 1770, Editionis secunda*) és William Jones,

angol orientalista nevezetes műve (*Poëseos Asiaticae Commentariorum Libri Sex*. Ex Editione Jo. Gottfr. Eichhorn. Lipsiae 1777), amely a keleti költészet értékeit tárja föl. Mindkettőt csupán egyszer említi a költő. Szauder József mélyrehatóan foglalkozott e művek jelentőségével, s részletesen bemutatta, hogyan indították el Csokonaiban – a legnagyobb Lowth inspirálta gondolkodótól, Herdertől függetlenül – azt a folyamatot, amely a görög és római antikvitás kizárólagos mintaszerűsége mellé más, hasonlóképp mintaszerű költészetet állított.¹¹⁰ E folyamat eredménye az a könyvkivonat is, amelyet *Az ázsiai poézisről* címmel Jones könyve alapján készített a költő, és nem hagyhatjuk figyelmen kívül Képes Géza feltételezését sem, aki Csokonai Háfiz-kultuszának forrásait kutatva arra a következtetésre jutott, hogy Jones könyvéből ismerkedett meg vele és a perzsa költészettel.¹¹¹

Sajnos – mint Szauder is hangsúlyozza – ez az új irányú, herderi tájékozódás inkább Csokonai költészetében jelentkezett, elméleti munkásságában – az említett könyvkivonaton kívül – összefüggő kidolgozással nem, csupán elszórt utalásokkal találkozunk, ezek viszont határozottan jelzik hagyományszemléletének a kortársakat megelőző alakulását.

Végigtekintve az anakreóni hagyomány magyarországi alakulását, reményeink szerint világosan látszik, hogy Csokonai sajátos, több szempontból meghatározó szerepet tölt be ebben. Kortársai közül sokakat megérintett Anakreón szelleme, dalainak könnyed, játékos hangneme. Ez az érdeklődés több dalfordításban, önálló anakreontikonokban, illetve egy-egy kötetben jelentkezett. Létrejöttükben azonban fontos szerepet játszott a versújító mozgalom lelkesítő hatása, a mintaadás szándéka, bizonyítják ezt a verstani szempontú értékítéletek, viták, valamint az a tény, hogy többen némi távolságtartással viszonyultak a dalokhoz, témájukhoz és az anakreóni életszemlélethez. Csokonai azonban – mint kötete igazolja – teljes mértékben azonosult vele, számára nem kétséges e magatartás erkölcsossége. Nem fordítási, verstani mintákat kívánt adni, hanem a görög költő szellemében, költeményeinek „belső természetét” megragadva alkotta meg a szerelem örömeit és kínjait, valamint a bort, a gondtalan, aggodalmaktól mentes életet megéneklő dalait, a kötet végső megszerkesztése nyomán pedig kirajzolódik előttünk az új személyes és költői program, amelynek célja a csalódások lehetőségét kizáró, a mulandóság félelmétől megszabaduló, korlátozott, mégis teljességet ígérő boldogság. Az új életprogram jelentőségét több szempontból megerősíti a *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra*. A bevezetésben a szerző teljes átéléssel, sajátjaként mutatja be az anakreóni életszemlélet jellegzetességeit, és a költőt követendő példaként állítja elének. A folytatásban olvasható magyarázatokat gondosan, alaposan, esztétikai, tudományos, nyelvi igényességgel készítette el, nyilvánvalóan nem csupán azért, „hogy a’ Könyvetske vastagbodván formásabb legyen”, illetve hogy „Interesszéje nevededjen”, hanem mert a készülő kötetet életműve fontos darabjának tekintette. A jegye-

tek azonban más szempontból is érdekesek, értékesek. Egyrészt azért, mert ismét rámutatnak a „poeta doctus” sokoldalú műveltségére, tájékozottságára, sajátos érdeklődésére, másrészt azért, mert választ keresnek néhány fontos, a korban aktuális, sokat vitatott kérdésre, továbbá fölsejlik belőlük egy új irányú tájékozódás a nemzeti és nem antik hagyományok felé. Mindez igazolja, hogy a XVIII. századi magyar irodalomban valóban egyedülálló kötetről van szó. Egyedülálló, mert a tehetséges költő átlényegít, sajátjává tesz egy divatos költői ízlést, lezárva, összegezve ezzel egy irodalmi korszakot, egyben új utakat keres és talál meg általa, amelyek már a továbblépés lehetőségét, irányát sejtetik.

1 „Semmi csekélység ez, de megőrzi nevünk e csekélység, / Hogyha az ég se hagy el s odahallgat imánkra Apolló” (VERGILIUS, *Georgicon*, IV, 6–7., ford. LAKATOS István). A *Jegyzések és Értekezések az Anakreoni dalokra* című tanulmányból származó idézeteket a kritikai kiadás készülő kötete alapján közöljük, ezt a továbbiakban külön nem jelöljük. Ezúton mondok köszönetet DEBRECZENI Attilának hasznos tanácsaiért, amelyekkel a munka sajtó alá rendezésében, jegyzetelésében és e dolgozat elkészítésében segített.

2 Ekkor próbál Csokonai Bécsben Márton Józsefen keresztül egy könyvnyomtató műhelyt keresni, ahol „*Minden Munkájit*” ki nyomtathatná (vö. *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Levelezés*, a továbbiakban *CsLev.*, sajtó alá rend. és jegyz. DEBRECZENI Attila, Bp., 1999, 128.).

3 Vö. *Anakreoni Dalok Cs. Vitéz M. által*. Bétsben, 1803. Megjelent: 1806, a továbbiakban AD., IV–V.

4 *Jegyzések és Értekezések az Anakreoni Dalokra*, Az *Anakreoni Dalok* 1803. évi bécsi kiadásának külön lapszámozású jegyzetei (1–56.), a továbbiakban: AD/j. Amikor Márton József 1806-ban (1803-as évszámmal) kiadta a kötetet, az *Előljáró Beszéd*ben ismertette Csokonai eredeti kötettervét, és rávilágított a mű töredékességére (vö. AD. III–IV.). Nem csupán a jegyzetek befejezése hiányzik, Csokonai „*Anakreon’ és Hafiz’ Életéről s az Anakreoni és Persa Poéziséről*” is értekezett volna benne (vö. *CsLev.*, 244.).

5 Vö. *CsLev.*, 244.

6 Ez tulajdonképpen az első oldalhoz írott jegyzet, ahol ez áll: „*Anakreoni Dalok Cs. Vitéz M. által*. Bétsben, Pichler Antal betűivel, 1803.”

7 A *Jegyzések és Értekezések...* elején Anakreonnal kapcsolatban utal az „I. Kiereszke-désre”, ahol valószínűleg bővebben szándékozott írni életéről (l. még a 4. sz. jegyzetet).

8 Először Toldy közölte *Anacreon* címmel az „Aesthetikai töredékek” között (vö. *Csokonai Mihály minden munkái*. Kiadta SCHEDEL [TOLDY] Ferenc, Pest, 1844, 836–839.), a kritikai kiadás készülő kötetében a följegyzések között jelenik meg.

9 A műről részletesebben l. „*A Jegyzések és Értekezések...* legfontosabb forrásai...” című fejezetben.

10 Erről bővebben l. *Anakreon und die sogenannten Anakreontischen Lieder*. Revision und Ergänzung der J. Fr. Degen’schen Uebersetzung mit Erklärungen von Eduard MÖRIKE, Stuttgart, 1864, 15–17., valamint *Anakreon*, ford., bev. és jegyz. PONORI THEWREWK Emil, Bp., 1885, 43–47.

11 Vö. MÖRIKE, *i. m.*, 11–12.

12 Csokonai is utal erre tanulmányában, az általa idézett szerzők közül pedig Barnes, Morhofius és Born (róluk l. „*A Jegyzések és Értekezések...* legfontosabb forrásai...” című fejezetben).

13 Eszerint Giovanni de Medici, a későbbi X. Leó pápa gyermekkorában hallotta a Görögországból menekült híres grammatikustól, Demetriosz Khalkondülásztól, hogy „a görög papoknak oly nagy tekintélyük volt a byzantinus császárok előtt, hogy azok miatt bátran

elégethették a régi görög költeményeket, főleg azokat, melyekben szerelmi istenekről, erkölcsstelen enyelgésekről, hűtlen szeretőkről volt szó; így pusztultak el [...] Anakreon' [...] énekei" (idézi PONORI THEWREWK, 48.).

14 Vö. MÖRIKE, *i. m.*, 12.

15 A kiadást részletesen bemutatja PONORI THEWREWK, *i. m.*, 57–59.

16 Az „anakreóni kérdésről” lásd PONORI THEWREWK, *i. m.*, 63–76.

17 Vö. HALÁSZ Előd, *A német irodalom története*, Bp., 1987, 224.

18 Ezekről részletesen ír PONORI THEWREWK, *i. m.* (85–95.).

19 A témáról bővebben lásd Hans-Georg KEMPER, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, II. köt., *Frühaufklärung*, Tübingen, 1991, 187–205.

20 Vö. KEMPER, *i. m.* 191.

21 „Die in der Mitte des Jahrhunderts geradezu inflationsartig gebrauchten Begriffe »Scherz« und »scherzhaft« besaßen über die heute allein gebräuchliche Bedeutung des munteren, witzigen Redens hinaus noch die semantische Komponente des Springens und Bewegens aus Übermut und Überschwang sowie – mitabgeleitet aus mhd. »scharz« (= Be-Springen von Tieren) – die der erotischen Beziehung und des Liebestriebs.“ KEMPER, *i. m.*, 174.

22 Vö. Johann Georg SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, I–IV., Leipzig, 1786–87, „Scherz. Scherzhaft“, IV. 220–239.

23 Nem csupán a teológusok és filozófusok, hanem a költők, esztétikusok közül is sokan fordultak ellenük, köztük olyanok, akik kezdetben üdvözölték az új irányzatot. 1757-ben jelent meg Wieland írása (*Empfindungen eines Christen*), amelyben felháborodva kelt ki az anakreontikusok léha frivolitása, erkölcsstelsége, ateizmusa ellen. Uz az ember boldogsághoz, örömhöz való jogára, valamint az antik hagyományra hivatkozva utasította el a támadásokat (vö. KEMPER, *i. m.*, 201–202.).

24 Gleim például így védekezett: „Schliisset niemals aus den Schriften der Dichter auf die Sitten derselben. Ihr werdet euch betrogen; denn sie schreiben nur, ihren

Witz zu zeigen, und solten sie dadurch ihre Tugend in Verdacht setzen. Sie characterisiren sich nicht, wie sie sind, sondern wie es die Art der Gedichte erfordert.“ (Idézi KEMPER, *i. m.*, 192–193.)

25 Ebből a nézőpontból jellemzi La Nauze Anakreón költészetét: „eine solche Süßigkeit, und etwas so feines und zärtliches, als wir vielleicht sonst nirgends finden. Alles ist darin schön und natürlich; ieder Gedanke ist eine Empfindung; ieder Ausdruck kömmt aus dem Herzen, und gehet wieder zum Herzen. Man findet da diese ungekünstelten Annehmlichkeiten, welche den Charakter des Liedes ausmachen“ (KEMPER, *i. m.*, 193.).

26 Köztük volt Chr. F. Weisse, J. G. Willamov, M. Denis, J. K. Lavater, C. W. Ramler, C. W. Müller, J. B. Michaelis, J. G. Jacobi, L. Chr. H. Hölty, J. H. Fr. Meinecke, E. Chr. von Kleist, S. F. G. Wahl, sőt a fiatal Goethe költészete is az anakreontika jegyében indult, s Lessing is próbálkozott a műfajjal (vö. *Gleim's ausgewählte Werke*, szerk. Leonhard LIER, Leipzig, 1885, PONORI THEWREWK, *i. m.*, 87–88., SULZER, *i. m.*, „Anakreon“, I, 87.).

27 Jó példa erre A. G. Kästner hírhedtté vált „anakreontikonja”: „Was Henker soll ich machen, / Dass ich ein Dichter werde? / Gedankenleere Prose / In ungereimten Zeilen, / In Dreiquerfingerzeilen, / Von Mägdchen und von Weine, / Von Weine und von Mägdchen, / Von Trinken und von Küssen, / Von Küssen und von Trinken, / Und wieder Wein und Mägdchen, / Und wieder Kuss und Trinken, / Und lauter Wein und Mägdchen, / Und lauter Kuss und Trinken, / Und nichts als Wein und Mägdchen, / Und nichts als Kuss und Trinken, / Und immer so gekindert, / Will ich halbschlafend schreiben. / Das heissen unsre Zeiten / Anakreontisch dichten.“ (Franz MUNCKER, *Anakreontiker und preussisch-patriotische Lyriker*, Stuttgart, 1894, VII.)

28 Áttekintésünkben csupán azokat a költőket említjük, akiknek anakreóni dalai Csokonai értekezésének Bécsbe kerülése (1803. június 17. után és 1804. március 4. előtt, vö. *CsLev.*, 273., 828., 854–855., valamint VAR-GHA Balázs, *Csokonai műveinek első kiadásai*,

- Bp., 1974, 41.) előtt kerültek nyilvánosságra – kivéve Révai Miklóst, akinek munkája sosem jelent meg, de fontos szerepet tölt be a magyarországi Anacreón-recepcióban.
- 29 L. ehhez Földi János levelét Kazinczyhoz, 1789. febr. 5., *Kazinczy Ferenc levelezése* (KazLev.), I–XXI. Közzéteszi VÁ CZY János, Bp., 1890–1911, I., 262–263.
- 30 Vö. *KazLev.*, I., 255–256., 278., II. 22.
- 31 Vö. *KazLev.*, II., 156–157.
- 32 Vö. *KazLev.*, I., 262–263.
- 33 Bútsú-vétel = i. m., 6.
- 34 *Egy kedves Leánykához és A' Szerelmről* = i. m., 36–37.
- 35 Vö. *KazLev.*, II., 110., 175., 201.
- 36 Ráday fordításai: „Anacreonból való fordítottások. / 2-dik Oda, 40-dik Oda” (Magyar Museum, a továbbiakban MMus., Kassa, 1788–1793, I., 4., 359–361.), „Anákreonnak / XLVd. Dala. / Trocheus lábakon” (Orpheus, a továbbiakban Orph., Kassa, 1790–1792, I., 2., 131.). Kazinczy fordításai: *Anacreonnak XIXd. éneke. / Kassán, Octob. 11dik, 1788.* (MMus. I. 1. 84–85.), *Anacreonnak XXXIII. Dalja.* (MMus. I. 4. 362–363.), *Anacreonnak XIIdik Dala / Szepes Vármegyében, Decemb. 1788.* (Orph., I., 3., 276.), *Anacreonnak XXIIIdik Dala / Napkoron, Szaboltsban, Jul. 4dikén, 1790.* (Orph., I., 3., 277.), *Anacreonnak IIIIdik Dala: / szabadon fordítva. / Fejér-Gyarmat, Szatthmárban, Jul. 16dik / 1790.* (Orph., I., 3., 293–294., Széphalmy néven). *A Heliconi virágokban (Heliconi Virágok 1791 esztendőre szedte Kazinczy Ferentz Pozsonyban és Komáromban): Anacreon' XIX. Dala, Anacreon' XXXIII. Dala, Anacreon' XLV. Dala, Anacreon' XLVI. Dala* (87–90., mind Széphalmy Vintze néven). Földi fordításai: II. / *Anacreonnak XVIdik Dala.* (Orph., II., 4., 307–308.), XV. / *Az én kívánságom. / Anacreonnak 15dik Dala.* (Orph., II., 4., 393.), XX. / *A' Lant. / Anacreonnak I. Dala.* (Orph., II., 4., 407.), XXI. / *Az Asszonyok. / Anacreonnak IIIdik Dala.* (Orph., II., 4., 408.)
- 37 Vö. *KazLev.*, II., 22–24., I., 278. A verset valószínűleg egy korábbi levelében küldhette el, amely nem maradt fenn. Azért kérte, hogy maradjon ki a Magyar Museumból, mert igen jónak tartotta Kazinczy fordítását. Később ezt a dalt lefordította Földi is (vö. *KazLev.*, II., 218.).
- 38 Idézi PONORI THEWREWK, i. m., 108.
- 39 Vö. *KazLev.*, II., 110., 305–306.
- 40 Vö. *KazLev.*, I., 278., II., 22–24., 91–93.
- 41 Vö. *KazLev.*, V. 114.
- 42 Vö. *KazLev.*, I. 467.
- 43 Vö. *KazLev.*, II. 110.
- 44 Kazinczy küldte el neki (vö. *KazLev.*, II. 156–157., *CsLev.*, 247.).
- 45 Vö. *KazLev.*, II. 156–157., 170–175., 198–200., 213–219.
- 46 Vö. *KazLev.*, II. 156.
- 47 Vö. *KazLev.*, II. 170–171.
- 48 Vö. *KazLev.*, II. 191–195.
- 49 Vö. *KazLev.*, II., 196–198.
- 50 Vö. *KazLev.*, II., 305., III., 119., IX. 116.
- 51 Daykától az Orpheusban A' szerető jelent meg (II., 40.), a Kazinczy által kiadott kötetben (Újhelyi Dayka Gábor' versei. Öszveszedte 's kiadta barátja Kazinczy Ferencz. Pest 1813) öt anacreóni dal és egy fordítás: A' hű leányka (14.), Szerelmesemhez (16., a jegyzet szerint ez a 18. „anacreonteum” szabad átdolgozása), A' vak szerelem (17.), A' bosszús szerelem (19.), Phyllis (21.). Az új Anacreon című vers (27., a jegyzet szerint a 7. „anacreonteum” szabad fordítása, a „Variások” szerint Dayka 1793-as kéziratában A kevéssel megelegedett elme címet viseli).
- 52 Vö. PONORI THEWREWK, 112.
- 53 Vö. *CsLev.*, 215., 218.
- 54 Vö. *KazLev.*, III., 119.
- 55 Vö. *KazLev.*, III., 81., IX., 116.
- 56 Az Asszonyokról. / *Anákreonnak II. Ódája.* (216–217.), *Hilas a Kakasához. / Anákreonnak 12-dik Ódája.* (223.), *A Kor. / Anákreonnak 11dik Ódája.* (227.), *Az Élet Futamatja / Anákreonnak 24dik Ódája.* (228–229.), *A Kivánságok. / Anákreonnak 20-dik Ódája.* (231.), *Ámornak éjjeli Látogatása. / Anákreonnak 3-dik Ódája.* (255–256.)
- 57 Vö. BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 377., JULOW Viktor, *Fazekas Mihály*, Bp., 1955, 90–93.
- 58 Anacreontól 88 fordítása jelent meg: *Anacreon versei, ereklyéi, purgomai* (i. m., 170–190.).
- 59 *KazLev.*, VIII., 456., a kötetről és a fordítás értékéről l. PONORI THEWREWK, i. m., 118–119.
- 60 Idézi BÍRÓ Ferenc, i. m., 270.

61 OSZK, Oct. Hung. 431., részletesen bemutatja őket CSAPLÁR Benedek, Révai Miklós élete, Bp., 1881–89, III., 415–430., a tervezett kötetet ez alapján ismertetjük.

62 *Ueber die Philosophie des Anakreon, ein Versuch von M. Joh. Fr. Degen*, Erlangen, 1776. Ezt a munkát Csokonai is említi, de sajnálattal jelzi, hogy „DÉGENnek Anákreonra tett halhatatlan gondolatait a' könyvnek nem léte miatt" nem közölheti, mivel „Collegiumunknak Könyves házában Dégennek sem kiadását, sem Értekezését" nem találta meg.

63 Vö. BÍRÓ Ferenc, *i. m.*, 431–432.

64 Vö. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, Debrecen, 1993, 71–74.

65 Az *Anakreoni Dalok* XV. darabja a *Keser'édés*, amelyhez Csokonai a következő jegyzetet fűzi: „Keserű-édes vagy Keser'édés az, a' mit a' Frantzia az aigre-doux, az Olasz pedig a' dolce-picante által tészen ki, a' miben az édesség keserűvel, savanyúval vagy főttóssal van megvegyítve, és a' mi az ízérzésben olyan forma, mint a' muzsikában a' szokatlan és discordánt hangokból öszvefogott harmónia; vagy a' festésben a' clair-obscur, chiaroscuro, németül Hagedorn és Sulzer után Helldunkel.”

66 A „kurta filozófiával" kapcsolatban l. még BÍRÓ Ferenc, *Csokonai Vitéz Mihály: A boldogság = Miért szép?*, szerk. MEZEI Márta és KULIN Ferenc, Bp., 1975, 37–39.

67 „Man muss also seine Lieder blos als artige Kleinigkeiten ansehen, die zum Absingen im Gesellschaften gemacht worden, wo die sinnliche Lust durch seinen Wiz sollte gewürzt werden. [...] Seine Laune ist die angenehmste von der Welt, und lieblich, wie der schönste Frühlingstag. Auf die allerleichteste Art mahlt er tausend angenehme Phantomen, die mit wollüstigen Sumfen vor unserer Einbildungskraft herumflattern, und versetzt uns in eine Welt, woraus aller Ernst, alles Nachdenken verbannet ist, wo nichts als Schwärmereien einer leichten, die Seele wenig angreifenden Wollust herrschen. [...Seine Lieder] sind ein Blumengarten, wo tausend liebliche Gerüche herumflattern" (SULZER, *i. m.*, „Anakreon", I., 85–86.).

68 A fogalom más kontextusban, de szintén Sulzerből merítve, nem csupán Csokonainál

jelenik meg, lásd ehhez SZAJBÉLY Mihály, „Iddzadnak a' magyar tollak". *Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a XVIII. század közepétől Csokonai haláláig*, Bp., 2001, 48–50.

69 Vö. SULZER, *i. m.*, „Dichtkunst. Poesie", I., 434–435.

70 Vö. SULZER, *i. m.*, „Witz", IV., 628–631., „Scherz. Scherzhafft", IV., 223.

71 Vö. SULZER, *i. m.*, „Anakreon", I., 86.

72 A kötetről, keletkezéséről, valamint a cikluskompozícióról lásd CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Lilla*, szerk., a versek szövegét sajtó alá rend. és a jegyz. összeáll. DEBRECZENI Attila, Bp., 1996, 28–48.

73 DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 15–16.

74 Sulzer éppen Anakreón példáját idézi a tréfával kapcsolatban: „Wenn Anakreon sich wie von der Liebe gequält ansetlet, und sein Herz als ein Nest beschreibet, das voll junger Amorie sitzt: so scherzte er; aber der wirklich verliebte Jüngling, der die Plagen der Liebe fühlte, aber auf eine lächerliche Weise äusserte, würde er nicht scherzen, wenn man gleich über ihn lacht. Einerley Gegenstand kann Scherz oder Ernst seyn, nach der Absicht, die man dabey hat." (SULZER, *i. m.*, „Scherz. Scherzhafft", IV., 220–221, még a 71. jegyzetet.)

75 Vö. BÍRÓ Ferenc, *Csokonai Vitéz Mihály: A boldogság*, 36–44.

76 *I. m.*, 43.

77 Vö. GÖRÖMBEI András, *A bordal Csokonai lírájában*, Alföld, 1973/11, 131.

78 A versről, helyéről az életműben lásd DEBRECZENI Attila, *A mulandóság „megszelídítése"*, *Csokonai, Háfiz és a sírhalom-motívum*, A Tiszatáj diák-melléklete, 1995/12.

79 A vers értelmezése szempontjából érdekes problémát vet föl az idézőjelbe tett utolsó négy sor: „S te Útazó! Ki a' szép / Váras felé igyekszel, / Ne téj odább HAFIZNAK / Fülepte sírja mellől!" A másik lehetőség, a boldog ünneplés helyett az elhagyott, fülepte sír képének megjelenése bizonytalanságot sejtet. Ezzel a távolító gesztussal a valóság világából a költői képzeletébe kerül az ünnep és a költői halhatatlanság bizonyossága (vö. DEBRECZENI Attila, *A mulandóság „megszelídité-*

se". Csokonai, *Háfiz és a sírhalom-motívum*, 8., 16.).

80 Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Szép-prózai művek, sajtó alá rend. és jegyz. DEBRECZENI Attila, Bp., 1990, 205.

81 Hatásáról, korabeli népszerűségéről, megítéléséről l. CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., 1990, 134., valamint MARGÓCSY István, *Verseghy Ferenc esztétikája*, ItK, 1981, 545–546.

82 Vö. CsLev., 244., 247., 794–795. A könyv ma is megtalálható a debreceni kollégium könyvtárában N. 465. jelzet alatt.

83 Vö. CsLev., 28., 47., 88., 244., 288. és a hozzájuk fűzött jegyzetekkel.

84 Vö. VARGA Zsigmond, *A kollégiumi nagykönyvtár és a vele kapcsolatos múzeum kialakulási története és egyetemes művelődéstörténeti jelentősége*, Debrecen, 1945, 92–93.

85 Vö. SULZER, i. m., „Anakreon”, I., 87.

86 A kötetet bemutatja PELLE Erzsébet, *Un poète cosmopolite du XVIII. siècle: Michel Csokonai et la littérature française*. – Csokonai Mihály és a francia irodalom, Szeged, 1933, 28–29.

87 Vö. AD., IV.

88 Jelzete: G. 128., benne egy kéziratos bejegyzés olvasható, amely szerint Csokonai Bécsből kapta a kötetet, s anyjától, Diószegi Sárától vásárolta meg a könyvtár.

89 Vö. SULZER, i. m., „Anakreon”, I., 87.

90 Szauder József ezt az adatot idézi annak bizonyágául, hogy a költő nem találkozott Herder írásaival (vö. SZAUDER József, Csokonai poétikájához = Uő, *Mesterség és alkotás*, Bp., 1972. 80., valamint DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 130–131.

91 Vö. CsLev., 88., 551.

92 Vö. MEZEI Márta, *Poétikai kérdések Csokonainál*, It, 1974, 410–420.

93 Vö. Klaus R. SCHERPE, *Gattungspoetik im XVIII. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart, 1968, 105–111.

94 Hagedorn *Oden und Lieder in fünf Bücher* című kötetében (1742) például elválasztotta egymástól a dalokat és ódákat. (Vö. SCHERPE, i. m., 110.)

95 Vö. SULZER, i. m., „Lied”, III., 214–230.

96 „Überhaupt aber lassen sich zwey Hauptgattungen lyrischer Gedichte absondern, die sich durch Inhalt und Vortrag merklich unterscheiden; nämlich die eigentliche Ode, und das Lied. Jene hat erhabnere Gegenstände, stärkre Empfindungen, höhern Schwung der Gedanken und des Ausdrucks; dieses wird gewöhnlich durch leichtere und sanftere Gefühle veranlasst, und hat daher auch einen leichtern gemässigten Ton.” (Johann Joachim ESCHENBURG, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin und Stettin, 1783, 106–107., vö. SCHERPE, i. m., 110., ahol a németországi fejlődést párhuzamba állítja az angol poétikával, s megállapítja, hogy közös vonásokat lehet fölfedezni.)

97 Csokonaihoz hasonlóan rendszerezi a „Lantos Poesis”-t verstani munkájában Földi János, és szinte szó szerint idézi Eschenburgot: „A’ Lantos Versmív [...] Kiváltképpen kétféle: A’ tulajdonképpen való Óda, és a’ Dal. Amannak felségesebb tárgya, keményebb érzése, magasabb felemelkedések a’ gondolatoknak és kifejezéseknek. Ez könnyebb és tsendesebb érzéseken folytattatik, és azért könnyebb ’s mértékletesebb hangja is vagyion.” (FÖLDI János, *A’ Vers-írásról*, Bp., 1962, 79–80., vö. SZAJBÉLY Mihály, i. m., 142–148.)

98 Erről, valamint Csokonai műfajelméleti gondolkodásáról l. MEZEI Márta, i. m., 414–419., SZAJBÉLY Mihály, i. m., 148–156.

99 Vö. Csokonai Vitéz Mihály minden munkája, I–II., sajtó alá rend. VARGHA Balázs, Bp., 1973, II., 129–131., valamint A’ *Tavaszi*. Írta Kleiszt. Fordította Csokonai Vitéz Mihály, Komárom, 1802, X.

100 Vö. KECSKÉS András, *A magyar verselméleti gondolkodás története. A kezdetektől 1898-ig*, Bp., 1991, 125–145., DEBRECZENI Attila, „Tudós hazafiság” (*Egy beszédmód a XVIII. század végének magyar irodalmában*), It, 2001/4, 493–494., SZAJBÉLY Mihály, i. m., 15–31.

101 A’ *Tavaszi*, XII., valamint CsLev., 192., 712.

102 Vö. A’ *Tavaszi*, XIII–XV.

103 Vö. CsLev., 232–233. és 276.

104 Vö. SZAUDER József, i. m., 79–98., DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 151–158., SZAJBÉLY Mihály, i. m.,

101–106., DEBRECZENI Attila, *Nemzet és identitás*, ItK, 2001.

105 Vö. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 131.

106 Ezt a gondolatot bővebben, a nyelv keleti jellegének hangsúlyozásával fejti ki [Értekezés az epopeáról] című tanulmányában (vö. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 153.).

107 L. ehhez A' *Tavaszi*, XII., valamint *CsLev.*, 192., 712.

108 A korban ez általános jelenség, nem csupán Magyarországon, hanem Nyugat-Európában is (vö. SZAJBÉLY Mihály, *i. m.*, 98.).

109 DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 155–158.

110 Vö. SZAUDER József, *Csokonai poétikájához = Uő, Mesterség és alkotás*, Bp., 1972, 81–95., FEKETE Csaba, *Csokonai tanulmányai*, Studia Litteraria, 1986, 80–84., valamint HÓR-VÁTH Iván, *A grammatikai szemlélet kezdetei a magyar verselméletben (Földitől Aranyig)*, ItK, 1970, 290–305., valamint *CsLev.*, 28., 437., 439., 783., 789.

111 Képes Géza tanulmánya részletesen bemutatja Jones és a perzsa költészetéről értekező, Háfiz verseit fordító magyar gróf, Reviczky Károly kapcsolatát (a fordítások és a perzsa költészetéről szóló értekezés kiadása: *Specimen poeseos persicae sive Muhammedis Schems-*

-eddini, notioris agnomine H a p h y z i ghazela, sive Odae sexdecim, ex initio Divani de promtae, nunc primum latinitate donatae, cum metaphrasi ligata et soluta, paraphrasi item ac notis. Vindobonae 1771), s igazolja, hogy Jones munkájában a grófnak több fontos gondolata fölfedezhető, majd további adatokat idéz annak bizonyítására, hogy „Reviczky sugározta ki a Háfiz iráni rajongást 1768 és 1774 közötti időben egész Európába”. Semmi sem bizonyítja, hogy Csokonai olvasta a gróf könyvét, sőt inkább ennek ellenkezőjére vannak adataink levezetéséből. (A költő eredetileg az *Anakreoni Dalok* kötetét „Anakreon’ és Hafiz’ Életéről ‘s az Anakreoni és Persa Poézisről” szülő értekezéssel akarta bővíteni, de Reviczky munkáját nem tudta megszerezni, s éppen a „Hafiz és a’ Persiai dolgok miatt” nem tudta befejezni tanulmányát, vö. *CsLev.*, 244., 292., 300., 302., 309., 868., 789., 866.) A tanulmány szerzője végül megállapítja, hogy „a feltétel nélküli rajongást – és a rajongás anyagi alapjait is! – adta át Reviczky Jonesnak, akitől aztán Csokonai mindezeket megkapta, hogy úgy mondjam: visszakapta. Tehát: tökéletes körforgás történt, amelynek kiinduló és bezáró pontja ez esetben egy-egy magyar költő” (vö. KÉPES Géza, *Háfiz és Csokonai*, Filológiai Közlemények, 1964, 397–405.).

Vates ambiguus

A bukolikus hagyomány Berzsenyi Dániel költészetében

Az idilli költészet szókincse

„Berzsenyi a neoklasszicista konvenció »ideálisabb szemléletekre ragadó«, »fentebb« szavait éppúgy, mint a nem költői-irodalmi stíl rekvizitumkincséből való, »közönségesebb« szavakat elárasztva-ismételve, azokat a szöveg szintjén valóban a lehetségesig »értelemtől üres« szavakká stilizálja – másfelől a belőlük (is) felépülő költői expressziók poétikai szintjén, a megjelenített szövegvilágban viszont ugyanezzel az ismétlődéssel különös, sajátos, és erősen lírai-szimbolikus jelentéssel tölti meg.”¹ A klasszikus költészet korpuszából fölidézett motívumszerű szavak vizsgálata lehetővé teszi az életmű kézenfekvő „és poétikailag is felettebb autentikus vizsgálatát”.² Ez utóbbi állítás megfordítva is igaz: a megváltozott jelentésű motívumok révén értelmezett műalkotás – szokatlan hangsúlyaival és alakzataival – megeleveníti és át is formálja az őt megelőző hagyományt.

A jelentésfosztás és jelentéstulajdonítás folyamata jól követhető Berzsenyi költészetének néhány olyan motívuma esetében, amelyek az aranykor és bukolika témakörébe tartoznak. Berzsenyinél lépten-nyomon találkozhatunk ilyen kifejezésekkel, képekkel: *Árkádia, aranyvilág, liget, pásztor, virágkor*. Fel-tűnő, hogy a schilleri felosztás értelmében elégikusnak tekintett költő életművében mennyire meghatározó az idillikus költészet szókincse. Pontosabban fogalmazva nem is annyira az az érdekes, hogy elégikussá válnak a bukolikus-aranykori képek – hiszen ez történik az elégikus pásztori költészet hagyományában is³ –, hanem az, ahogyan mindezek annak a Horatiusnak a költői világa alá rendeződnek, akit „a szentimentális költői műfaj igazi megalapítójának lehetne nevezni, mint ahogy még felül nem múlt mintája is”.⁴ Ez utóbbi jelenség viszont csak az eredeti motívumok jelentésmódosulásával képzelhető el.⁵ Tanulságos idéznünk Borzsák István észrevételét: „a »magyar Horatius« (Berzsenyi Dániel) költészetében a vergiliusi bukolika »vidám avénája« [...] is felhangzik”.⁶ Az egyes horatiusi versekben, illetve a teljes és szerkesztett kötet egészében sorra jelennek meg a bukolikus költői világ szavai, kifejezései:⁷ „vidám avénám titeket énekel”, „Sátoribann az arany világnak”, „Hajdani szép idejét s Saturnust”. (Az Agrippa-ódát idéző

kezdet után ilyen sorok következnek a *Himnusz Keszthely Isteneihez* című versben.)

Berzsenyi abban a korban és abban a költészeti világban alkotott, amelyben soha nem látott mennyiségű magyar nyelvű ekloga-parafraízis született.⁸ (Jellemző, hogy a teljes vergiliusi mű fordítása csak két ízben jelent meg: 1789-ben Rájnis József és 1813-ban Baróti Szabó Dávidé.) A pásztor költészet elterjedésében szerepet játszott az itáliai arcadia-mozgalom, mely újra a figyelem középpontjába állította az ókori bukolikus költészetet.⁹ A „Magyar Vergilius” kifejezőképzete és képi világa kánonalkotóvá vált, és egy szinte kötelező aranykor-toposzt írt elő. Faludi nagy hatású idilljeit 1786-ban Révai Miklós adta ki először. A kötet végére függelék gyanánt egy hosszú tanulmányt közölt a pásztori költészetéről, melyben bőszegesen idéz Theokritosz, Moszkhosz, Bión, Vergilius, Segráis és elsősorban Gessner¹⁰ bukolikus költészetéből. E kötettel jelennek meg először a magyar irodalmi köztudatban Gessnernek az elégikus idilljei, amelyeket két év múlva Kazinczy fordít magyarra, és amelynek a nyelvezete oly erőteljesen hat Berzsenyi költészetére.

Ha Berzsenyi költészetében a pásztori motívumokat vizsgáljuk, akkor a bukolikus költészet közvetlen hatásán kívül számolnunk kell a szentimentális románok, költemények hasonló jellegű szókinccsével is. Itt nyilvánosan csak dekoratív, illetve hangulati elemként szerepeltek az elmúlt aranykornak a képei, és mint ilyenek teljesen közkeletűek voltak.¹¹ Többször nehéz megállapítani, hogy a pásztor költészet képei mikor épülnek be szervesen és csak közhelyként egy-egy alkotásba, vagy mikor van ezeknek a motívumoknak tényleges funkciójuk, körülhatárolható jelentésük. A szentimentalizmus általános szókinccsével egyetemben a korban divatos anakreontika toposzrendszerét is nehéz elválasztani a bukolika világtól, illetve a horatiusi költészetétől. Erre az egybemосódásra talán a legjobb példa Berzsenyi *Czenczimhez* című anakreóni verse.¹²

Bár Berzsenyiné is nehéz az irodalmi párhuzamokat és hatásokat szétválasztani és egy egyértelmű bukolikus szöveghagyományt kijelölni, mégis tanulmányos lehet az, hogy az eklogák egy-egy fordulata néha idézetszerűen felbukkan a nem horatiusi versekben is. Merényi Oszkár hívja föl a figyelmet arra, hogy *Az Est* című versben, amely Matthisson egyik költeményének átdolgozása, a jelenet díszletéül megalkotott táj néhány vonásban eltér az alapverstől. „A német költő valóságos alpesi német tájat fest sziklaóriásokkal [...], míg Berzsenyi e természeti képet beilleszti egy árkádiai táj szépségének motívumai közé.”¹³ A kritikai kiadás megjegyzését továbbgondolva a táj leírásának képei közül fontosnak tűnik a naplemente képe,¹⁴ illetve a „bokros tölgy” a „terebély zöld ágokkal” és a „sötét bükk” motívuma, amely Vergilius kötetének első, szinte mottószerű és a végtelenségig parafrázis sorára rímel: „Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi”.¹⁵ A vers végén pedig felbukkan a theokritoszi Szicília Vergilius által is említett folyója, az

Arethusa.¹⁶ Más versek tájleírásaiban is megjelennek árkádiai motívumok: „a szilaj Arcasok legeltetik a nyájt, / S a kies estvéken nyögdécsel a lassu furullya” (*A Balaton*), illetve „itt Arcadia zöld halmai nyílnak” (*Magyarország*).

Árkádia és az aranykor

Én is örömmre születtem
Arcadia berkében,
Rózsapárnán szenderegtem
Cypris ambrás ölében.
Az arany század Istene
Pásztorai közé kene.

Ah de mint az arany világ,
A rózsakor elrepül!
Olymposra más Isten hág,
S Dodona berke dördül.
Elvirít a szép kikelet,
S vele a hesperi liget.

Az *Életfilozófia* című versnek, a megérkezés költeményének első soraiban megidéződik az aranykori pásztorlétnek az antik bukolikus korpuszból is oly jól ismert képe. Meglepő, hogy milyen pontosan teszi ezt Berzsenyi: megemlíti a pásztorlétet, Saturnus uralmának végét és Zeusz hatalomra kerülését.¹⁷ Az aranykormítosz, melynek első általunk is ismert megfogalmazója Hésziodosz, hamarosan a pásztorköltészet állandó motívumává, sőt szinte egyik sajátos ismertetőjelévé vált.¹⁸ A világekorszakok ciklikusságának (ez általában csak hanyatlást jelentett) képzeletével teljesen szerves és jelentéstartó a „hesperi” szó és kép felidézése, hiszen a római irodalomban a *Hesperia* (nyugat) görög szava azt az Itáliát jelentette, ahol a hagyomány szerint Saturnus a bukása után elrejtőzve lakott. A „hesperosi” melléknév és a „Hesperia” tulajdonnév ebben az összefüggésben a térben távol lévő aranykoriságra utalt. Ebben a képi világban hathat furcsán és idegenül *Cyprisnek*, vagyis *Venusnak* az alakja, hiszen ő éppen a szűzi Diana által képviselt aranykori világnak ellensége. Nemcsak az antik irodalomban, hanem az újkorban is Diana (Artemisz) a bukolika istennője, aki az érintetlen, eke által meg nem sebzett természetet őrzi.¹⁹ A szerelem istennője sohasem jelenik meg a szoros értelemben vett aranykorképzetekben. (Legfeljebb úgy, hogy annak teljes bukását és pusztulását ő okozza.) Később még visszatérünk a Berzsenyi-versnek erre a problémájára.

A vegyes mitológiai képzetekkel megalkotott árkádiai kép egy híres formulával kezdődik, amelynek alapján Schiller *Resignation* című költeményé-

vel („Auch ich war in Arkadien geboren“) szokták összehasonlítani Berzsenyi versét. A kritikai kiadás jegyzete szerint ennek a hasonlóságnak túl nagy szerepet tulajdonítanak, holott „csak a kezdő sor közhelyszerű kiindulása egyezik a két költő versében. Ez pedig a kor, az akkori árkádiai világ egyik jellemző szólásformája volt.”²⁰ Pontosán ennek a közhelyszerű szólásnak kell nagyobb szerepet tulajdonítani, hiszen ez nem a szoros (vagyis schilleri) értelemben vett idilli költészet világába tartozik, hanem az elégikus pásztor-költészet tradíciójának része: *Et in Arcadia ego*.²¹ A leginkább Poussin festménye alapján ismert töredékes grammatikájú mondatnak leginkább két értelmezése volt divatban: „még Árkádiában is létezik a halál”, illetve: „én is Árkádiában éltem [ti. már meghaltam]”.²² Mind a két értelmezés valamilyen antibukolikus Árkádiát, egyfajta melankolikus pásztorvilágot teremt, melynek önmagában zárt és elérhetetlen szépségét az elmúlás keretezi. A kora újkor óta ehhez az Árkádia-képzethez járulhatott az antik kultúra iránti nosztalgikus vágy, vagyis az aranykor és az antikvitás esetleges azonosítása. (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy ebben a felfogásban az igazi városi kultúra, az erőteljes és harmonikus polisz megteremtése biztosítja az aranykort, nem pedig az attól való elszakadás, mint a pásztori költeményekben.)

Az elégikus környezetbe állított idill talán legnagyobb költője Sannazaro volt, aki a vergiliusi eklogákból a melankóliát emelte bukolikáinak középpontjába.²³ Poussin festményén is egy sírépítményen található az „én is Árkádiában” formula, jelezve ezzel a halál jelenlétét az aranykori világban. Berzsenyi költeménye tehát – egy irodalmi hagyomány részeseként – már az első szavaival is jelzi, hogy a verstérben felidéződő bukolikus világ az időbeli és térbeli idegenség és távolság szituációjában fogalmazódik meg. A lírai én egy Árkádián kívüli helyen és egy aranykor utáni időben emlékezik a virágkorra. Berzsenyi lírájában az aranykornak „díszei hullanak”, hiszen „lefolyna a virágkor”: elégikus világ díszleteivé válnak a vizsgált motívumok.

Az epitáfiumszerű „*Et in Arcadia ego*” formula főntebbi vizsgálata viszont egy fontos mozzanatra hívja fel figyelmünket: a schilleri felosztásban egymással szembeállított idillikusságnak és elégikusságnak a kettőssége magában a bukolikának a műfajában rejlik. Ami a költészet és a természet viszonyának elméleti szempontjából két ellentétes lehetőségnek tűnik, az a motívumok és költői képek szintjén egységet képez. Panofsky tanulmánya is említi, hogy az újkori elégikus tradíció Vergilius idilljeiben gyökerezik, a Vergilius által megteremtett Árkádiában²⁴ is létezik halál, sőt az ötödik eklogában Daphnis sírfelirata is olvasható, így végső soron innen származtathatjuk az „*et in Arcadia ego*” epitáfiumát.²⁵

Maga a bukolika műfaja egy bukolikus és nem-bukolikus (városi életképek, lírai-elbeszélő költemények, epikus mítoszfeldolgozások, aiól dalok, epigrammák) alkotásokból álló gyűjtemény irodalmi recepciója révén jött létre. Az irodalmi műfaj létrejöttét segítő kánon nyitva hagyja azt a kérdést,

hogy ezek a költemények gyakran antibukolikus értelmezésekre is lehetőséget adnak: Theokritosnál éppúgy olvashatunk a csecsemő Héraklész által megteremtett aranykorról, mint a háború fenyegetéséről. Biónnál gyászverssel is (*Adonis gyászda*) találkozunk. Révai Miklós – a már említett fontos tanulmányában – e vers kapcsán fontosnak tartja megjegyezni, hogy „a pásztor költésbenn minden költeményes nemnek helye lehet, csak hogy a pásztorokodásnak színét viselje, arra nézve mi ezt a darabot pásztor alagya gyanánt vehetjük”.²⁶

Vergilius arany Árkádiája olyan műben szólal meg, amelyet (az első és tizedik költeményben) a háború és az elsötétedés tragikus szituációja²⁷ keretez. Az ötödik ekloga esetleges értelmezéséről már volt szó, a hatodik pedig kifejezetten egy bizonyos kozmikus bűnbeesést és a természettől való teljes elszakadást fogalmazza meg mitológiai elbeszélésben.²⁸ Az újkori elégikus aranykor-tradíció egyik legjelentősebb forrása Ovidius. Az *Átváltozások* kozmogóniájában található *aurea aetas*-leírásban lelhetjük föl az elégikus pásztor-költészet motívumrendszerének őst. A Berzsenyinél is oly gyakran és szinte kulcsszóként előforduló *aranykor*, illetve *virágkor* kifejezés latin megfelelője, az *aurea aetas* nem fordul elő a bukolikus korpuszban, csak Ovidiusnál, illetve Calpurnius Siculusnál.²⁹ Mindkettejüknel már kifejezetten *irodalmi* hagyományként szerepel az aranykormítosz, és a pretextus ilyen hangsúlyozásával ezt a motívumot vallási-mitológiai vonatkozásaiból kibontják, (meta-)poétikai allegóriává „átironizálják”.

Horatius Árkádiája

Az *Életfilozófia* című vers első két versszaka kapcsán láthattuk az aranykori motívumok elégikus használatát, és azt, hogy ez az elégikus olvasat maguknak a kánonalkotó idilleknek a lehetséges értelmezése. Már említettük, hogy Berzsenyinél ezek a képek nem a melankolikus pásztori „alagya” műfaji hagyományához kapcsolódnak, hanem inkább Horatiushoz. Ez az a vonás, amely például Gessner idilljeitől és egyáltalán a korabeli elégikus vagy idillikus pásztori költészettől elválasztja Berzsenyit.

Az *Életfilozófia* az elmúlt aranykor megfogalmazása után bölcsességi versé válik. Ez utóbbi strófák miatt Horatius egyik carmenjével (III, 29) szokták párhuzamba állítani.³⁰ A párhuzamok kapcsán Seneca és Platón neve is elő szokott kerülni. Mindkét nevet bőségesen alátámasztják filológiai és Berzsenyi-életrajzi adatokkal.³¹ Mindezekben közös vonás a szemlélődő bölcs jelenléte, hiszen sztoikus (és epikureus) etikai formulák kerülnek elő a következő sorokban. Ez a horatiusi bölcs úgy jelenik meg Berzsenyi lírájában, mint aki önként átengedi a sorsnak mindazt, amit nem tud tőle megvédelmezni, aki-nél a lét és gondolkodás egyensúlyban van, a világról alkotott tudása megfelel a világ struktúrájának.

Itt is, és a dolgozat első részében említett Berzsenyi-versekben is az aranykori világ képei beépülnek Horatius bölcseleti lírájába, ezzel Schiller felosztása értelmében teljesen elégikussá válnak. Bár a klasszicizáló esztétika műfaji okokból Horatius ódáitól idegennek tekintette a bukolikus költészetet, mégis, elemeiben Horatiusnál is megjelennek az aranykori költészet elsősorban nem bukolikus elemei. Az általa szerzett *Századvégi ének*, mely az aranykor eljövételét ünnepli, ugyanazt a szűzi Dianát szólítja meg, akiről már a bukolikus világ védőjeként szó volt, és aki a negyedik ekloga invokációjában is szerepel. Az aranykor világát egy messzi szigetre helyező 16. epodoszról pedig végképp nem szabad elfelejtkezni, még ha az irodalmi hagyományban nem egyértelmű is e vers értelmezése. Horatius költői világát az aranykoriság eszméje kapcsolja össze a bukolikus hagyománnyal, bár képi világa és gondolkodása teljesen más. Ő is az aranykorról beszél, még ha más összefüggésben is, elsősorban a sztoikus-epikureus életvitel keretei között.

Itt érthetjük meg Berzsenyi motívumválasztását. A hagyomány által kiüresített pásztorköltészeti képek azáltal válnak ismét jelentéshordozóvá Berzsenyi költészetében, hogy a horatiusi világ motívumaivá válnak. Bruno Snell említi, hogy Horatius számára is létezik az Árkádia-fogalom, még ha nem beszél is róla.³² Az „aranykori” római irodalomban a görögség világát felidéző helyszínek, nevek, istenek, vallási és kulturális fogalmak allegorikusak, evokatív költői fogalmak, melyek eredeti tartalmuktól megfosztódtak, így a bukolika körül kirajzolódó irodalmi hagyományok kapcsán is lehetőség nyílt arra, hogy ezekből az elemekből szabadon egy új, pusztán a költészetben létező Árkádiát hozzanak létre, akár a bukolikus világnézettől teljesen függetlenül.³³ Horatius gazdag mitológiai világa is erre irányul: ezekkel az allegorikus figurákkal (görög istenekkel, helyszínekkel, eseményekkel) próbálja benépesíteni aranykori „Heszperiáját”, amely immár csak a költészetben teremődik meg.³⁴

Az újkori horatiusi irodalom a pásztorköltészetet elsősorban akkor használhatja fel, ha az végső soron megengedi, hogy a bukolika konnotációs jegye az allegorizálás legyen (mint ahogy ezt a Vergilius-értelmezésekre építő középkori és kora újkori hagyomány szükségyszerűvé tette), ugyanakkor megőriz valamit az eredeti pásztori összefüggésekből, Árkádia-felfogásból. Berzsenyi kapcsán tanulságos az a XVIII. századi vita, amely az addig uralkodó allegorizálást elvetve a természetes ábrázolás elsőbbségét hirdette, ezzel Vergiliusszal szemben Theokritoszt tekintette követendő mintának. Ezt hangsúlyozta Batteux is, majd hatására Révai az idézett tanulmányában, és ez vált a század végére a magyar költészetben is általánossá, szemben a korábbi egyházas allegorikus pásztorkölteményekkel és iskolai pásztorjátékokkal. Batteux felfogása német közvetítéssel a theokritoszinak tartott Gessner költészetére is hatott.³⁵ Úgy tűnik, hogy ennek a természetes (allegória nélküli) idilli költészetnek a szókincsét és képi világát használta fel Ber-

zsenyi, de esetében egy utólagos – azonban az eredeti antikvitas mintáira építő – horatiusi allegorizálásról beszélhetünk úgy, ahogy azt előbb Horatius kapcsán kifejtettük.

Bruno Snell gondolatmenetével írható le legpontosabban Berzsenyi verseiben a pásztori idill és a horatiusi elégia kapcsolata.³⁶ A neoklasszicista konvenció stilizált fogalmaiból egy horatiusi Árkádiát próbál megalkotni, és ezek az elemek e nagyobb összefüggés révén kapják meg új, élő jelentésüket. A Horatiustól „átvett tárgyiasságok így nem elsődleges ábrázoló jelleggel, hanem sejtető, evokatív, utaló funkcióval bírnak”.³⁷ E tárgyiasságok kiemelkednek eredeti összefüggéseikből. Így fordulhat elő például Cypris neve bukolikus motívumok közé ágyazódva az *Életfilozófia* című vers első versszakában:³⁸ nem Vergilius, hanem Horatius aranykori Árkádiájának része.

Berzsenyinél az aranykor egy hanyatlást megelőző állapot, amely nemcsak a történelem (*A magyarokhoz*), hanem a személyes élet (*Barátomhoz*) múltjában is felfedezhető, és amely az emlékezés és emlékeztetés pozícióját írja elő a lírai én számára. Az aranykormítosz Berzsenyi költészetében e deszcendens világfolyamat kozmogonikus leírása, mely „egyértelműen hasonlít a horatiusi egyirányú hanyatlásemlethez, mely mögött [...] a sztoicizmus örök körforgásemellete húzódik meg”.³⁹ E horatiusi történelemszemlélet keretében megfogalmazódó aranykor néhány Berzsenyi-versben az emlékezés folyóján túl elhelyezkedő túlvilággal válik azonossá, sajátosan átértelmezve a fentebb említett emlékező és emlékeztető helyzetet: „hol a békés Léthe csörgedez” (*Vigasztalás*), illetve a „Léthe virányin” (*Barátimhoz*).

Az emlékezés válik fontossá a „Halljuk! miket mond a lekötött kalóz...” kezdetű versben is. A költészet Próteuszként, lekötött kalózként idézi föl az elmúlt aranykori állapotot, és azt ezzel az emlékezéssel meg is teremti. Próteusznak, a *vates ambiguus* alakjának említésével egy új mítosz alakul ki: Odüsszeusz hazatérése,⁴⁰ amely a horatiusi aranykor elbeszélésévé válik:⁴¹ „Oh a halandó lányka szíve / Emberi szép kebelén viruljon, / Mint a mosolygó Helleniszé, midőn / A félisteneket szülte szerelmiben / Gyönyörre nyílt szív nyiladozza / A szeretet csuda két virágit: / A szent Poéziszt és a dicső erényt, / Melyek hajdan öröm ünnepivé kenék / A nagy görög nép boldog életét, / S létre hozák örök ideálit.”⁴²

Újrarendeződött az irodalmi hagyomány: az antikvitas motívumai új jelentést kaptak, és szokatlan összefüggések közé emelve újra megszólaltak. Ezek az újszerű értelmezési lehetőségek viszont magukban az eredeti művekben rejlettek, mint ahogy például az elégikusság is az aranykori bukolikában. Minden klasszikus mű *ambiguus*, az egyes értelmezések (Próteusz megköltözése) során újabb és újabb alakot ölt, míg végre megszólalásra lehet őt bírni.

1 BÉCSY Ágnes, *Berzsényi Dániel*, Bp., 2001, 139. (Klasszikusaink). A címben szereplő *ambiguus* jelzőhöz: Ovidius: *Metamorphoses* 2,9 (*Proteaque ambiguum*).

2 BÉCSY Ágnes, *i. m.*, 140.

3 Schiller Gessner esetében is elítéli ezt a műfajt. Friedrich SCHILLER, *A naiv és szentimentális költészetről* = Uő, *Válogatott esztétikai írásai*, Bp., 1960, 340.

4 Friedrich SCHILLER, *i. m.*, 601. A legtöbb Berzsényi-kommentár nagy jelentőséget tulajdonít ennek a tanulmánynak. Csetri Lajos szerint Szauder József *Ihletek, múzsák Virág és Berzsényi között* (= Uő, *Az este és az álom*, Bp., 1970, 270–296.) című tanulmánya utalt először Schiller említett művére. Van, aki szerint a schilleri értelemben vett szentimentalizmus nemcsak Berzsényi költészetét határozza meg, hanem szinte az egész magyar költészetnek konstans jelensége (THOMKA Beáta, *A rezignált reflexió* = Uő, *Áttetsző könyvtár*, Pécs, 1993, 68–82.).

5 Horatius költészete tudatosan az antik görög líra felé fordul, így csak annyiban érintkezik a bukolika (műfaji meghatározottságában) későbbi, *hellenisztikus* hagyományával, amennyiben az erre építő vergiliusi eklogák a régi görög irodalom (például Hésziodosz – aranykor!) motívumait magukba emelik, illetve amennyiben a horatiusi és vergiliusi költemények kérdésfeltevése hasonló. Borzsák István szerint inkább a különbségeket, mint a hasonlóságokat érzékelteti, ha az eklogákkal egyidejű horatiusi epódoszokra, vagy a tíz eklogát folytató első könyv tíz szatírájára utalunk. (BORZSÁK István, *Vergilius* = Uő, *Dragma II.*, Bp., 1996, 69.)

6 BORZSÁK István, *Vergilius magyarországi jelenléte* = Uő, *Dragma IV.*, Bp., 2000, 112.

7 Az aranykor szerepéről a kötetkompozícióban: ONDER Csaba előszava az általa szerkesztett Berzsényi-kötetben. BERZSENYI Dániel, *Verssek*, Bp., 1998, 21–37. (Matúra).

8 TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Pásztori magyar Vergilius* (Utószó), Bp., 1938, 106–108. DEBRECZENI Attila, „Pásztori múzsa” a XVIII–XIX. század fordulóján = SZAJBÉLY Mihály (szerk.), *Mesterek, tanítványok*, Bp., 1999, 95–125.

9 SZÖRÉNYI László, *Latin nyelvű Arkádia a 18. századi Magyarországon*, ItK, 1981, 184–191., SÁRKÖZY Péter, *Et in Arcadia ego*, ItK, 1983, 238–251.

10 Gessner német recepciójáról: Burghard DEDNER, *Vom Schäferleben zur Agrarwissenschaft* = Klaus GARBER (szerk.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt, 1976, 355. Továbbiakban a kötetre való utalás: *Bukolik*.

11 „A tavasz, az ősz szubjektív hangulattal telítődése, a gyermekségbe, az ártatlanság, a naivság elvesztett korába való visszavágyódás motívuma vagy a dagállal kapcsolatos jelenségek és észrevételek alacsony esztétikai fokon a románok lapjain s lapalji jegyzeteiben is megvannak, nemcsak Berzsényi és Kölcsey polémiajában vagy költészetében.” SZAU-DER József, *i. m.*, Bp., 1970, 87.

12 Merényi Oszkár a kritikai kiadás (BERZSENYI Dániel *Összes művei I.*, Bp., 1979) 484. oldalán azt írja, hogy Berzsényi „a horatiusi és anakreóni művészetet egyesítette” ebben a versben. Érdekes, hogy éppen ezzel közelítette az anakreontika műfaját Anakreón eredeti műveinek szinte utólérhetetlen tömörségéhez, költészeti és gondolati teljességéhez, az élet és elmúlás egységének bölcséleti felfogásához. Anakreón utóéletéről való legteljesebb áttekintés: PONORI THEWREWK Emil, *Anakreon*, Bp., 1885 (Görög és latin remekírók).

13 BERZSENYI, *i. m.*, 313.

14 Az antikvitásban először Vergilius első eklogájának végén jelenik meg a naplemente képe. Vö. 28. lábjegyzet.

15 „Tityrus, te a »terepély bikk« (Fazekas Mihály) lombsátra alatt heverészve”. Calpurnius Siculusnál már tölgyfa lesz a bükkből, feltehetően az aranykor-leírások hatására: „torrentem patula vitabant ilice solem” (3, 2).

16 X. ekloga, 1. Egyéb theokritoszi–szicíliai, vergiliusi–arkádiai utalás: a mézéről híres *Hybla a Fő és Szív* című versben (VII. ecloga, 37).

17 Legfontosabb és legismertebb antik szövegek: a Bibliában Dán 2,31–45; Hésziodosz: *Munkák és napok* (106–201.), Aratos: *Phainomena* (108–136.), Theokritosz: 24. *idill*, *Catullus*, 64. *carmen*, *Tibullus* (I 3, 33–50.), Vergilius: *IV. ekloga*, Horatius: 16. *epodosz*, és talán a legfontosabb Ovidius *Átváltozások* című mű-

ve (1, 89–150.). Saturnusról és az aranykor képzetéről: „Saturnus áldott lelke jött fel” (*A tizenharmadik század*), „midőn e földet elhagyá Saturnus”, „Krónos boldogabb Századja” (*A tudományok*), „reps andaloga Kronos ölébe” (*Gróf Török Sophiehez*).

18 Az aranykor képzetéről: HORVÁTH István Károly, *Aranykor-mítosz, aranykor ideológia, Világosság*, 1966, 593–600. Az aranykormítosz és a bukolika kapcsolatáról: TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Vergilius pásztori műzsája = Uő, Vallástörténeti tanulmányok*, Bp., 1981, 78–314. A hellenista bukolikáról: KERÉNYI Grácia, *Pásztori műzsa (Utószó)*, Bp., 1961.

19 TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *i. m.*, 1961, 306–307. Hogy Venus nem szerepelhet az aranykori leírásokban, az tényleg teljesen közkeletű tény volt a magyar irodalomban is, amint ez például HORVÁTH Iván is hosszabban fejtegeti *Telegdi Kata verses levele* kapcsán, l. KOMLOVSZKI Tibor (szerk.), *A régi magyar vers*, Bp., 1979, 161–181.

20 BERZSENYI, *i. m.*, 675.

21 Erwin PANOFKY, *Et in Arcadia ego: Poussin and the elegiac tradition = Uő, Meaning in the visual arts*, New York, 1957, 295–320.

22 Erwin PANOFKY, *i. m.*, 296. és 316: „ancora in Arcadia morte”; „il sepolcro si trova ancora in Arcadia, e la Morte a luogo in mezzo di Felicità”; „et in Arcadia ego fui”; „auch ich war in Arcadia”. Az Árkádia-per során Kazinczy, akárcsak Félibien, Du Bos vagy Diderot, múlt idejűnek vette a hiányzó állítmányt (*fui*), ezzel a mondat alanyává a pásztor-költőt tette, míg Fazekas – Young és Hervey nyomán – jelen idejű létige (*sum*) mellett a halált tartotta a mondat alanyának. Az első értelmezés a szelíd elmúlás és szerénység gondolatát fejezi ki inkább, az utóbbi, amely filológiai és művészettörténeti szempontból helyesebb, egyfajta barokk memento morinak tartotta a vitás formulát. PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Bp., 1988, 159–169.

23 Erwin PANOFKY, *i. m.*, 304. Sannazarón kívül az elégikus pásztor-költészet kapcsán feltétlenül említendő Milton, Chénier és Gessner neve.

24 Bruno SNELL, *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft = Bukolik*, 14.

25 Erwin PANOFKY, *i. m.*, 301–302.

26 FALUDI Ferenc *Költevényes maradványai*, I., kiad. és utószó RÉVAI Miklós, Győr, 1786, 187. Hasonló gondolat Vergilius ötödik eklogájáról idézett tanulmányának 206. oldalán.

27 Erwin PANOFKY, *i. m.*, 301. „With only slight exaggeration one might say that he ‘discovered’ the evening.”; „He projects tragedy either into the future or, preferably, into the past, and he thereby transforms mythical truth into elegiac sentiment.”

28 BOLLÓK János, *A VI. ekloga kozmológiájának háttere*, Antik Tanulmányok, 1997, 49–59. E többértelmű kozmológia igen erőteljesen hatott Ovidius *Átváltozások* című művének világleírására és aranykor-szemléletére.

29 SIMON L. Zoltán, *A keserű aranykor*, Antik Tanulmányok, 2000, 161–178.

30 BERZSENYI Dániel, *i. m.*, 675.

31 A „Légyen álom, légyen bíró” sor alapján Kerényi Károly egy cikke nyomán Szókratész védőbeszédét szokták mintának megjelölni. Hogy az *Apologia* lenne a „filológiaiilag legvalószínűbb forrás” (BÉCSY Ágnes, *Halljuk, miket mond a lekötött kalóz...*, Bp., 1985, 145.), ez a megállapítás némi finomításra szorul, hisz a vers kapcsán idézett Seneca-szövegek, Horatius-versek, Prédikátor könyve-idézetek tanúsítják, hogy ez a bölcsesség az antik filozófia után hellenisztikus etikai közhellyé vált. A kritikai kiadás által feldolgozott kommentárok nem említik, de elgondolkoztató, hogy a híres Cicero-könyv, a *Disputationes Tusculanae* első könyve végig ezzel a kérdéssel foglalkozik, és az említett Platón-szövegrészt latin fordításban is közli (I, 41). A vers egész szövege viszont tényleg emlékeztet az *Apologia* post iudicium mortis narrációs szituációjára.

32 „Horatius spricht nicht von Arkadien.” Bruno SNELL, *i. m.*, 40. Azonban egyszer expressis verbis is megemlíti Árkádiát a „*Iam veris comites*” kezdetű óda harmadik versszakában, valamint érdemes ebben a kontextusban is megemlíteni az ódák számos rokon motívumát.

33 Snell tanulmányának a címe is erre a folyamatra utal: „Die Entdeckung einer geistigen Landschaft”.

34 Hasonló értelemben (Snellre is hivatkozva): Tevias OKSALA, *Religion und Mythologie*

bei Horaz, Helsinki, 1973. (Commentationes Humanarum Litterarum 51.). Különösen a di agrestesről szóló fejezet (68–77.). Tanulmányok az istenekről mint metapoétikai allegóriáiról írottak.

35 CSETRI Lajos, *Faludi Ferenc: VI. ecloga = A régi magyar vers, 425–447*. DEBRECZENI Attila, *i. m.*, 105. Gessner csak ebben az allegóriáról szóló vitában számít Theokritosz követőnek. A pásztori költészet másik, az elégikusságról és idillikusságról szóló reflexiójában az egyik oldal paradigmatisz figurája Theokritosz, az ellentétes oldalé Gessner. (Például: G. W. Fr. HEGEL, *Estztétikai előadások III.*, Bp., 1980 [Filozófiai Írók Tára], 302.)

36 Horatius és Berzsenyi „talán csak egyben rokonok: Berzsenyi *bukólikus* hangja is természetes – s ha ő a téli esték csendjéről beszél, s a magános kortyongatás némaságáról, éppúgy megborzongat, mint Horatius” (FÜST Milán, *Berzsenyi Dániel = Emlékezések és tanulmányok*, Bp., 1951, 291.) A bukolika és a horatiusi aranykor allegorikus motívumainak fölhasználásáról egy érdekes párhozam a huszadik századi magyar irodalomból a Berzsenyi-követő Füst Milánnak a *Bukolika* című ciklusa (SCHEIN Gábor, *Füst Milán: Bukolika*, Műhely, 2000/6, 55–62.).

37 BÉCSY Ágnes, *i. m.*, 1985, 37. „Berzsenyi verse – szemben a Horatiuséval – nem egy térben és időben konkretizálható, elképzelhető helyzetből szól.” Snellnek az előbb tárgyalta (és általunk elfogadott) gondolatmenete értelmében Horatiusnál sem elsősorban „objektív helyzetszerű konkrécióról” beszélhetünk, hanem egy önálló költői világ megteremtéséről, ahol a tárgyiasságok csak „stilizált érzeki mozzanatok”. Így – Bécsy tanulmányának ezt a részletét kissé pontosítva – Horatius és Berzsenyi kapcsolata inkább a teremtő hűség, mint az ellentét oldaláról írható le.

38 Szerелеm istennőjéről és az aranykorról: a „lélek aranykora, gyönyörű kora két hatalomtól nyeri ihletését, a szerelemtől és a Mú-

zsáktól”. CSETRI Lajos, *Nem sokaság, hanem lélek*, Bp., 1986, 204.

39 CSETRI Lajos, *i. m.*, 69. Csetri épp e ciklikus világnézet miatt tartja azt, hogy Berzsenyi költészete „hordozhat magában némi rejtett hitet az újrakezés lehetőségében” (Uo.). A történelmi folyamat a ciklikus szemlélet szerint egyszer újra a haladás irányába fog haladni. E szemlélet nyomát véli felfedezni az *A magyarokhoz utolsó előtti strófájában*: „Tündér szerencsénk kénye hány, vet / Játszva emel s mosolyogva ver le.” (Kérdéses, hogy ez az irodalmi toposz nem inkább a „vaskor” leírásának része-e, és hogy valóban kozmikus szemlélet húzódik-e mögötte.)

40 BÉCSY Ágnes, *i. m.*, 1985, 245–263.

41 Odüsszeusz hazatérése mintha Horatius 16. epodoszának újraírása lenne („*vate ne datur fuga*”).

42 „Próteusz alakjában az a meghatározó, hogy jósissten. Ezáltal teljesednek ki a versben azok az asszociatív tartalmak, melyek a költő jelenének megfogalmazásáról a jövőbe nyitó intésre csúsztatják át a hangsúlyt” (Uo.) Ha Próteusz alakját megnézzük az antik irodalmi alkotásokban (*Odüsszeia, Georgica, Metamorphoses*), kitűnik, hogy elsődleges funkciója az, hogy a *jelen* nyomorúságának okát mondja el, és azt, hogy hogyan lehet kiengesztelni a haragvó isteneket, hogyan lehet visszaállítani a megbomlott harmóniát. („A prodigium nem a jövő képletes anticipációja, hanem egy jelenleg fennálló állapot, egy kozmikus üzemzavart kifejezésre juttató jel, egy okozat megjelenési formája, mely mint ilyen visszafelé mutat. Egy prodigium a jövőre legfeljebb csak indirekt módon, homályosan, nagy általánosságban utal.” Thomas KÖVES-ZULAUF, *Bevezetés a római vallás és monda történetébe*, Bp., 1995, 61–62.) Így új értelmet nyerhet a vers: a megbomlott aranykori harmónia az utolsó strófákban imperativusként áll, nem pedig közvetlenül a jövőre irányuló kijelentő módú jóslatként.

Műfaji és versszerkesztési kérdések Ungvárnémeti 1816-os *Versei* című kötetében

„Vályi Nagy Ferencz barátunk [...] kiküldé nekem az Ungvár-Németi Tóth László Verseinek hozzám szóló nyálábját. Képzeli Uram melly éjjelem volt ezen öröm után, mert azokat eddig ismeri. Eggy hatalmas ifju férjfiival nevedekett felekezetünk.”¹

(Kazinczy Ferenc levele Szemere Pálnak)

1. Kazinczy instrukciói és a kötetszerkezetek kialakulása

Ungvárnémeti Tóth László lírája az 1810-es évek közepétől kezdve a korábban készült *Niza vagy is másképpen a' senge szerelem dallokban* című kéziratos kötetéhez képest – melyre leginkább Csokonai öröksége, iskolai versírási gyakorlatai és a korabeli poétai románok hatottak – eltérő fejlődési-tájékoztató irányokat mutat: helléni áhítat járja át sorait, eszményei közül is leginkább Pindarosz szelleme nyomán halad,² mitológiai történeteket dolgoz fel műveiben, a magyar mellett görög nyelven is versel, antik mértéket és strófákat használ. Klasszikus stúdiumai annak ellenére is a görögök utánzóivá teszik, hogy Rájnis József, Révai Miklós, Baróti Szabó Dávid és Virág Benedek is inkább az ókori latin poétákat imitálják és ültetik át magyar nyelvre. Elméleti önképzése során megismerkedik a Kazinczy-kör által kedvelt teoretikusok írásaival: Eschenburg drámapoétikai nézetei, Bouterwek műfajelméleti tézisei és más pregnáns német esztétikai stúdiumok alakítják a gondolatmenetét. Mindezzel párhuzamosan a görögös-németes neoklasszika művészetelmélete válik mércéjévé, ugyanis a szövegek sokszori átdolgozása, a folyamatos korrekció igénye, a stíluszintek és azoknak megfelelő stílusárnyalatok követelménye, valamint a műfajoknak a fentebb stíl alapján történő értelmezése és elrendezése vezérli.

Ungvárnémeti Tóth László vélhetően 1814 késő telén–kora tavaszán vette fel a kapcsolatot Kazinczy Ferencsel,³ s a beavatás pillanatától kezdve a levelezés fórumának keretei közt váltak ismertté addigi és újonnan készülő költeményei, miként Mestere a kéziratok könyvbe rendezésének szándékáról és folyamatáról is innen értesülhetett. A Széphalom által közvetített elvárásoknak megfelelően tudatosan megkonstruált, publikálásra szánt kötetekben gondolkodik, vagyis számít a közönség véleményére-bírálataira, nem véletlenül válik a költemények egyik fontos témájává a kritikák jellege és a recenzensek magatartása. A fiatal poéta 1814-ben, a „bejelentkezés” esztendőjének tavaszán adja postára első olyan levelét, melyből Kazinczy a kéziratoknak a bevett esztétikai tételek alapján szerkesztett kompozícióját olvashatja ki.⁴

Tanítványa az eladdig elkészült metrumos szövegek címeit a következő felépített rendszerben közli: az első részbe az utóbb vélhetően megsemmisült, s általa folyó beszédű vígjátékként megnevezett *Nószó Arisztip* című darabját szánja, melyet egyébként nem sokkal később Kazinczy Kölcseynek küldött soraiban háromfelvonásos drámaként emleget,⁵ a komédiát a publikált kötet zárlatába kerülő, „hat lábú elegyes Jámbusokban” íródott *Nártzis* című szomorújáték követné, s ezzel kapcsolatban Ungvárnémeti részéről a rövidítés határozott szándéka fogalmazódik meg. A harmadik egységet hat vagy hét óda, továbbá magyar–görög epigrammák jelentenék, bár az idegen nyelvű versek színvonalával kapcsolatos aggodalmának több bekezdésben is hangot ad, a negyedik fejezet alá pedig két „szatíra nemű” hexameteres levelet vonna. Beszámol még néhány már elkészült balladáról, ezeknek a közlését illetően azonban még bizonytalankodik.⁶ A szerkezetből jól látható, hogy a kötet elejére drámáit szánja, a költeményeket műfaji rendbe osztja be, a versek sorrendjét pedig a kor szokásos elrendezési gyakorlata határozza meg:⁷ az ódák után az epigrammák jönnek, s azokat az epistolák követnék. Ungvárnémeti Tóth László néhány héttel később már kilenc-tíz árkusnyi kész szövegről ír, továbbá az utolsó simítások befejezésére vonatkozóan hűsvétot jelöli meg végső határidőként. Mindeközben atyamesteri funkciót ajánl fel levelezőpartnerének, helyesírási hibáinak javítására, a helytelen ékezetek korrigálására és a műalkotások válogató rostálására kéri fel.⁸ 1814. március 29-én keltezett levelében⁹ a manuscriptumok erőteljes szaporodását jelenti be, és a szelekció szükséges voltáról szól: a két dráma közül a vígjáték elhagyását fontolgatja, indoklásában a tragédiaköltés dicsőséges voltáról és a kötött verslábak írásával kapcsolatos nehézségeiről számol be, s ezenfelül három költemény (*Ágrai esküvés* és két tanító Levél) kapcsán vár Széphalomról konkrét tanácsokat. Jó két hónap elteltével a görög nyelvű tükörfordításos szövegek nagyobb arányú szerepeltetését tervezi, valamint a lap aljára kerülő jegyzetformulákban állapodik meg. Utóbb e magyarító és értelmezői funkciójú textusokat az 1816-os kötetben a glosszák képviselik, a görög–magyar nyelvű nyomtatványban pedig mindezt az egyes műfaji csoportok végére mellékelte jegyzetek formájában oldja meg.

Sajnos mindazok a levelek, melyekben Kazinczy Ferenc kötet szerkesztési javaslatokat tett, elvesztek, így csupán Ungvárnémeti válaszaiból rekonstruálhatók és csak részlegesen tárhatók fel a széphalmi instrukciók. Tóth László 1814 áprilisában megköszöni Mesterének a kéziratok összeállításának sorrendjére tett javaslatait, és végleges variációként a következő felosztást helyesli: „Nagyon tetszik az a’ rend, mellyet a’ Tekintetes Úr javallani méltóztatik, hogy tudni illik első helyen álljanak a’ görög Ódák, ’s Epigrammák, ezeket kövessék a’ magyar Ódák, ’s Epigrammák,- majd a’ két Epistolák, ’s leg utól a’ két Drámák.”¹⁰ A levélrészletből kiolvasható, hogy a poeta ekkor még az utóbb két kötetben publikált verseit egy könyvben tenné közzé, sőt

korábbi szándékával szemben az eredeti koncepcióhoz nyúl vissza, ugyanis ebben a csoportosításban a vígjáték és a tragédia megjelentetése egyaránt szerepel. Az egy esztendővel azelőtti változathoz képest azonban beszédes különbséget mutat a sorrend: a költemények és drámák helyet cserélnének, a verseken belüli műfaji elrendezés és egymásutániság viszont változatlan maradna. Ugyanebben a levélben a költő a könyv címére vonatkozó javaslatot is akceptálja, s ezenfelül egy előbeszéd elkészítésére is hajlandóságot mutat. Később aztán Ungvárnémeti Tóth László már-már szolgai módon követi példaképe utasításait, tudniillik többek között a kéziratok két részre bontására vonatkozó javaslatát is elfogadja, s így 1815 októberére a bilingvis kötet utóbb ismeretes szerkezete is nagyjából kialakul: „...görög verseimet szép darabokkal meg szaporítva; – a’ Tekintetes Úr tanácsa szerint, egyéb munkáimtól külön választva; magyarázattal, jegyzetekkel, ‘s egy rövid critizáló Szótárral meg erősítve, újonnan le tisztálhattam...”¹¹

Míg a *Nizában* a történet folyása határozta meg a 45 költemény három könyvre épülő felosztását,¹² addig a Kazinczy-iskola „diák”-ja nyomtatásban közölt szövegei esetében egy, a korábbiaktól eltérő vezérelvet alkalmaz, hisz azokat műfaji azonosságuk alapján csoportosítja és a *variabilitas* válik vezérlő elvvé. Ungvárnémeti Tóth László 1816-ban közzétett *Versei*¹³ kötetét a *Nárcisz*-dráma és néhány költemény tematikus összefüggése, az író grammatikai-esztétikai nézeteit megfogalmazó, a műveket magyarázó, de azokkal csak részben összefüggő glosszák, továbbá a fentebb stíl eszményét szem előtt tartó műfaji csoportosítás formálják kerek egészé. A felsorolt szempontok közül e dolgozat keretei közt csupán a harmadik kérdésre koncentrálnunk.¹⁴ Ungvárnémeti tudatos elrendezésében a bevezetőnek szánt és a szerző nyelvészeti-irodalomelméleti tájékozódásának értelmezésében kulcsfontosságú szerepet betöltő Czinke Ferencsel váltott levél után az első egységet összesen tizennégy szapphói, alkaioszi és egyéb mértékes formában írt óda és 31 epigramma alkotja. A második fejezetben két, a nemzeti történelem témájából merítő románc, valamint egy házassági ének olvasható. A harmadikban hat-hat Floriánból és Phaedrusból átültetett didaktikus célzatú, rövid terjedelmű apológ található, melyeket tizennégy saját szerzőségű mese zár. A negyedik részt a korban közkedvelt episztolák (összesen négy) foglalják el, s azokat az önszerető ifjú történetét feldolgozó, mitológiai témájú dráma követi, a kötet végére pedig a glosszák kerültek. Az 1818-ban publikált *Görög versei, Magyar tolmácsolattal*¹⁵ című kiadvány konstrukciója a két évvel korábbi anyaggal nyilvánvaló hasonlóságokat mutat: a műfaji elrendezés szervező ereje, valamint az egyes költeményekhez rendkívül szorosan kapcsolódó magyarázó jegyzetek egységesítik és tartják össze az alkotásokat. A teoretikus stúdiumokról, herderi futamokat követő és görögségélményről informáló bevezetés után négy pindaroszi és hét egyéb mértékben írt óda következik, s e fenséges darabokhoz csatlakozó kommentárok a szövegek forrásairól és min-

táiról informálnak. Az 1816-os munkához hasonlóan a struktúra második részébe az epigrammák (összesen 51) és az e művek filológiai háttérét, vers-tani ismérveit felsoroló jegyzetek kerültek. A románcokat, az apológokat és az epithalamiont a bilingvis kötetben három idill helyettesíti, s a költeményeket feltáró textusokban Ungvárnémeti alapos, megfontolt definíciókat közöl az idillről és az elégiáról, melyeket – szemben egyéb műfajelméleti tanulmányaival – a *Hasznos Mulatságok* hasábjain nem nyomtatott ki. Az 1818-as könyv három – a barátságról, a tudományról és a szerző görögségkultuszáról szóló – episztolával zárul.

2. Az ódák

A klasszicista műfaji hierarchiának megfelelően az 1816-os nyomtatvány nyitányában ódák olvashatók, melyeket első szinten alaki tulajdonságaik alapján érdemes megközelíteni, ugyanis csupán az egység felütésében szereplő költemények felelnek meg minden tekintetben a műfajjal szemben támasztott elemi követelményeknek. A verstípusok és -szerkezetek leírása a következő szempontok figyelembevételével végezhető el: szükségesnek látszik a címnek és kontextusának elemzése, a cím és szöveg viszonyának feltárása, a versek képvilágának értelmezése, az időszerkezet és beszédhelyzet taglálása, a versszerkezetek meghatározása, a felütések és zárlatok kommentálása, valamint a műalkotás mondatformáinak analizálása.¹⁶

Ungvárnémeti – elsősorban Kazinczy hatására – a fentebb stíl fogalmán vélhetően az ódai hangnemet értette, műfaji szinten azonban annak tisztaságát csak néhány esetben érte el.¹⁷ Így fordulhatott elő, hogy a *Versei* című nyomtatványban kizárólag az első négy vers írható le ódaként: az *Agrai fel-
esküvés* mitológiai kontextusában a költészet misztériumába történő beavatás mozzanata és példaképeinek listája (Descartes, Kant, Dugonics, Gvadányi, Földi, majd a zárlatban a kanonikus rendnek megfelelően a Kazinczy-Kis-Virág íróhármás) biztosítja a magasztos hangnemet, *A' magyar nemzethez* című költemény erős, pátosszal teli sorokban íródott: hazafias témája és történelmünk nagyjainak említése (például István, László, Mátyás, Lajos stb. és az akkor uralkodó Ferenc) adja a vers gerincét. *A' világosság* a felvilágosodás általános és emelkedett jelképeit (dicső nap, fénylő csillag, káoszból világosság) és a fénytannak¹⁸ a korban elfogadott tételeit zengi, a *Máriuszhoz a' Carthágó düledékein* című darab egy Plutarkhosztól származó¹⁹ történetet dolgoz fel.²⁰ Az 1816-ban közzétett kiadvány további tizenegy ódát tartalmaz, melyek mindegyike a műfaj módosult, differenciált változatát képviseli. A *Cseresnyés Sándor barátomhoz* című darab az episztolákkal²¹ és a panegyricusokkal határos, dalformában és könnyedebb hangnemben szólal meg *A' Barátságához*, *A' senge szerelem* és *A' Szerencse*. Az anakreóni sugallat jellegzetes vonásai érezhetőek *A' Tisztválasztás* hajlékony, kecses, játékos strófaiban, a *Laura keserve Hőse*, *Daphnisz felett* című óda pedig az idillekkel és a pásztor-

költeményekkel mutat rokonságot. Külön érdemes kitérni a *Gróf Desevffi Amália kis-aszszonyhoz*, a *Szilassy Ágnes kis-aszszonyhoz*, a *Rhédey Catharina kis-aszszonyhoz* és a *Krieger Josepha kis-aszszonyhoz* szóló – Weöres Sándor által barokk bókverseknek²² nevezett énekekre –, melyek közül az első és a harmadik az anakreóni dalokhoz közelít, a második kismértékben az ódák klasszikus felépítésére emlékeztet, a negyedik pedig epigrammatikus tömörséggel és stílusban fogalmazza meg mondanivalóját.

A verstípusok és szerkezetek meghatározása felől is sokszínű, változatos képet mutat Ungvárnémeti első nyomtatásos kötete. A cím és műalkotások viszonyának/kontextusának vizsgálata jól mutatja: az óda csoportjában szereplő versek nagyobbik részében a költemény szövege megfelel a cím okozta várakozásnak, a címek pedig többségükben a szöveg alanyára vagy tárgyára utalnak. Az elmondottak alól kivételt képez az *Agrai felesküvés*, ugyanis csupán az első négy és a 12. strófa kapcsolódik a címben jelzett misztérium témájához – bár lazábban a példaképek sora is illeszkedik a kontextusba. *A' magyar nemzethez* felhívást ígér a magyarsághoz, de az előzetes számitások csak a zárlatban igazolódnak, s ott is csupán egy a királyhoz szóló dicshimnusz formájában csendül fel a szózat hangja. A *Cseresnyés Sándor barátomhoz* címében az iskolatárshoz intézett gondolatokat sejtet, valójában azonban az első és utolsó részében az ihletettek bátorítása hangzik el, miként a középső sorokban a tengeri vihar-metaphora segítségével a költészet hatalmát hangsúlyozza. Az ódák képvilágának-metaforáinak tanulmányozása néhány jól elkülöníthető csoportba tagolja a költeményeket: az első változat (*Agrai felesküvés*; *Laura keserve Hőse*, *Daphnisz felett*; *A' Barátságához*; *Máriuszhoz a' Carthágó dűledékein*) az antik mitológia, a kultusz és a misztérium bevett tárgyait, jelenségeit festi le, a második osztályba (*A' magyar nemzethez*; *Cseresnyés Sándor barátomhoz*; *A' világosság*) a felvilágosodás toposzait felhasználó és Berzsenyi nagy formátumú képeire emlékeztető versek sorolhatók, a harmadik forma (*A' senge szerelem*; *Gróf Desevffi Amália kis-aszszonyhoz*; *Szilassy Ágnes kis-aszszonyhoz*; *Rhédey Catharina kis-aszszonyhoz*; *Krieger Josepha kis-aszszonyhoz*) a Nizára emlékeztető, buja, telített, rokokó képvilágból merít, a negyedik variánst (*A' Szerencse*; *A' Tisztválasztás*) az anakreóni dalok játékos képei testesítik meg. Az ódák időszerkezetéről elmondható: az udvarló énekek és dalformájúak főleg jelen időben íródtak, hat költemény (*Agrai felesküvés*; *A' magyar nemzethez*; *A' világosság*; *Cseresnyés Sándor barátomhoz*; *Máriuszhoz a' Carthágó dűledékein* és *A' senge szerelem*) jelen és múlt váltakozásán alapul, s azok közül az utolsó kettő esetében idő- és egyben értékszembesítés történik. A beszédhelyzet taglalása kapcsán fontos jelezni, hogy az ódarészbe sorolt darabok többségében a megszólalás módja egységes, csupán négy költemény esetében észlelhető váltás a szöveg során: *Agrai felesküvés* (I/1, I/2), *A' Barátságához* (I/1, I/2, I/3, Tsz/1), *A' Szerencse* (I/1, I/3) és *Krieger Josepha kis-aszszonyhoz* (I/1–3).

A *Versei* kiadványban a struktúrák többsége egyszerű, két óda azonban (*A' világoŝság; A' Szerencse*) a lírai-értekező típus átmeneti változatába sorolható, a *Máriuszhoz a' Carthágó düledékein* és *A' senge szerelem* pedig összetett szerkezetű értékszembeŝítı költemény. Külön érdemes kitérni a *Cseresnyés Sándor barátomhoz* felépítésére, a nyitányban felvillantott gondolat ugyanis a zárlatban kisebb módosításokkal megismétlödik, s így valójában hídszerkezetű az alkotás. Az 1816-os ódák többségében a zárlatok és a felütések a klasszicizmus követelményeinek megfelelıen didaktikus kijelentések. Kizárólag négy költemény tér el a merev szabályoktól: az *Agrai felesküvés* szentenciózus futamok helyett a rendkívül szubjektív „Borzadok” szóval kezdődik, *A' senge szerelem* utolsó egysége antitetikus, *A' Tisztválasztás* feltételes módú felütése és kérdéssel történı lezárása sem szokványos, ahogy a *Laura keserve Hóŝe, Daphnisz felett* is modernebb szerkesztésű, ugyanis kerüli a maximákat gradációs kezdetében és végében. A *Versei* kötet ódáinak nagyobbik részében kezdetleges a mondatok, sorok és strófák felépítése: a klasszicista doktrínáknak megfelelıen tulajdonképpen egy-egy jól körülírható gondolatot tartalmaznak. Az Ungvárnémeti-líra azonban ebben a kérdésben is szolgál néhány újdonsággal:²³ *A' világoŝság* 4–5. szakaszai egymásba hajlanak, a *Máriuszhoz a' Carthágó düledékein* című óda kulcsrészében (3–4., 5–6. strófa) a sorok átívelnek egymásba, a *Cseresnyés Sándor barátomhoz* című versben közbevetések és közbeékelések találhatók, *A' Barátság*hoz című költeményben a sorok és gondolatok általában nem esnek egybe, *A' senge szerelemben* a mondatok szerves formájúak, továbbá a *Laura keserve Hóŝe, Daphnisz felett* szabálytalan, zaklatott mondatai és a 2–6. strófák szakaszkezdő „Kesergem” felkiáltásai teljesen megtörik a merev, klasszicista strukturálási módot.

3. A kötetek egyéb műfajai: az epigrammák, az apológok, a románcok, valamint az epithalamion

Az epigrammák tematikus csoportosítására vonatkozóan teljes mértékben elfogadhatónak látszik Tóth Sándor Attila felosztása, amelynek alapján az 1816-os darabok öt egységbe (személyeket dicsőítők, pásztori-szerelmi, csipkelődők, természettudományos-bölcseletiek, mítoszi-allegorikusak) tagolhatók.²⁴ A műfaj primer jelentésében az ókori görögöknél sírkövekre és emlékoszlopokra vésett rövid, tömör felirat volt, s ezt az elsődleges értelmet Ungvárnémeti korpuszában csupán az 1818-ban kiadott bilingvis kötet három költeménye (*Révai sírczíme; Vinterl sírczíme; Szombati sírczíme*) testesíti meg. Az óda-fejezethez hasonlóan Tóth László epigrammaciklusában is felfedezhető hét olyan költemény, amely a műfaj alapvető jellemzőit nem mutatja. A *Kazinczyhoz: Ismételtenül* című a tömörség, a rövidség és a plaszticitás követelményének nem felel meg, a magasztos téma (a széphalmi mester köszöntése, illetve egy mitológiai kép társítása) és az emelkedett hangnem okán a műalkotás inkább az óda karakterjegyeit hordozza. A *Daphné* terjedelmé-

ben jócskán meghaladja egy átlagos epigramma hosszúságát, továbbá a lakonikus jelleg hiánya, a megcsontosodott forma megbontása, a görög téma és a stíluseszközök az idillekhez közelítik a verset. A dalok kompozíciós sajátosságait és könnyedebb témáit három epigramma hordozza: az *Egy ifjúhoz* a szomorújátékkal való összeolvashatósága miatt válik a könyv egyik kulcversévé, a *Fábiusz, és Minúciusz* című semmilyen elemében sem mutatja az iskolás didaxist, a szemléltetőséget és kihegyezettséget, *Az előre-fizetést* a lant és virág képe az apológok záródarabjával (*A' Poéta, és a' Kertész*) köti össze. *A' sok barát* és *A' Jelen-szerető* felépítése és hangneme az anakreóni énekekre emlékeztet: míg az előbbi költeménynek az ismétlések sorozata ad sajátos hangulatot és ritmust, addig az utóbbi verset kecsessége, bájossága és játékos sorai tették a Weöres-féle gyűjtemények fontos darabjává és a XX. századi antológiák gyakran közölt költeményévé. A *Versei* kötet epigrammái a korabeli, leginkább német nyelvű és vélhetően Ungvárnémeti által is forgatott esztétikák műfajelméleti definíciói alapján is tanulmányozhatók. Lessing meghatározása szerint az epigrammák két jól elkülöníthető egységre bonthatók fel: a szerző az exozícióban a témát közli, melyet a csattanós klauzula fejez be.²⁵ A műfaj ezen klasszikus változata kötött felépítésű, ugyanis zárlatában minden esetben bölcs mondásnak kell szerepelnie, s gyakorta a felütésben is szentencia fordul elő. Míg az 1816-os kötetből csupán két költemény (*Archiméd pontja, Strátó tanácsa*) mutatja a fent leírt szerkezetet, addig a két nyelvű kiadvány számos darabjában kimutatható az előtagból és rövid, szellemes utótagból álló váz. Herder az epigramma általános és Lessing alapján leírt definíciójával szemben egészen más költői eszközöket tartott kívánatosnak: a rövidség-kiélezettség helyébe az egységes nézőpontot állítja, a csattanót pedig a megnyugtató zárás váltja fel nála.²⁶ A Herder értelmében vett szerkezettel a *Versei* kötet következő költeményei jellemezhetők: *Lysánder, és Phárnabaz; Democrit Abderában; Corydon Dóriszhoz*. Hegel esztétikájának vonatkozó egysége alapján az epigrammák két részre oszthatók fel:²⁷ a lírai típus alá – melyben a költő érzelmeit, ötleteit, tréfáit mondja el – Tóth László élő személyekhez szóló epigrammái sorolhatók. Egyébként az 1816-ban kiadott kötet valamennyi ilyen verse magasztaló hangnemben készült (csupán a későbbi magyar–görög kiadványban olvasható három progisztikus modorban megszólaló epigramma: *Érzékihez; Rozgonyihoz; Tünyihöz*). A Hegel-féle meghatározás szerint a másik csoportot az epikus epigrammák jelentik, ahol is a vers első felében a tény vagy tárgy leírása, a második részben pedig az okoló magyarázat rögzítése történik meg. Ungvárnémeti bölcselkedő-ismeretterjesztő epigrammái az utóbbi változat követelményeinek felelnek meg: a *Prométh* című a mitológiai történet egy kisebb részletét meséli el, a *Plátó lelké*ben, a *Synthesis, analysis*ben és *Az igazságban* a filozófiai téma szentenciózus, iskolai keretben szólal meg, *A lélek karjának jegye* mögött Tóth Sándor plato-

nista háttérret sejt,²⁸ *Az ember alkotja* a test-lélek fogalomhoz kötődő gondolatokat közül.

A Kazinczy-körben többen próbálkoztak meseírással, esztétikai hatást azonban kizárólag Ungvárnémeti és Vitkovics Mihály esetében lehet felfedezni.²⁹ A *Versei* kötetben közzétett apológok az irodalom, a művészet és a dulce/utilitas témaköreihez kapcsolódnak, s e szövegek gyakorta allegorikusak, bennünk a tanító-felhívó, illetve a polemizáló szándék dominál. Ungvárnémeti meséi verses formájúak, moralizáló vagy gyakorlati tanácsokat adó tételszerű konklúzióval fejeződnek be. Csatlakozunk Tóth Sándor álláspontjához, amely szerint³⁰ az apológ-ciklus két részre bontható: az egyik változatban a leíró-elbeszélő szerkezetek váltakozása adja a struktúrát, a másik csoportba pedig a dialogikus felépítésűek tartoznak. Úgy látjuk, a hagyományos műfaji követelményeknek leginkább a Phaedrústól szabadon fordított hat mese felel meg, ugyanis ezen didaktikus tartalmú szövegek többségében (*A' Róka, és a' Szőlő; A' Béka, és a' Bika; A' Kecskék, és a' Bakok; A' Csirke, és a' Gyöngy*) állatok szerepelnek, a hangnem moralizáló, a mondatok a klasszicizmus követelményeinek megfelelően szentenciózus maximák, a felütesekben és zárlatokban egy-egy megfontolandó erkölcsi tétel szerepel, valamint a mondanivalóhoz toldalékszerűen kapcsolódó tanulság epigrammatikus csattanókban hangzik el. Tóth László Florián-átültetései, melyekben az eredeti szerkezetekhez és mondanivalóhoz képest ugyancsak jelentős módosításokat végzett, kevésbé didaktikusak, témájukat tekintve leginkább a honi irodalom jelenségeihez kötődnek. A meséket jellemző tanító szándék is burkoltabb formában nyilvánul meg csupán, továbbá az apológok közül néhány kevésbé hordozza a műfaj kritériumait: példának okán *A' Hernyó* és *A' Vipera, és a' Nadály* címűekben az egységes nézőpont és a csattanó nélküli zárlat a herderi típusú epigrammákra emlékeztet. A Florián-fordítások ritkábban kezdődnek és záródnak csattanóval, a szerves formájú mondatok a struktúrálási készségnek egy magasabb szintű formájáról tanúskodnak. Az apológok-ciklus második felében tizennégy eredeti Ungvárnémeti-szöveg szerepel, s a szerzőt láthatóan határozott cél vezérelte: a korszak kritikai mozgalmait, nyelvészeti vitáit kívánta megjeleníteni. *A' Csíz* címűben szatirikus tónusban a neologizmus védelme mellett tör lándzsát, *A' Hajókban* és *A' Veréb, és a' Fecskében* filozofikus bölcselkedés hangzik el, *A' Darásban* a kritikusokat a címben szereplő állathoz hasonlítja, *A' Magvető* zárlatában az írókra és a recenziésekre vonatkozó tételek szerepelnek, *A' Vinczlér, és a' fia* című mesében pedig a magyar literátorok versengésére utal. A hasznosság és gyönyörködtetés témája rejtetten az apológ-ciklus szinte mindegyik darabjában megjelenik, nyíltan *A' Pók, és a' Selyem-bogár*, valamint *A' Poéta, és a' Kertész* címűekben csendül fel. Ungvárnémeti saját szerzőségű apológjai a szereplőket tekintve több változatot mutatnak: öt allegorikus, állatszereplőket felvonultató darab olvasható, személyekről négy mese szól, további kettő tárgyat vagy

elvont fogalmat ábrázol, három költemény mitológiai témát boncolgat. Az apológ műfaji normáit hét vers lépi át, melyek közül az *Ámor, és Zephir* a dalok könnyedebb tónján szólal meg, *A' Poéta, és a' Kertész* pedig egy konstruált dialógus. További öt költemény tömör, lakonikus jellegű: a *Malacia* és *A' Darás* az epigrammák Lessing által adott definíciójának felelnek meg, ugyanis a tárgy leírása után csattanós zárlat következik, az *August, és a' Holló, a Jupiter, és Vénusz*, valamint a *Herkulesz* egységes nézőpontja és csendes zárlata a műfaj herderi változatához közelít. Ungvárnémeti originális apológjai nagyjából fele-fele arányban hagyományos és modernebb szerkesztésűek: egyik részük az epigrammákkal rokonítható, maximával kezdődnek és bölcs mondással zárulnak, a másik csoportot a dialogikus szerkesztésű mesék (például *A' Pók, és a' Selyem-bogár; Jupiter, és Vénusz; Ámor, és Zephir; Herkulesz; A' Poéta, és a' Kertész*) teszik, ahol is párbeszédeselem nyitja vagy végzi be a műveket.

Ungvárnémeti Tóth László 1816-ban publikált románcait és házassági énekét a történetmesélés igénye vonja közös vizsgálat alá. Az ódák némelyikében megpendített nemzeti tematika a románcokban tűnik újra fel: az „apró történetes dalok” rímes-időmértékes szakaszaiban a honi történelem nagyjai tűnnek fel. Ungvárnémeti balladáival túllép az érvényessé avatott műfajok körén, ugyanis ezen alkotások modora, szóhasználata és verselése nem felelt meg a fentebb stíl követelményeinek. Kazinczy az Ungvárnémeti-kéziratokból konstruálható kötet szerkesztetek egyikében sem számol a két szöveggel, ugyanis a románc stíluszintjének megfelelően népszerű szavak (henye, czudarka, bohó, bitangol stb.) és kádenciák találhatóak a költeményekben. Tóth László egyébként a *Hasznos Mulatságokban* közzétett tanulmányában³¹ a műfajjal kapcsolatosan a tiszta gondolatok követelményét, a lantos-könnyű ritmus kívánalmát és a történetek megjelenítésének kritériumát húzza alá, továbbá hangsúlyozza az együgyű, régi nyelvmód használatának lehetőségeit is. Az *Attila, és Marull* címűben, melynek háttérszövege Oláh Miklós Attila-életrajza,³² a hun fejedelem és azt istenné magasztosító költő történetét zengi el. A románc strófái jambikus lejtésű nyolc és hat szótagú, *xaxa* rímelésű négyes sorokból épülnek fel. Az *Árpád, és Zalán* témája a honfoglalás korába nyúlik vissza, s a történetet Anonymus gestájából merítette.³³ A románc verselése, jambikus jellege az előző vershez hasonlatos: 5–5–5–4 szótagszámú, *xaxa* rímelésű négysoros strófák adják a szerkezetet.

A hosszú, részletező címmel ellátott *Epithalamion Tekint. Szilassi Szilassy József Úrnak Tekint. Kis Rédei Rhédey Klára kis aszszonnyal öszve-kelésére* a nászadal műfajának módosított változatát képviseli, ugyanis a kanonikus elvárásokkal szemben a vers nagyobbik hányadában a két fiatal szerelmének históriája idéződik fel, s az esküvő ábrázolása csak az ötödik zárórészben kezdődik el. Az előkelő leány és fiú kapcsolatának leírásához felhasznált költői eszközök egyébként az idillekhez közelítik a műalkotást. Nem véletlen talán az

sem, hogy a poeta kiemelkedő költeményeinek címeit felsoroló lajstromon, amely a Kazinczy-levelezésben folyamatosan cirkulált, menyegzői idill megnevezéssel szerepel a vers.³⁴ A korszak versírói gyakorlatában a házassági ének a széphalmi Mester által pusztításra ítélt alkalmi költészet csoportjába tartozott,³⁵ Ungvárnémeti Tóth Lászlónál azonban éppen a műfaj karakterjegyeinek átalakítása teszi lehetővé a szokványos formától való eltérést, a filozofikus részeknek a szövegbe történő szerves beépítését. A történet öt stációja egy-egy, éppen az adott rész tartalmához illő módosított refrénnel kezdődik: az első rész a gyermekek egymásra találásáról és a női-férfi értékekről szól, a második egység az udvarlás időszakát jeleníti meg, a harmadikban a búcsúzás fájdalmáról szól, a negyedik fejezet a közösségnek a gyermekszerelemről való véleményét fejtegeti, az ötödik szakasz pedig a házassági szertartást ábrázolja. Ungvárnémeti nászda – amely egyébként az életmű egyik legjobban strukturált darabja – szerkezeti tulajdonságait tekintve lírai-elbeszélő költemény, amely gradációs szentenciával kezdődik és bölcselkedő kijelentéssel zárul. Az epithalamion szerves mondatformái, a szövegen belüli többszöri közbeékelések (például a második refrént követően a pipacs szirmainak tépkedését és a neveik kezdőbetűinek a fába vésését ábrázoló képsoport) és dialogikus részek szétfeszítik a műfaj hagyományos kereteit.

4. Az episztolák

Ungvárnémeti nyomtatásban megjelent kötetének lírai része négy, a korabeli poétikai elvárások alapján szerkesztett episztolával zárul, melyek a műfajjal szemben támasztott követelményeknek mindenben megfelelnek. Annak ellenére, hogy a korban használatos poétikák a költői levelek esetében a stílus és hangnem tekintetében széles skálán mozgó változatokat is megengedtek, Tóth László ezen költeményei leginkább a fentebb stílhez kötődő témákban és modorban íródtak. Kazinczy és köre különös vonzalmat érzett az episztolák szerzésére, ugyanis a meghatározott személyekhez vagy csoporthoz szóló sorok egyrészt bölcséleti, filozófiai eszmék hordozójává válhattak, másrészt pedig egy-egy komolyabb polémiában a műfaj vitaeszközként is funkcionált. Ungvárnémeti költői levelei az életmű legértékesebb részét jelentik, ugyanis a korban fontos gondolatok (például önszeretet, a morál-filozófiához való helyes viszonyulás kérdése) eredeti hangon szólnak meg, valódi érzések és önálló stílus jellemzi azokat.

Az 1816-os episztolákban visszatérő témaként jelentkezik a sztoicizmus³⁶ gondolataival való vita és az azt felváltó eszmerendszerek jellemzése. Ungvárnémeti vélhetően sárospataki stúdiumai során (1808–1810³⁷) ismerkedett meg a morálfilozófia alapvető téziseivel: egyrészt a Református Kollégium történetét feldolgozó terjedelmes szakirodalomból kiolvasható, hogy az intézmény hétköznapi életében és a korabeli egyházi gyakorlatban fontos szerepet töltött be a morálfilozófia (például disputák, halotti búcsúztatók,

köszöntők),³⁸ s a diákoskodó Ungvárnémeti mindazzal nap mint nap kapcsolatba került, másrészt e tanok legjelentősebb hazai képviselői ebben a periódusban e híres protestáns iskolában tanítottak. Rozgonyi József, aki 1797–1823 közt filozófiát és esztétikát adott elő,³⁹ *Drágalátos részekből összeállított Ditsőség koronája* című neves írásában, valamint a tanintézmény és a város jeleseiről szerzett halotti prédikációiban (Vay Józsefre, Teleki Józsefre, Nyíri Istvánra, Major Józsefre stb.) a józan okosság legfontosabb tételeit eleveníti fel. Látzai Szabó József, az erkölcsi teológia tanára, éppen Ungvárnémetinek Patakra érkezésekor kezdte meg professzori működését a sárospataki főiskola tantestületében.⁴⁰ Valószínű, hogy a tógatusi szakra járó Ungvárnémeti a *Halhatatlanság' Oszlopa vagy-is némelly halotti versek* című írásának néhány fejezetéből (például *Idivetség' útja a' Halál!; Illőbb a' hólton örülni, mint érte búba merülni; A' kisdedeknek túrhetőbb halálok*) fontos gondolatokat merített. Nem zárható ki, hogy a fiatal poéta a pataki könyvtárban rendelkezésére álló, Látzai hasonló témájú szövegeit is forgatta iskolai vizsgáira, kurzusaira készülve.

Az 1816-os kötet első episztolájának (*A' SZÉP LELKŰ KAZINCZYHOZ, Midőn kedves Lyánykáját maga tanitná*) címe, az atyához szóló kilencsoros zárlat és általában a széphalmi mesternek a szülői szerepben történő dicsőítése alkalmi költeményt sejtet. Ennek ellenére a szöveg középső részében elhelyezett elmélkedés önálló gondolatokat közöl: a fogantatási-születési-oktatási körülmények kérdésével foglalkozik. A vers gondolati háttérét a francia filozófusok írásaiból (Diderot, Helvetius, Holbach, Rousseau, Voltaire) merített tételek és a locke-i eszme felelevenítése adja.⁴¹ A költői levél középpontjában voltaképpen a nevelés problematikája és az emberi természet tárgyköre áll, s a felvilágosodás e lényeges fogalmai kapcsán a költő a régiek véleményét idézi meg. A versben egy hosszabb egység erejéig a spártai és magyar körülmények különbözőségei tűnnek fel, azután a tabula rasa-tétel Kazinczynak, a bölcs nevelőnek a köszöntésébe torkollik. A költeményben előforduló személyek (Nevelő, dajka, az atya és leánya) és tárgyak (könyv, törvény, nyelv, iskola) még inkább erősítik a primer mondanivalót, vagyis az okítás szerepének fontosságát ismertetik fel. A *SENNOVICZ MÁTYÁS ÚRHOZ, midőn nagy reménységű fiacskája, JÁNOS ADOLF EDUÁRD, Eperjesről S. Patakra le jötte után tized nappal ki mulnék 1813. Esztendőben November 16-dik napján* barokkos hosszúságú címmel ellátott episztola két élesen elkülönülő részre osztható: az első egységben a morálfilozófia legfontosabb tételei idézőjelben, állító formában hangzanak el, majd a második részben a bölcsélettel való polémia érvrendszere szerepel, hogy aztán a szöveg utolsó soraiban a Komor és Igaz bölcs magatartásának összevetése hangozzék el. Az összehasonlítás a halálhoz és a világ jelenségeihez való kétféle viszonyulást jeleníti meg, ugyanis míg az előbbi rezzenéstelen arccal fogadja el a megfordíthatatlant, addig az utóbbi viselkedését részvétellel megtelt szíve vezérli. A költői levél utolsó

soraiban, melyeket Ungvárnémeti vélhetően az alkalom kedvéért ragasztott a már korábban is kész verséhez, a beszélő a fájdalommal küszködő atyához intézi szavait, s vigasztalásában az Igaz bölcs elgondolásait ismételi el újra.

A *VINCZÉHEZ a' Színt-vesztésről* című episztola, mely a korábbi episztóláktól eltérően kevésbé konkrét személyhez szól, két nagyobb kérdéskört dolgoz fel: az első, rövidebb egységben a Rousseau-tól eltanult világlátás szerint a romlatlanság állapotát és az aranykor felbomlását ábrázolja, majd a költői levél a továbbiakban az önszeretet⁴² problematikájával foglalkozik, mely témát aztán a kötet végén szereplő *Nárcisz*-drámában több nézőpontból is megvilágít.⁴³ Ungvárnémeti ezen költeménye az életmű egyik legértékesebb darabja, ugyanis a rendkívül összetett versstruktúrában különböző hangnemű egységek keresztezik egymást. A vers műfaja, képkincse, szcenikája és szerkesztése heterogén, ugyanis az önszeretetet jellemző részben utalások sorozata villan fel: a narcizmusról szóló sorokat a tisztos bölcs hangja váltja fel, majd azt a címzetthez szóló, egyes szám második személyben íródott futam zárja. A következő szakaszban példák felsorolása, ismét egy megszólítás, majd egy anekdotikus történet szerepel, s a levéljellegű rövid kiszólást Vincze szavai (szerep a szerepben) követik. A harmadik verselemben biblikus hangú a felütés, majd abba egy rövid és ismert epigramma variált változatát (műalkotás a műalkotásban) fűzi, továbbá a címzetthez intézett sorok után ismét egy bölcselkedő rész olvasható. A negyedik fejezetben klasszikus antik szerzőket (Horatius, Cicero) invokál, a szeretetről szóló biblikus hangú gondolatsort követően Pope-ra és Swiftre hivatkozik, majd néhány mesterség jellemzését végzi el és a kritikusok hangját imitálva zárja sorait. Az ötödik rész egy szerelmes vers betétével kezdődik, azt egy kiszólás szakítja félbe, továbbá a hűtlenségről filozofál. Az episztolát Bagamér a leginkább az előző vers Igaz bölcsének gondolataira emlékeztető szavai szintetizálják, végül pedig Camarina tavának⁴⁴ képével az önszeretet problémájához jut vissza. Az *Egy nyílt-szívű öreg levele ALADÁRHOZ, egy ifjú Könyv-Szerzőhöz* című episztola írója és megszólítottja nem azonosítható. Értelmezésünk szerint a fiktív szerző Kazinczyval azonos, illetve a címzett, a szigorú kritikáktól félelmet érző fiatal Ungvárnémetinek feleltethető meg. A levélformulát a gyakori kiszólások, az egyes szám első személyű beszédhelyzet és a csattanós, jövőbe mutató zárlat is erősíti. A szöveg tulajdonképpen leírások és példák sorozata: az ifjak jellemzése, Aladár könyvének vizsgálata, a mások és saját véleményének kifejtése tagolja a szöveget. A köz vélekedése összevethetőnek látszik a kézírásos *Niza* előszavában felvetett Grammatikusok és Vének ítéletével, akik a szerelmes verseket nem preferálják. Az ifjú szerző munkája kapcsán kirajzolódó álláspontok ebben az episztolában differenciáltabbakká válnak, s a jó írással kapcsolatos követelmények általánosabb módon fogalmazódnak meg: a tudományosság, az erkölcsi tanács, az elme és a jó ízlés minden körülmények közt kívánatosnak tűnik, továbbá a *Niza*-ciklus elő-

beszédéhez hasonlóan a túlzottan korai publikálás lehetőségével a beszélő itt sem ért egyet. A költői levél fiktív írója védelmébe veszi a fiatal szerzőt, s a zsenégék írását a tavasszal állítja párhuzamba, melyet utóbb teoretikus formában majd a Pindaroszról szóló tanulmányában fejt ki Ungvárnémeti.⁴⁵

Az ódák elemzéséhez hasonlóan az episztolákat is érdemes a verstípusok és szerkezetek felől megvizsgálni. A cím és kontextusának elemzése során megállapítható, hogy a költői levelek a cím okozta várákozásnak általában megfelelnek, kisebb eltérést csupán annyiban észlelhetünk, hogy az alkalmi jelleget sugalló kezdet után a szövegek filozofikus gondolatokat mutatnak be. Miként a versek szerkezete is többféle variánsra írható le, úgy a költemények felütése és zárata, valamint a műalkotások mondatformái is változatos képet mutatnak. A *A' SZÉP LELKŰ KAZINCZYHOZ...* felépítését tekintve egy bölcselkedő-reflexiós részből és egy Kazinczyhoz intézett szózatból áll, mely egy hosszan elnyúló szentenciával kezdődik és kevésbé didaktikus futammal zárul. A *SENNOVICZ MÁTYÁS ÚRHOZ...* című összetett felépítésű, értekezmesítő költői levél, antitetikus, gradációs felütéssel nyit („Nincsenek olly nyavaják...”) és egy bölcs mondással ér véget. A *VINCZÉHEZ a' Színtvesztésről* kompozíciója rendkívül bonyolult, ugyanis a szövegben előforduló utalások sorozata válik a kompozíció szervező elvévé, éppen ezért a nyitások és a befejezések is csupán a kisebb egységeken belül tárhatók fel. Az *Egy nyílt-szívű öreg levele...* keretes vagy hídszerkezetű: a kezdősorok kevésbé csattanós állítása a zárlatban okító célzattal, felszólító formában megismétlődik. A korábban leírtak fényében az alkotás az önmegszólító verstípushoz áll közel.

5. Zárás

Ungvárnémeti kötetének szerkezetét erőteljesen befolyásolták a Kazinczy-kör által sugalmazott normák: a korabeli doktrínáknak megfelelően műfaji egységekbe osztotta szövegeit, bár az egyes csoportokon belül gyakran keverednek a versnemek és módosulnak a kanonikus struktúrák. Ungvárnémeti nyomtatásos kötetei már a megjelenés pillanatában is csak kevés olvasóhoz jutottak el, miként a Kazinczy-körhöz tartozó írók közül is többen idegenkedve szemlélték e költeményeket. Elsőként az életművet újraolvasó Weöres Sándor emelte ki az alkotások éteri magasságát, a témák korszerűségét és a versvilág Berzsenyire emlékeztető hasonlóságait. Rákóczy Géza 1892-es és Tóth Sándor Attila nemrégiben megjelent Ungvárnémeti-monográfiája után alapvető fontosságú lenne a lassan kétszáz évvel ezelőtt nyomtatott kötet korszerű, kritikai igényű feldolgozása és kiadása.

1 Kazinczy Ferenc levelezése, sajtó alá rend. VÁCZY János, Bp., 1890–1911, XIII., 484. (A továbbiakban: *KazLev.*)

2 A görög poéta iránti érdeklődésének bizonyítéka a két esztendővel később kiadott bilingvis kötet élén álló négy Pindaros-utánzat (*Eleüzszi titok, Melpomena, Hermíne, Magyar hősök*), melyek egyéni dikcióról, a bonyolult ditirambikus strófák megszerkesztésének képességéről és önálló hangról tanúskodnak, valamint a *Tudományos Gyűjteményben* megjelent dolgozata: UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *A költőnek remek példáiról, különösen Pindarról, s Pindarnak Versmértékéről*, TudGyűjt, 1818, VI, 54–89.

3 Ungvárnémeti Széphalomra postázott első levele elveszett, ismeretségük kezdetének időpontjára vonatkozóan azonban fontos adalékot tartalmaz egy 1815. március 15-én kelt levél: „Épen ma annak esztendeje, hogy engemet a' Tekintetes Úr becses levelére, 's nemes Barátságára méltóztatott!” (*KazLev.*, XII., 457.).

4 *KazLev.*, XI, 258–259.

5 „A' nősző Aristip Dráma 3 Felvonásban prózában...” (*KazLev.*, XI., 333.).

6 *KazLev.*, XI., 258–259.

7 A műfaj-elvű elrendezésre vonatkozóan néhány nevezetesebb kötet emelhető ki. Szemere Pál arról számol be Kazinczynak, hogy Báró Prónay így osztaná föl Berzsenyi verseit: „I. Könyv: Anacreonticumok (A' szerelmet éneklő darabok at érti ezen czímen) II. K. Ódák ... III. K. Epistolák.” (*KazLev.*, XI., 191.). Csetri Lajos Berzsenyi *Őskötetében* a tematikai és hangnemi verscsoportokban a versformai, hangnemi és tárgyi azonosság mellett eltérő elemeket is kimutat, s azokban a „változottság gyönyörködtető igényét” tapintja (CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek: Berzsenyi-tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 19.). Kis János saját kötetét a következő konstrukcióban képzei el: első helyre Lantos Verseket – Énekeket és Ódákat helyezze, a második egységbe a Beszélő Verseket – Mesék és Regék tartoznának, a harmadik egységet a Tanító Verseket – Levelek és Szatírák képeznék, s hátulra az Elegyes versek maradnának (*KazLev.* XI, 297–300.). Fried István értekezésében a „józan hasznosság” elvére épülő könyvről

beszél: FRIED István, „...törpe növény a cedrusos erdőn”: *Kis János 1814–15-ös verses köteté = Klasszika és romantika között*, szerk. KULIN Ferenc és MARGÓCSY István, Bp., Szépirodalmi, 1990, 159–171.

8 *KazLev.*, XI, 266–267.

9 *KazLev.*, XI, 304–306.

10 *KazLev.*, XI, 351.

11 *KazLev.*, XIII, 226.

12 Minderre vonatkozóan: MERÉNYI Anamária, *Ungvárnémeti Tóth László Niza-kölete fejlődéstörténeti és kompozíciós-imitációs szempontból*, It, 2001/1, 42–56.

13 UNGVÁRNÉMETI TÓTH László *Versei*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1816.

14 A kötet tematikus feltárása, a bevezetések és a glosszák elemzése Ungvárnémeti irodalomesztétikai tájékozódásának vizsgálatával párhuzamosan végezhető el csupán, amire jelen dolgozat keretei közt nem vállalkozhatunk.

15 UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Görög versei, Magyar tolmácsolattal*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1818.

16 Az elemzési szempontok kialakításához két tanulmányt használtunk: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A XVIII. század végi magyar költészet főbb típusai; Berzsenyi verstípusairól = Uő, Világkép és stílus*, Bp., Magvető, 1980, 37–74., 96–115.

17 Fried István az óda-típusú versek önállóságáról, keveredéséről értekezik: FRIED István, *A neoklasszicista óda Kelet-Közép-európai megújulásának kérdése = Tanulmányok Dobossy László 70. születésnapjára*, szerk. GYIVICSÁN Anna, Bp., 1980, 141.

18 Erre vonatkozóan: SZÖRÉNYI László, „Tükröcske egy ficzko-poéta számára”: *Ungvárnémeti Tóth László kritikai fogadtatása*, A.Univ.Szeg.hist.litt., XVIII., 1981, 86.; TÓTH Sándor Attila, „Az istenülés dicsősége”: *Ungvárnémeti Tóth László költői portréja*, Szeged, Gradus ad Parnassum, 2001, 36, 135.

19 Utal erre: TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 36.

20 A műfaj meghatározásához Szegedy-Maszák Mihály és Fried István tanulmányain kívül: CSERNÁTONI Gyula, *A magyar ódaköltés története a legrégebbi időkől Vörösmartyig*, Figyelő, 1882, XII., 321–347. és XIII, 12–44.; CSETRI Lajos, *Kazinczy irodalomszemlélete =*

Uő, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., Akadémiai, 1990, 104–215.

21 Minderre Szajbély Mihály is figyelmeztet: SZAJBÉLY Mihály, *Ungvárnémeti Tóth László episztolái = Klasszika és romantika között*, 173.

22 WEÖRES Sándor, *Egy ismeretlen nagy magyar költő: Ungvárnémeti Tóth László (1788–1820)*, Diárium, 1943, 272.

23 Csetri Lajos Berzsenyi-könyvében utal arra, hogy a racionális klasszicizmus „kedvelte a zenei és logikai egységek egybeesését, az egy verssor–egy mondat eszményét, és Kazinczy, aki ehhez az eszményhez közelebb állt, mint Berzsenyi, legtöbb bíráló megjegyzését kritikai levelében épp a sorátlépésekkel kapcsolatban mondta el, különösen, ha azok szintagmákat vágta ketté”. Csetri Lajos a sorok egymásba hajlásának kérdéséhez Ungvárnémeti Pindaros-tanulmányát is feleleveníti: „Horatius Pindaros módjára, de Türtaios, Alkaios és más görög költők nyomán is, milyen helyesen ismerte fel, hogy az ódai lendület mennyire nem tűri a gondolatnak a sorvéggel való lezárását.” – CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek: Berzsenyi-tanulmányok*, 82–83.

24 TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 48.

25 Gotthold Ephraim LESSING, *Zerstreute Anmerkungen = Uő, Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hrsg. Paul RILLA, 1968.; továbbá: VAJDA György Mihály, *Lessing*, Bp., Művelt Nép, 1955, 151–152.

26 Johann Gottfried HERDER, *Über das griechische Epigramm = Uő, Werke in 5 Bänden*, 1957, továbbá: HEGEDŰS Géza–KOVÁCS Endre, *Epigramma = Világirodalmi lexikon*, főszerk. KIRÁLY István, Bp., Akadémiai, 1986, II, 1151.

27 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Estztikai előadások*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1980, III., 325.

28 TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 50–51.

29 Szegedy-Maszák Mihály szerint nagyobb értéket kizárólag Ungvárnémeti apológiai hordoznak: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 58. A műfajra vonatkozóan a következő korabeli értekezések forgathatók haszonnal: *Ism., A' meséről, vagy költött-beszédéről*,

Mindenes Gyűjtemény, 1791/5, 352–355.; Ism., A' meséről, vagy poétikai históriáról, Mindenes Gyűjtemény, 1791/5, 342–349., FÖLDI János, A' verstrásról, Bp., Tankönyvkiadó, 1962, 81.

30 TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 59.

31 UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *A Románc*, *HaszMul*, 1817/ I/ 20, 153–155.

32 TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 54. Attila hős-tetteire vonatkozóan Kézai írása is fontos forrás lehetett: KÉZAI Simon, *A magyarok cselekedetei*, ford. BOLLÓK János, utószó, jegyz. VESZPRÉMY László, Bp., Osiris, 1999, 98.

33 Utal erre: TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 54.

34 *KazLev.*, XIII, 484., XIV, 25., XVII, 53.

35 Az alkalmi költemények kapcsán („Semmi sincs trivialisabb dolog mint az alkalmatossági vers” – *KazLev.*, IV, 22.) Kazinczy Ferenc egyetlen, a saját személyét is érintő esetben tett csak kivételt, mikor is Kis János Török Sophie-val kötött házasságára egy menyegzői dalt szerzett. Kainczy a soproni lelkes versét több alkalommal is dicsérte: *KazLev.*, III, 318–319.; III, 320.; III, 322–323.

36 A sztoikus filozófiára vonatkozóan: HOLBACH, *Az egyetemes morál, avagy az ember kötelességei, természetére alapozva: Előszó = A francia felvilágosodás morálfilozófiája*, vál., utószó, jegyz. LUDASSY Mária, Bp., Gondolat, 1975, 344–365.; PAIS István, *A görög filozófia*, Bp., Gondolat, 1982, 501–561.; ALSZEGHY Zsolt, *Faludi Nemes ember-ének magyar rokoni*, It, 1943, 68–80.; CSAPODI Csaba, *Két világ határán: Fejezet a magyar felvilágosodás történetéből*, Századok, 1945, 85–137.; Lucius Annaeus SENECA, *A lelki nyugalomról*, ford. BOLLÓK János, Bp., Seneca, 1997.

37 *Protocollum Togatum subsoribentium 1808*. K. e. I. 1. számozatlan 48. oldal (A Tiszáninni Református Egyházkerület Tudományos Gyűjteményeinek Levéltára, Sárospatak).

38 BENDA Kálmán, *A Kollégium története 1703-tól 1849-ig = A Sárospataki Református Kollégium: Tanulmányok alapításának 450. évfordulójára*, szerk. a Tiszáninni Református Egyházkerület elnöksége, Bp., 1981, 99–105.

39 *A Sárospataki ref. Kollégiumnak rövid Históriaja, Fő Pátrónusainak, Kúrátorainak, Professoraiknak és a' közelebbi időbeli Séniorainak Laistro-*

mával, öszveszedte: SZOMBATHI János, S. Patakon, 1827, 49.

40 SZOMBATHI János, *i. m.*, 49.

41 A szöveg forrására vonatkozóan: TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 64–66.

42 TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 71–72. Tóth listája, mely az önszeretetről szóló korabeli írásokat tartalmazza, néhány szöveggel kiegészíthető: BESSENYEI György, *Az embernek próbája*, kiad. HARSÁNYI István, Bp., MTA, 1912, 575–704, 1545–1563. sor, *Válogatás Faludi Ferenc prózai műveiből: Téli éjszakák*, sajtó alá rend. RÓNAY György, Bp., Magvető, 1978, 343–344., FAZEKAS Mihály, *Az önnönszeretet = Verseghy Ferenc, Földi János, Fazekas Mihály válogatott művei*, sajtó alá rend. JULOW Viktor, Bp., Szépirodalmi, 1989, 632–635.

43 A kérdésre vonatkozóan Nagy Imre tanulmánya forgatható haszonnal: NAGY Imre,

Az önszeretet dramaturgiája (A szereplők közti viszonyok Ungvárnémeti Tóth László Nárcisz-ában) = In honorem Bécsy Tamás 70, szerk. HANUS Erzsébet, Zalaegerszeg, 1998, 64–76.

44 A metafora értelmezésére vonatkozóan: SZÖRÉNYI László, *i. m.*, 85–86.; TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 72.: „A talányos szavak értelmezését a *Camarina tavának* értése adja... A verssorok értelmezése tehát: ha az egyén nyíltan hangoztatja önszeretését (= a modern szenzualista világképpel), óhatatlanul szembekeverül egyfajta közösségi etikával (= a sztoikus keresztény világképpel), amit a társadalom jelenleg elfogad... Az önszeretet elhallgatása esetén azonban önnön létét fogja megtagadni (*színed vesztet*), ami még súlyosabb bűn.”

45 Utóbbi összefüggésre vonatkozóan: TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 73–74.

FRIED ISTVÁN

Az elfelejtett regény (*Magnéta*)

„A lehetetlenséggel határos az egész helyzet, melynek [...] valóságos alapjából ez az összegubancolt történet elindult.”

(*A mi lengyelünk*)

A leg(esleg)kevesebbet, a szinte sosem emlegetett Jókai-regények közé tartozik a hírlapi-folytatásos közlésben 1894-ben, könyv alakban 1895-ben megjelentetett *Magnéta*, amelynek még ugyanabban az esztendőben Ludwig Wechsler, a hűséges tolmács elkészítette és Berlinben közreadta német fordítását. 1898-ig öt új kiadást ért meg e változat, miközben Wechslerrel függetlenül, a boroszlói születésű és Magyarországon nevelőnősködő Cecilie Längsch Wrocławban (Breslauban) szintén németül publikálta a *Magnétát*. A mű sikere német nyelvterületen számottevő lehetett, hiszen a berlini *Roman Gallerie* fölvette sorozatába, majd egy újabb német átültetés, 1911–12-ben H. Farkasé, ugyancsak Berlinben a *Roman Perlen* sorozatába iktatta a regényt. A hat Jókai-művet lengyelre tolmácsoló Bolesława Jaroszewska (újból 1895 az évszám) közvetítette a lengyel olvasókhoz, míg J. Granlund svéd átültetése Stockholmban jelent meg 1898-ban. Ugyanebben az évben az Összes Művek 89. köteteként, a *Tégy jót* című kisregénnyel együtt Budapesten ismét kézbe vehette a magyar olvasó. A kortársak mégsem látszottak tudomásul venni a regényt, szinte egyedül Zoltvány Irén kísérelte meg egy összefoglaló tanulmányban, hogy számot vessen „Jókai legújabb regényei”-nek tendenciájával, illetőleg azzal, amit kiolvasni vélt a művekből. A viktoriánus regényírás realitásillúziójához és kritériumához – meg talán nem is annyira a regényíráshoz, mint inkább egy „rekonstruált” viktoriánus társadalmi közvélekedés erkölcsi felfogásához – mérte Jókai négy regényének (*Magnéta*, *Trenk Frigyes*, *A kráó*, *Tégy jót*) „romantikáját”-t, melyet szertelenségnek minősített: „úgy a cselekvényben, mint a jellemzésben”. A pap-kritikus nem titkolt elégedetlenséggel nyugtázta, hogy Jókainál egyfelől „írói jelességei mellett regényköltészetének fogvatkozásai egyre nagyobb arányokat öltenek” (hanyatlás-tézis!), másfelől Jókai „erkölcsi felfogásának nemessége legújabb regényeiben megfogvatkozott”. A *Magnétában* például „az érzékiség fölgerjesztésére szolgáló helyeket” fedezett föl a kritikus: Trenk Frigyes alakja „nem valószerű”, *A kráóból* kibukik szerzőjének „leküzdhetetlen hajlama a túlzásra, kivételesre és rendkívültre”, míg a *Tégy jót* egyenetlenségének oka Zoltvány szerint: „a művészi szerkezettel s az igazi költői tragikus alapeszmével [...] nincs arányban a jellemzés ereje és ügyessége”. Az elemző jellegű

írás olyan realizmusművet igényelt, amelyre szerinte Dickens, Thackeray és George Eliot regényeiben lehetett rá az olvasó, és amelynek magyar létesülése „a nemzeti és egyéni változatokban sajátosan megnyilatkozó örök emberinek hű jellemzésé”-t adhatná. A négy regényt szemlélve a kritikus fölhívja a figyelmet arra, hogy szemben Jókainak korábban hazai földön játszódó regényeivel, itt a négyből három mű színhelye a külföld, és ráadásul Jókai „bizarr mesék”-kel szolgált, méghozzá „mélyebb eszmei tartalom híján”.

Akár a visszájára lehetne fordítani Zoltvány megállapításait, és egy hagyományosabb realizmusigénytől eltérő regényfelfogás megvalósítására irányuló törekvésként értékelni a jelzett (nem azonos színvonalú) műveket. Igaz, az elsősorban tematikai s csak másodsorban erkölcsi jellegű kifogások, valamint a Jókaival kapcsolatos szokványos ellenvetések (hatásvadászat, csak a külső viszonyok változnak, nincs léleklejlődés) nem gyengítik az írói pozíciót, ha a nem kevésbé hagyományosan romantikus regények közé illesztjük Jókai műveit, s a bizarr, elképesztő elemek regényi előfordulásához Victor Hugo fél évszázaddal korábbi groteszk-tézisét mellékeljük. Lehet, hogy – ezúttal a *Magnéta* esetében – ki kellene lépni a szokványos romantika–realizmus szembesítés köréből, és inkább a századfordulós modernséghez közelíteni írónk (romantikus) világ- és személyiség szemléletét. Érdemes volna arról a Jókairól elmélkedni, aki idősebb korára átmentett, részben újragondolt romantikáját akképpen kérdőjelezte meg, hogy túlszínezte, a dekorativitás és az ornamentika eszközeivel túlírta a személyiség és környezete kölcsönös konstituálására törekvést. Ezzel együtt a látszatvilág elsődlegességét (a *Schein* und *Sein* szecessziós antinómiáit), nemegyszer látszat és regényi realitás tragikus szétválását regénye alaphelyzetévé volt képes szervezni. Annál is inkább a századfordulós modernséghez gondolható Jókainak ez a műve, mivel az összművészeti alkotás (*Gesamtkunstwerk*) pervertálódását, annak tömegszórakoztatássá süllyedését demonstrálja. Ez esetben aligha lehet tekinteni attól a tényről, hogy a művészeti élvezet helyébe az élvezkedés, az erotikus-perverz képzelgés lép (azaz amit a kor kritikusai annak tartottak); a társasági lét rafináltabb „műélvezetet” tesz lehetővé, melynek nemigen van szüksége másra, mint a látszatra. Eddig még nem foglalkoztatta a Jókai-kutatást, hogy mi a jelentősége annak, hogy az idősödő író oly nagyon vonzotta a cirkusz, a mutatvány megjelenítése. Hiszen amit Zoltvány Irén megrovólag bizarrnak, érzékinek a realisták szóhasználatával élve atipikusnak nevezett, az – az ő gondolatmenetében – a nemesi-udvarházi vagy magyar vidéki-kisvárosi környezet és a még excentrikusságában is jellegzetesen magyarnak vélt világtól való elfordulásnak a jegyében alakul. Nem vitatható, hogy Jókai cirkuszi-mutatványosi történetei jórészt külföldön játszódnak, így sem az anekdotázó előadás, sem a nemzetpedagógiai vagy ún. nemzeti epikai megfontolás számonkérése aligha volna itt indokolható, bárha a

Rákóczy fia megkísérli is a két világ megjelenítésének egyeztetését. A *Magnéta* mellé helyezhető *A kráó*, mint amely regénybe írja egy „majomleány” állatkerti mutogatásának históriáját (1893); a *Van-e még új a nap alatt* kötetből (HhM/I.) az *Unica* című novellát a tetovált nőről és a lábával festő fiúról (a történet Hondurasban kezdődik, de magyarországi vendégszereplésre is sor kerül!), valamint a *Három pár* című elbeszélést említhetném. Ez utóbbiba csempészi írónk szerzői-elbeszélői előadásba rejtetten válaszát az őt erkölcselenséggel vádolóknak, egyben a nem esztétikai kritikán ironizáló kijelentések példáját is adja:

Hogyan lehet az, hogy Miss Palmyrának nem akadt mindekkoráig párja?

Második „kombináció”. (Hogy rögtön a másodikon kezdjük: ennek oka az, hogy az „első” lehetőséget, mint a jó erkölcs és tisztesség szabályaival ellenkezőt, még csak tárgyalásra sem akarjuk bocsátani.)

A cirkuszi-mutatványosi lét megjelenítése kilépés a nemzeti nagyelbeszélés, az eposzi funkciójú történeteszövés, az etika alá rendelt esztétikai követelményrendszeréből, jóllehet Jókai az 1896-os események tevékeny írószereplőjeként nem adta föl teljesen a nemzeti írói szerepkört sem. Ugyanakkor a cirkuszi különös iránt tanúsított megkülönböztetett érdeklődés mintha arra engedne következtetni, hogy az elfogadott szerepkör betöltése egyre kevésbé elégítette ki, s a maga módján egy más, művészeti és ezzel szoros összefüggésben egy más elbeszélés-stratégiai viszonyrendszer létezését nem egyszerűen tudomásul vette, hanem tanulmányozta is. S ha a maga színház-elképzelései aligha estek is egybe a Wagner megvalósította bayreuthi színházzal (mint ezt a maga által írt, valamint regényeiből dramatizált színművek mutatják), éppen a *Magnéta* előadás-leírásai jelzik a följebb már érintett Gesamtkunstwerk gondolatának beszüremkedését Jókai regényi gondolkodásába. Hiszen Magnéta mutatványát költészeti, zenei, megvilágítástechnikai, világítási-hangulati effektusok teljesítik ki, s mindezek számottevő segédszemélyzetet, összműködést igényelnek. A Borodinszky fivérek a hagyományos bohócjelenet mellett fölhasználják a laterna magicát, az artista mutatványt, az éneklést meg a technika fölkinálta eszközöket. Mindennek megfelelően az egyes színházművészeti elemek nem külön-külön érvényesülnek, hanem kölcsönös feltételezettségükben, s összhatásuk az illúziókeletésre irányul. A *Magnétában* így semmi nem az, aminek látszik, aminek hiszik. A háttérben ott Jókai fölismerése (mely sem nem tragizáló, sem nem szívderítő hangsúlyú), hogy a színpadi „technika” szemfényvesztés is, művészetpótlék is, hogy a romantika díszlet- és kelléktáránál (titkos ajtók, folyosók, rejtőzködési helyek) célszerűbbé váltak a modern gépi berendezések, a telefonos lehallgatók működtetése, hogy a(z antik) tragédiák „Deus ex machiná”-jából pusztán jól megtervezett trükkoszorozat lehet, hogy a Magnéta

mutatványát aláfestő „dallamos zené”-t „valami ügyes zenepiráta lopogathatta össze mindenféle mystikus zeneművekből, a Varázsfuvolából, Dinorából, Macbeth boszorkány kórusaiból, a walkürökből és melankhólikus svéd népdalokból. Bizonyosan zenélő gép volt, de annak remek szerkezetűnek kellett lenni.” A két produkció első megközelítésben egymás ellentéte, erre több utalást lelünk, csupán külső jellemzésükkor lehet élni az ideál–reál szokványos ellentéppárral. (Ez az oppozíció is elhangzik az elbeszélői előadásban-kommentárban, de inkább – mint látni fogjuk – ugyanannak a művészetpótléknak, művészetszimulációnak, illetőleg változó művészet-elképzelésnek a színe és a visszája!) „Amíg a Magnéta mutatványai ideálisan érzékingerlők voltak, addig a Borodinszkyak produkciója a borzadalmas utáni vágyat elégité ki tökéletesen. Egy kivégzési komédia.” További értelmezés megszünteti a följebbi látszatellentétet, legalábbis a tételezett oppozíciót felfüggeszteni, elhalasztani látszik. „Kitalálhatatlan titok volt az egyik, mint a másik.”

Két tényező játszik egymásra: Magnéta esetében a finomabb erotikum falkasztja, gerjeszti föl a főleg férfi közönség érzékeit, ennél fogva az idealitás (Zoltvány Irén kritikája a tanúbizonyosság erre) legföljebb tételezett külsőség, a Borodinszkyak esetében a mélyre rejtett, az ösztönvilágba száműzött horrorigény kap „cselekményes”, ha úgy tetszik: epikai formát. A borzadalmaság problémamentes befogadását legitimálja annak tudata, hogy egy cirkuszi mutatvány közösségében találkozhat előadója és nézője. Valójában egymással érintkező vágykivetülésekről van szó, amelyek megfogalmazódására a mutatvány értelmezése, újragondolása kínál lehetőséget. A vágykivetülés mindkét esetben közvetlen tárgyra lel, amely nem az önismerethez, hanem a tárgy és a folyamat félreismeréséhez vezet. A külső forma: a játék, amelybe a nézők belegondolhatják elképzelésüket, s amely annál hatásosabb és annál inkább jelzi látszat-voltát, minél kevésbé átlátható a közös jellemző: a kitalálhatatlan titok, amely így a mutatvány lényegi elemévé minősül. Éppen ez a sűrűn szövött rejtélyesség az, ami a látszatot valóban létezőnek hirdeti: elmosván a különbséget a *Schein* és a *Sein* (látszat és lét) között, teremti meg a produkcióba lépés rendkívüli eseteit (Iván hercegét Magnéta előadásának megzavarásakor, a szivarpróbáét a Borodinszkyak produkciójában). Az előadást megzavaró főúr a saját valóságosságképzetével ellenőrzi a látszatvilágot, de mivel erre sem nyelve, sem egyéb eszköze nincsen, kénytelen a cirkuszi mutatvány „realitását” elfogadni. A látszat–valóság dichotómiát szélsőséges eszközökkel oldaná föl az a néző, aki nem a mutatványt, a színházat érzékeli, hanem a mutatványt azonosítja a mutatványossal, a bizarr produkciót nem produkcióként, hanem a saját „használatra” lefordítható üzenetként fogja föl. Az elbeszélő szövegét idézve: „Minden előadás után be kellett vinni egy pár embert a megfigyelő osztályba excentrikus viselkedése miatt, néhány a kényszerzubonyba is bekerült, az orvosok kezdtek egy új betegség-

get osztályozni: »magnetaizmus« (így »a«-val a közepén), mely ragályos jelleggel bírt.”

Ezúttal eltekintenek az előadásban bujkáló irónia, a szójáték kommentálásától, inkább annak a jelenségnek regénybe írását hangsúlyoznám, amely mindenképpen a modernség egy művészetváltozatát – annak hatását és hatásmechanizmusát, például hatásvadászásának minéműségét – igyekszik megragadni. Alighanem a művészproblematika egy variánsát tematizálja, a *Magnéta* a környezetrajtól eltekintve egyes mozzanataiban szinte meglepően Leoncavallo *Bajazzókjára* (1892) emlékeztet: féltékenységi dráma, a becsapott szerelmes bosszúja, a színpadi esemény a valós életbe csap át, összekeveredik tehát látszat és lét, s mindez a mit sem sejtő közönség szeme láttára. Kiegészítésül két megjegyzés: mindkét előadást (Magnétaét és a Borodinszkyakét) ugyanaz a közönség látogatja, hasonlóképpen reagálva a látottakra, s így az oppozíciót a recepció folyamatban hasonló módon elhalasztva. A másik: Jókainak nem ez az egyetlen regénye, amelynek cselekménye operai eseménysorozattal vethető egybe. *A fekete vér* elcsereült gyermekei *A trubadur* bonyolult fordulatait idézhetik föl; s bár a művészet e szintén kései Jókai-műben is számottevő szerephez jut, a művészproblematika kevésbé. Egyidejűleg a Bach-korszak körülményei közé helyeződő cselekményben a korábbi Jókai-regények hazafias-ellenálló tematikája beszélődik el itt újra. A *Magnéta* azonban már azáltal is másfelé tájékoztat, hogy mind a főszereplőket, mind a közönséget a nemzetközi szórakoztatóipar és nagyvilági élet ágensei közé emeli. A Borodinszkyak többnyelvű előadása („Azon a rikácsoló, csukladozó hamis hangon beszélnek egymással, ami a clownok ismert dialektusa, keverve franciát, németet, angolt és szlávot szép harmóniában, de annál nagyobb elmésséggel”), illetőleg Magnéta amerikai-sága, zsidó vallása, továbbá a házában mulató közönség vegyes összetétele („A Magnéta-vendéglő tabled’hôtejénél találkoztak mindenféle nemzet előkelőségei s bizonyára voltak ott oroszok, angolok, franciák, németek, még magyarok is: csakhogy azok mind nem képviselték külső megjelenésükben, fiziognómiájukban a maguk nemzetiségét; sőt valamennyit össze lehetett téveszteni.”) érzékelteti, hogy a regény a művészet változó nyelvéről, az új módon fölfogott művészet látszatos kelteni képes személyiségeiről és e művészethez és előadóhoz fűződő közönségviszonyról kíván szólni. Ennek érdekében bizonytalanítja el az elbeszélő a történet helyszínét; Magnétának „ilyen saját háza minden európai és amerikai fővárosban van”, a Borodinszkyak szintén járják a világot, és szintén belépnek a Magnéta-vendéglő poliglott elit társaságába. Bárhol lejátszódhat a történet, nincsen közvetlen nemzeti vonatkozása, azonban az orosz–amerikai mutatvány-páros nem ismétli meg *A jövő század regénye* orosz–amerikai ellentétét, majd összeszövetkezését. A *Magnéta* az egymástól (földrajzilag is) távoli világok összeérését gondoltatja el a cirkuszi lét rendkívüliségében.

Az elbeszélő a történetet múlt időben adja elő, mintegy visszatekintve a megtörténtekekre, ezért igen pontosan számol be az apróbb részletekről is. Ugyanakkor az elbeszélő kiléte homályban marad; annyit tudunk meg róla, hogy nézőként részese volt az eseményeknek. Ám az elbeszélő a cselekmény egyes epizódjait meglehetősen szófukarsággal minősíti, alig-alig értékeli. Éppen nem elbeszélői ügyetlenségre vall, hogy megelégszik a látszat krónikásának szerepkörével, a produkciót biztosító mechanizmusok leleplezését a (fő)szereplők szájába adja. Sőt, beiktat egy harmadik „mozgatót” is az eseménysorba, aki részint a történetstruktúrából, részint a történet kommentálásából is kiveszi részét. Prokopin (aki a *Sírkőalbum* intrikus Barilla grófjára emlékeztet) az, aki a két világot, a mutatványosít meg a társaságit összeköti: szibériai milliomos, aki Nyugat-Európában szórja pénzét (ez is két világ egybefogása), képviseli a világszemléletet, amely a pénztől teszi függővé a mutatványosok reprezentálta művészet „sorsát”. Feltehetőleg ő az, aki információknak birtokába jutva lehetővé teszi Magnéta és a Borodinszkyak között létező, bár írásba nem foglalt, egyezség megszakítását, s aki végül Magnétának és Fedornak „végzete” lesz. Erről azonban nem az elbeszélő nyilatkozik, ő pusztán sejtet, talányosan vetít előre, mintha nem ismerné egészen bizonyosan, miért alakultak az események úgy, ahogyan alakultak. S ha a névtelen-arctalan elbeszélő mindössze egy mondatot szentelt a két előadás összehasonlításának, Prokopin a Borodinszkyak első előadását követőleg beszéli meg (még hozzá oroszul) a további teendőket. Hogy pontosan mit, arról az elbeszélő nem tájékoztat, hiszen az orosz nyelvű társalgásból a társaság többi tagjával együtt csak annyit ért, hogy „a »Magnéta« név többször lett kiejtve”. A következő, rövid sorokra tördelt fejtegetés szerzőjéről viszont pusztán találgatni lehet. Az elbeszélő gondolataival ugyan akad némi rokonsága a leírtaknak, hiszen a kétféle produkció különbözőzéséről már megtette megjegyzését. Az idézendő passzus kárörvendőnek tetsző hangvétele Prokopinra vallhatna, ám „esztétikai” szemléletéből (ha van) nem következhetnek az alábbiak, és ő nem eltávolítaná, hanem megszerezni kívánná Magnétát. Miként az idősebb Borodinszky, Demeter is, aki majd „másnap délelőtt” teszi meg ajánlatát.

Szegény Magnéta!

Mit fog tehetni?

Összepakolja a szemfényvesztő cók-mókját s meg sem áll Konstantinápolyig.

A versenyt nem állhatja ki a levágott beszélő fejjel.

Épen úgy, mint az irodalomban.

Az idealismust megbukattja a realizmus, a bűbájost a borzadalmas.

Aztán mikor melleleg maga a Magnéta is odavonódik a borzalom jelenetei közé; mint díszítmény, mint staffage.

Hahaha!

Holnap már le fogják szállítani a Magnéta-színházban a belépti díjat ötven krajcárra.

Ami a realizmus versus idealizmus „ügyében” elhangzik, nem áll nagyon távol Jókai nézeteitől, jóllehet messze nem egészen azonos vele. Mindazonáltal az elbeszélő alakja és Jókai közé mégsem tehető egyenlőségjel, ez az elbeszélő jóval visszafogottabb, mint azoknak a Jókai-műveknek a narrátora, aki semlegesnek tűnő pozíciójából előlépve az író szócsöveként működik egy darabig. Az irodalom kissé váratlanul kerül az előadásba, amelynek „idealizmus” nem szűkíthető a Magnéta-féle bűbájosra, s a realizmus ugyan Jókainál kísérőjelensége lehet a borzadalmasnak (és megfordítva), írónk mégsem tartózkodott akár a borzadalmasnak epizódiként a regénybe iktatásától, akár epizodikus megjelenítésétől. A Borodinszkyak produkciójában a Magnéta-figurához kötött bűbájos színezi a borzadalmas, a laterna magicán „egy hírhedett szépség fényvetített képe” tűnik föl, mígnem „egyszerre nagy világosság támad s abból kiemelkedik a földgömbön lebegve – a Magnéta. Az alme-övvel.” Az idealizmust, a bűbájost a maga eszköztárába integrálja a realizmus – a borzadalmas, a kontrasztos szerkesztés kedvéért. Ha nem kacagná ki valaki a kommentárt, az elbeszélőnek lehetne tulajdonítani az esztétikába emelt értelmezést, amelyet mintha a sajnálkozás, a részvét vezetne be. Ám ha az elbeszélő az utólagosság pozíciójából beszéli el a történeteket, az idézet utolsó mondata kétes hitelűvé válhat, hiszen az elbeszélő tudja, hogy másképpen és másmiért szakítja meg Magnéta előadásainak sorát. Prokopinnak – ismétlem – nincsen a szó szűkebb értelmében vett „esztétikája”, nem a produkciót élvezi, hanem azt a (vélt) hatalmat, hogy megvásárolhatja érzelmei ingerlésének módját, kielégítheti a borzadalmas utáni vágyát, sőt: előbb-utóbb a művészek megvásárlását is megvalósíthatja. Demeter gondolkodna hangosan? Produkciója, miként a produkció létrejötte, Fedor önleplezése nyomán veszíti el az olvasó számára titokzatosságát; a borzadalmas jegyében született, abban is áll, a bűbájoshoz vágyai fűzik, melyek kielégítetlenül maradnak. S a „másnap délelőtt” csekély eredménye sem nem személyes, sem nem művészi „siker”; megalkuvás: Magnéta előadásai elmaradnak, viszont fényvetített képe nem jelenik meg a laterna magicán, a bűbájos – ideiglenesen? – kivonatik a borzadalmas köréből, emlékként, vágyként marad meg a borzadalmas utáni vágy kielégítésekor.

Még egyszer: a Borodinszkyak első előadását követő éjszakán Prokopin, a fivérek és a társasági elit jelenlétében hangzik vagy gondolódik el az idézett passzus. Ezután Demeter „szól”, aki a bájos Magnétára üríti poharát. A kommentár, amely feltehetőleg az elbeszélőé: „Így tesz az igazi gavallér. Áldomást iszik a versenytársára. Porrá töri, megöli, de felköszönti.” Az elbeszélő itt inkább feltételez, Magnéta vereségében gondolkodik – a realizmus diadalában az idealizmus fölött –, a történések azonban nem oly egyértelműen igazolják vissza az elbeszélő feltételezését. Ugyanakkor az elbeszélői kommentár hangvétele nem azonos a bűbájos versus borzadalmas vitáját értelmező mondatokéval. S bár a realizmus–idealizmus minősítésben az

elbeszélő elveszteni látszó hangját a Demeteren csöndesen ironizáló mondatban visszanyerni hihető, a kérdés továbbra sincs megválaszolva: a kétféle beszéd nem egészen egyeztethető össze, a Magnétán nevető és a Demeteren némileg gúnyolódó hang feltehetőleg nem egy és ugyanazon elbeszélőtől származik. Hiszen a történet elbeszélője még utólagosan is Magnéta hívének, rajongójának mondja magát, legalábbis, hogy az volt, nem tagadja, inkább a történet hitelességének dokumentálására szánja. Lehetséges volna, hogy ez esetben megosztott elbeszélőről kellene gondolkodni? Tudniillik az elbeszélői pozícióban létrejövő szereposztásról? Arról talán, hogy előbb-utóbb úgy is kitetszik, hogy az elbeszélő nincsen minden adat birtokában, és a szereplőknek átadott elbeszélés azt sejteti, hogy a bonyolult szerkezetéről, a szemfényvesztésről csak ők tudhatnak hitelesen beszámolni. A szemfényvesztés hitelesen nem beszélhető el, viszont a szemfényvesztést előidéző leránthatja a leplet a valóst utánzó, a valóst elhithetni kívánó látszatról. Az utólagos elbeszélés kedvező narrátori helyzetet biztosít a narrátornak, de legföljebb a sejtetésre telik, ami persze nem kevés, s az előrevetítés jól ismert és régről használt epikai eszközének alkalmazását teszi lehetővé. A technikai eszközök leírásakor nem lehet rá számítani, s bár a „cicerone” felvilágosítása után kiteszi a maga kérdőjeleit, a történések elhithetése érdekében nem juttatja be magát a gépi mechanizmusok közé, s így azok részletező rajzát Magnétának és Fedornak engedi át. Olykor az átélt beszéd segíti az elbeszélést, s így sikerül megszólaltatnia Magnéta gondolatait. Nemcsak a följebb idézett jelenetben, hanem a befejezésből is kitetszhet: elbeszélőnk nem tud oroszul, ennél fogva fontosnak érezhető mondatok kimaradnak az elbeszélésből. „A gazdag protektor, Prokopin úr” a produkcióban meghonosított szivarkínálására „Demeter ahelyett, hogy elvette volna a szivart, odamondott a nábobnak egy szót oroszul. Az valami nagy gorombaság lehetett, mert Prokopin úr ijedten ült vissza a helyére.”

Nemigen jutottam sokkal előbbre feltételezésemnél, a néhány helyen elbizonytalanított elbeszélői státus következtében az elbeszélő ugyan kihagyásos előadással él, ám megbízható információkkal rendelkezik számos fontos, az előadás érthetőségét szavatoló kérdéskörben. Ugyanakkor például a fent idézett helyen ideiglenesen kétség ébredhet, és elképzelhetővé válik, hogy az információ forrásának bizonytalansága (éppen egy, a művészet korfordulóját illető és a szerző-Jókait is erősen foglalkoztató problémában) nem szerkesztési vagy előadásbeli tévesztés, nem a szerző illetéktelen és avatatlan belépése az elbeszélésbe, hanem megejtése egy elbeszélési modornak, amely nem akar vagy nem képes választani a narrátori bizonyosság és elbizonytalanítás között.

Kétségtelenül kedvező egy elbeszélő számára az utólagosság pozíciója, de nem kevés nehézséget is okozhat. Sejtetni kell, hogy a produkciók lényege a szemfényvesztés, a művészek másnak adják ki magukat, mint akik valójá-

ban, jelmezbe bújnak, maszkot viselnek, művészetükkel, a produkcióval rejtik el magukat, valódi lényüket. Szerepet játszanak, nemcsak a cirkuszban. S csak bizonyos körülmények teljesülésekor akarnak kilépni a jól fedettségéből. A följebb szembeállított, kétféle művészség képviselői itt, ezen a ponton, a maszk eltávolítása feltételeinek meghatározásában különböznek egymástól, s ez nem annyira a művészeti felfogások eltéréseit, nem az idealizmusnak a realizmussal való szembeszegülését árulja el, hanem az ezzel azért némileg összefüggő személyiségtudatát és önismereti hajlandóságát is. Visszatérve az elbeszélés nehézségére, éppen a művészeti és a személyiségre vonatkozó hasonlóságok és különbözőségek körvonalazása mutatkozhat az utólagosság pozícióját birtokoló elbeszélő számára problematikusnak, hiszen ismereteivel túlságosan kézenfekvő magyarázatokkal tud szolgálni, és magabiztosságában nincs vagy kevéssé van tekintettel a finomabb részletekre. Azaz kijelent és nem körüljár, elbeszél és csak kevéssé elemez.

A címszereplő úgy hagyná el jelen énjét, hogy titkáért, amely másik énjének „lényege”, a másik titkát kapná meg, amely viszont a másik énjének „lényege”, a „hasonló hírhedt bűvész”-ek azonban nem valódi én-t cserélnek, pusztán rejtélyt, másik „én”-t, és ez eredményezheti azt a kölcsönös függést, amely egyszerre rabság és szabadság, illetőleg önkéntes rabságvállalás és szabadulás a maszktól. Valójában a rabság és a szabadság fölcserélődése, „helycseréje”, hiszen a mutatvány a trükkök rabjává tette előadóját, ugyanakkor biztosította számára az anyagi és személyes függetlenséget. A magányra (és rejtőzködéssre) ítélt művész (bűvész) témája szintén a századfordulós modernséghez közelíti a *Magnétát*, a szerepre, a maszkviselésre kényszerítettség mintegy a művész-lét nélkülözhetetlen velejárója. A művészről a mitológiával példálózik: „a sphinx megöli a jövevényt, aki a rejtélyét ki nem találja, de ha ki tudta találni, akkor a sphinx hal meg”. Magnéta példázata kétfelé nyit: szfinxként létét fenyegetettségben éli le és meg, hiszen nem sejt-heti, mikor érkezik a jövevény, akivel a halál fűzi (majd) össze. Művészségének a titok a legfontosabb jellemzője, ennek megfejtésekor – maga mondja így – nevetségessé válhat, s a nevetségesség öl(het). Azáltal azonban, hogy Magnéta a teljességre tör, teljes birtoklásra és teljes kiszolgáltatottságra, nemcsak saját létét kockáztatja, hanem a „jövevény”-ét is, újrajátszván-újrajátszatván a szfinx regéjét: „Mi megölhetjük egymást, ha eláruljuk egymásnak titkát”, miáltal újraíratik a példázat.

Magnéta nem Fedornak tárja föl először „pozitív ábrándkép”-ét, hanem regénybeli első kérőjének, Ivánnak, aki aztán továbbmondja Prokopinnak: „Ez a titok sokat ér” – nyugtázza a szibériai milliomos. A „rege” nem egyszerűen valósággá válik, hanem a történések során szinte valamennyi látszat szét-foszlik, Magnéta illúziója éppen úgy, mint a nézőké a tökéletes mutatvány „misztiká”-jával kapcsolatban. Magnéta illúziója, hogy Fedorban fellelte volna a méltó bűvésztársat, aki beszámol a Borodinszky-produkció részleteiről,

s aki óva inti Magnétát attól, hogy kiszolgáltatassa magát. „Én romlottszívű ember vagyok. Ismerem magamat. Én nem tudom utánozni a názáretbeli Jézust.” Ami Magnétának belépés a mitológia túlon túl emberi világába, az Fedornak blaszfémiaival érintkező játék; ami Magnétának az ismeretlen lét meghódításának ábrándja, az Fedor számára megkísértettség. A szfinx és a jövevény kölcsönös függésének haláljátékát azonban csak Magnéta veszi komolyan, az elbeszélő elhallgatja – bár feltehetőleg sejtí, hogy Fedor a Prokopinnal (a kísértővel) megkötött alku jegyében játssza el a jövevény szerepét. A titkok kölcsönös átadása Magnéta számára megszabadulás a létron-tódás terhétől. Fedor folytatja a veszedelmes mutatványt, nem számol kiszolgáltatottságának esetleges következményeivel, jóllehet ezúttal Magnéta az, aki óva int: „Aztán legyen meg mind a kettőnknek az az érzése, ami keverve van üdvöből és kárhozatból; pokoli gyönyör és mennyországi irtózat együtt, hogy én most ennek az embernek az életét itt tartom egy lúdtollban, egy tintacseppben; ha ez a csepp tinta ki lesz írva, az az ember meghal.” Amit Magnéta megfogalmaz, a századfordulós szerelemfelfogáshoz közelít, részint annak a morbid esztétikának, részint szerelem és halál (ha úgy tetszik: Erósz és Thanatosz) összefüggésének tematizálódása révén, az írástól téve függővé realizálódását. A vágy írásba fordulhat át, a létezés további feltétel-évé a megírás válik, valójában ez lesz uralkodóvá. A regény befejező fejezetében aztán szétíródik Magnéta mondata, minthogy Magnéta egymás után éli át a mennyországot és a poklot, az üdvöt és a kárhozatot, a gyönyört és az irtózatot, miként a két produkció reprezentálta egy és ugyanazon művészségnek fényteli és árnyékos oldalát. Újólág rövid mondatokká tördelve elevenednek meg az elmúlt napok:

A bukott angyal...

Milyen magasról esett le! A paradicsomból. A szív paradicsomából.

Vége mindennek.

Művészetnek, ábrándnak, boldogságnak.

A szfinx önként árulta el a rejtvényt – egy másik rejtvényért cserébe, így a mitológiai történetet felülírta, megfosztotta lényegétől, s egy más írásmódhoz igyekezett adaptálni. Ugyanakkor az ismétlés segítségével – mégis – a mitológián belül marad, a történés lehetőségét a történés újrabeszélésével dúsíja föl, amelyben Magnéta írásvágya Demeter olvasásdühévé torzul. A mitológiai történet ismétlődése tehát nem változtat a befejezésen, amely az előre sejtett/sejtetett alakzatban játszódik le:

Odament az íróasztalhoz, kezébe vette a lúdtollat.

Milyen gyönyör! Azt tudni, hogy ebben a csöpp tintában tartjuk annak az életét, akit szeretünk!

Az a csöpp tinta az utolsó gondolatjegyig ki lett írva.

Mindennek tudatában érdemes összeolvasni a *Magnéta* bevezető és befejező mondatait. „Tündér volt. A föld delejességének szülötte.” S bár a tündérség illúziója fennmarad, az elbeszélő azonnal viszonylagosítja kijelentését (visszaemlékezését): „Így mondta a reklám.” Ez azonban nem akadályozza meg abban, hogy ő maga ötször megtekintse a produkciót, öt Magnéta-fotót vásároljon („más-más poseban”). A befejező mondatok a Borodinszkyak búcsúelőadásának lezárultát beszélik el a kölcsönös lelepleződés szituációjában. A *laterna magicán* Magnéta képe-alakja jelenik meg „az alme-öv nélkül. / Ahogy a tengerhabból előtámadt Aphrodite”. Talán érdemes itt röviden elidőzni, milyen új mitológéma jelenik meg, a bűbajos miféle alakváltoztatást szenved el. Csakhogy a bűbajos kezdete lesz a borzadalmasnak. A lelepleződésre Demeter reagál. „Demeter várt, amíg Fedor elolvashatja az áruló tárcacikket. Azzal egy csapással leüté a fejét a pallosával. / Aztán üstökénél fogva fölemelé magasra a levágott főt; ezúttal az igazi főt. / »Most beszéld már ki a titkainkat!«” A látszat átcsap a valóságba, a tévesztés a létbelibe, az ideális, a bűbajos a reálisba, a borzadalmasba. Csakhogy a szétváló, eleinte széttartó „esztétikai” tünemények nem egymástól függetlenül, még csak nem is egymással párhuzamosan szerveződnek, hanem Magnéta (és Fedor) sorstörténetében, akiket különféleképpen látnak nézők-olvasók, hiszen különféleképpen látszanak/mutatkoznak. A közönség tündérnek, tündéralaknak, bűvésznőnek, Prokopin istennőnek; maga a szfinx-történet mellett emlegeti többek között Artemis és Endymion regéjét, majd – olvasható volt – Cleopatraként tűnik föl, megcsalatóskor pedig bukott anyyából sorsnemtő lesz („Erinnüsök/Furiák: A görög-római mitológiában a bosszúállás és a lelkiismeret-furdalás [...] istennői” – írja a *Szimbólumtár*)... A rádöbbenés a reálisra, a borzadalmasra, hasonlóvá teszi a „tündér” Magnétát a századfordulós heroinákhoz, Saloméhoz, Judithhoz, akik szintén nem kevesebbel elégedtek meg, mint a másik levágott fejével. S ha Magnéta Demeterre bízta az ítélet végrehajtását, vérig sértett nőisége megbosszulását, egyben produkciója megszűnését, sőt: ellehetetlenülését, az ellen-produkció ellehetetlenítésével, fölszámolódásával vesz magának elégtételt. A világrend nem áll helyre, hanem kizökkentettségében kénytelen tovább egzisztálni.

Az elbeszélő csak a véres pillanatig tart ki. Addig, amíg a maga jelene nem sejlik föl. Innen visszatekintve értékelődhet föl beavatottsága: „Csak tessék türelemmel végig olvasni ezt az igaz történetet, majd el lesz mondva ennek szakszerű magyarázata is a maga kellő helyén.” Ezáltal szavahihetősége megerősödhet, hiszen csak azt beszéli el, amiről konkrét tudomása van. Amiben bizonytalan, annak elmondását másra bízta, nem állítja („el lesz mondva”), hogy ő fog információkkal szolgálni.

Ezek alapján sem állítom, hogy Jókai regénye a magyar századfordulós epikának irányt jelző, példás alkotása lenne, még azt sem, hogy a „merészen újító” jelzővel lehessen minősíteni. Ám a megjelenést követő szinte teljes

csend mintha azt tanúsítaná, hogy a kritikusok, amennyiben vették maguknak a fáradságot, hogy végigolvassák a regényt, nem tudtak mit kezdeni ezzel a bizarrnak tetsző történettel, sem az előadás, a mitologizálás, az újraelbeszélés szokatlanságával. A regényíró tájékozódása korszerűnek mondható, a regény női főszereplőjében fölébresztett „femme fatale” már nem az Athalie-k, a Plankenhorst Alphonsine-ek fajtájából való, sokkal inkább a századfordulós modernség nőalakjainak elődje, előképe. Az illúziók csődje, a látszat meg a valóság, a színpadi játék és az életbeli történés egymásra vetülése, egymásba érése pedig nem kevésbé jelzi Jókai kísérletező, újat próbáló kedvét. Hogy sosem feledkezett meg romantikájáról, de ezt a romantikát képes volt beleszőni a mutatóvanyosi lét regényébe, s ez olyan kezdeménynek mondható, amely a romantikus vonásokat (legalábbis a grand guignolnak egyébként a cirkuszi jelenetekkel nem ellenkező érvényesítését) némileg visszaszorítva a magyar századfordulós modernségnek közvetíti. Ezáltal annak epikus törekvéseit a nemzeti íróként elfogadott Jókai epikájával segítette elfogadtatni.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

- JÓKAI Mór, *Magnéta*. Bp., 1895.
 JÓKAI Mór, *A mi lengyelünk* (1903). Sajtó alá rend. T. HAJÓS Éva, Bp., 1969.
 ZOLTVÁNY Irén, *Jókai legújabb regényei*. Katholikus Szemle, 1895, 631–641.
 JÓKAI Mór, *Van még új a nap alatt. Elbeszélések*. Hátrahagyott művek I. Bp., 1912.
 JÓKAI Mór, *Félistenek bolondságai. – Sírkőalbum (Kathilánneth)*. Hátrahagyott művek VII. Bp., 1912.
 FERENCZI Zoltán, *List of the translations of Jókai's works into foreign languages*. Bp., 1926.
 CSAPLÁROS István, *A magyar irodalom útja Lengyelországban* (1830–1918). Filológiai Közlöny, 1958, 384–394.
 CSAPLÁROS István, *Bolesława Jaroszevska, a magyar irodalom első lengyel apostola*. In: A felvilágosodástól a felszabadulásig. Tanulmányok a magyar–lengyel irodalmi kapcsolatok köréből, Bp., 1977, 183–204.
Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúra köréből. Szerk. PÁL József és ÚJVÁRI Edit, Bp., 1997.
 Michael FERBER, *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge 2000.

Az erdélyi avantgarde folyóiratai

A kolozsvári *Napkelet*

Erdélyben Szántó György *Periszkopja* kivételével nem szerkesztettek olyan folyóiratot, amely kimondottan avantgarde irányultságú lett volna. Néhány lap azonban, az 1920 szeptemberében induló kolozsvári *Napkelettel* kezdődően, rendszeresen közölt avantgarde poétikájú verseket, prózákat. A legjelentősebb, kiáltványszerű szöveg is ebben a lapban jelent meg. Igaz, Bartalis Jánosnak nem sikerült kávéházi asztaltársaságot és akciócsoportot szerveznie *Az új művészet elé* című szöveg köré. Művészi programja meglehetősen árnyalatlan, inkább a ráhatás elvének felerősítéséről, a vátesz-funkció újra-felfedezéséről van szó:

A pepecselések, szélviaskodások, egyéni kis búk halvány virága elvész az idő félelmetes fergetegében, és még jobban elsápad az Univerzum mérhetetlen, diadalmas ordításában. Ma új vallások korát éljük, és a próféták hangjára van szükségünk. [...] A művészet alkotó és termelő aktus, egy az Istennel, és eszményeiért szívesen viseli testén a nyomor és mellőzés condráit. A kenyérért és porciókért titánkodó művészet és irodalom posványából fel kell emelnünk a művészetet igazi, égi trónusára, ahol a helye. A művészet nem lehet félmunka, megalkuvási igények kiszolgálása, hanem a legbátrabb szó és a legvéresebb cselekedet, mely túl minden időkön, jelenen és múlton, tegnapon és mán, az örök nagy Embert mintázza, ezt a legtöbbet, ezt a minden-maximumot, ezt a legnagyobb vergődőjét az örök világnak.¹

Noha a korabeli avantgarde, mint a Bartalis-szöveg is mutatja, a „testvériesülés” vonalán szélesebb, vagy legalábbis csoportkonszenzusra törekedett, Erdélyben sajátos módon jobbra elszigeteltek és egyszemélyesek maradtak az avantgarde fórumok. A szavalóesteket rendező Stúdió színpad, amely Becski Andor és Szentimrei Jenő vezetésével 1927-ben jött létre Kolozsváron, egyrészt megkésett, másrészt inkább mozgósító, publicitást teremtő vállalkozás volt, mintsem művészi kísérlet.

A *Napkelet* liberális szerkesztési koncepciója azt eredményezte, hogy a lapban nemcsak a világnézeti sokszínűség valósult meg, hanem többféle irodalomszemlélet is érezte hatását az irodalmi anyagban: a konzervatív-

transzszilvanista művek együtt jelentek meg az avantgarde szövegekkel és a nyugatos modernség szövegeivel (utóbbi vonulat különösen az 1921-es évfolyamban van jelen közvetlenül, élvonalbeli szerzőivel, Barta Lajos szerkesztői közreműködése révén).

A havonta kétszer megjelenő lap a *Keleti Újság* mellett jött létre, szerkesztői (Paál Árpád, Ligeti Ernő, Kádár Imre és Szentimrei Jenő) főállásban a *Keleti Újság* munkatársai voltak. A szerkesztők későbbi visszaemlékezéseikben politikai-koncepcióbeli nézeteltérésekről, konfliktusokról számolnak be, amelyek talán az 1921-es évben sikerült leginkább tompítani, Barta Lajos irányítása alatt.² 1921 második felétől, Kós Károly Erdélyi Magyar Néppártjának vonzásába kerülve, Paál Árpád, Zágoni István, Szentimrei Jenő és Nyirő József fokozatosan eltávolodnak a *Keleti Újság* és a *Napkelet* körétől, megalakítják a *Vasárnap* című lapot, amelynek 1922 nyarától Szentimrei is szerkesztője. Ligeti Ernő a *Súly alatt a pálma* című kötetben Ignotus kolozsvári tartózkodásához köti a *Napkelet* megszűnését:

A folyóirat beszüntetésének közvetlen oka belső természetű szerkesztőségi ügy volt. A *Keleti Újság*hoz leszerződött Ignotus, a Nyugat volt főszerkesztője [ekkor még hivatalosan is a Nyugat főszerkesztője – B. I. J.] [...] Ignotus igen nagy lelkesedéssel látott a *Keleti Újság* szerkesztéséhez. Szemét nemcsak ezen a lapon tartotta, de a mellékkiadványokon is, a délután megjelenő 5 órás újság napilapon és a *Napkelet*en. A *Keleti Újság* szerkesztőségének azok a tagjai, akik némi féltékenykedést éreztek a *Napkelet* szerkesztőinek egyre növekvő népszerűségével szemben,³ úgy mutatták be a teljhatalmú Ignotus előtt a helyzetet, hogy a mellékvállalkozások szétforgácsolják a *Keleti Újság* szellemi erőit, és ha a *Keleti Újság* sikeresen akar megküzdeni a mindinkább erősödő konkurenciával, akkor összes energiáit a főlapra kell összpontosítani. Minden ember a fedélzetre! – és erre a délutáni napilap és a *Napkelet* megszűnt, vele együtt a már elindított könyvkiadó-vállalkozás is.⁴

Szentimrei Jenő visszaemlékezése szerint a *Napkelet* megszüntetésének gondolata már jóval korábbra, 1921 őszére visszavezethető, amikor egy szerkesztőbizottsági ülésen a ráfizetések csökkentéséről esik szó. 1922 májusában formátumváltásra is sor kerül; Ignotus majd csak augusztus táján érkezik Kolozsvárra,⁵ az utolsó lapszámban cikket is közöl. Tény, hogy a lap szeptember 1-jével megszűnik, s ezzel egy időre lecsökken az avantgarde irodalom megnyilvánulási lehetősége Erdélyben.

A lap első, 1920. szeptember 15-i száma Reményik Sándor *Spectrum*, illetve Áprily Lajos *A rím* című versei mellett közli Halász Gyula, Bartalis János és Becski Andor szabadverseit is. Halász és Bartalis e verseiben inkább egy jellegzetes szótár használata (*ébred, ordít, eszmél, merész tusa, tér, idő, Holnap, isteni Izgalom, munka, ifjú*), illetve a Derék Pál által „bipoláris aktivista modell”-nek nevezett „ma még-holnap már” szerkezet közelíti e szövegeket a klasszikus avantgarde paradigmához. Az az énszemlélet, amely Ady és

Komjáthy révén vált a magyar költői köznyelv részévé, sok esetben zökkenőmentesen azonosítódott az avantgarde énpozicionálással – a különbség csupán annyi, hogy itt a szubjektum nem tulajdonságai révén, hanem szinte kizárólag illokúciós funkciójában képződik meg. Bartalis és Halász nem írják le ezekben a versekben az *én* szót. Hatásában viszont, felhívó erejét tekintve, ugyanolyan lehetőségeket tulajdonítanak a szubjektumnak, mint Ady vagy Komjáthy: *Jöjjetek*, mondja Bartalishnál már a vers címe is, „siessetek”, „gyorsan”, „tovább” – folytatódik a ráhatássorozat. Halász Gyula szintén a „fordulat” adatolására rendezkedik be a *Fehér faluban megmoccan az idő* című versben. Itt a vers beszélője „tudósítóként” válik részesévé a változásnak: „Valaki eszmél, / Valaki ébred, / Valaki bődül, / Valaki ordít, / Valaki riasztó hanggá gyúrja magát.” A személytelen formula egybejátszik a tudósítói pozícióval; a „valaki” a „ma még–holnap már” versszerkezet révén ugyanazt a fordulatot hajtja végre, mint a vers beszélője, aki szintén „az idő megmoccanását” hitelesíti aláírásával.

Abban az elemzésében, amelyet a klasszikus magyar avantgarde jelviszonyainak szentel, Kulcsár Szabó Ernő arról beszél, hogy a magyar líra részben az Ady-féle énpozicionálás modernséggel való azonosítása miatt, részben pedig a vers eszközjellegébe vetett bizalom századelős továbbhagyományozódása miatt alkotta meg az avantgarde-ban is ugyanannak a versnyelvnek egy másik, ellenbeszédszerű verzióját, amelyet csak az utómodernség József Attila- és Szabó Lőrinc-féle változata kérdőjelezett meg radikálisabban a harmincas években.⁶ Annak a reflexiónak, amely a líra nyelvének közlőképességére vonatkozik, kevés nyoma lelhető fel a tízes–húszas évek magyar költészetében. Megkockáztatható talán az is, hogy a rengeteg félbeszakadó avantgarde írói-költői életmű (az erdélyi magyar irodalomban például egyedül Méliusz József építette tovább több-kevesebb folytonossággal avantgarde poétikáját a második világháború után is) összefüggésben áll ennek a kérdésiránynak a figyelmen kívül hagyásával, amely a szociális/aktivista tárogatás „közérthetőség” felé fordulásakor védtelenül és tanácstalanul hagyta az avantgarde irodalmárokat. Ennek is tulajdonítható, hogy Reiter Róbert, Becski Irén vagy Becski Andor avantgarde versei mindmáig nem jelentek meg önálló kötetben.

Az élet elé köszönök Anyámnak című versében, amely szintén a *Napkelet* első számában olvasható, Becski Andor azokhoz a szövegkonstrukciós elvekhez is közelebb kerül, amelyek az expresszionista verset jellemzik. A szövegben ugyan Bildung-szerűen megképződik egy életrajz, ez azonban folyton eltérül a lineáris szerkezettől, egy-egy képi leágazás mentén burjánzásnak indulva: „Ám nőttem, nyúltam, el el a földtől, el / a véges kék végtelenünk karjaiba, ki átölelt – s óh rémület – / bukom az éther felé el anyámtól, anyám hátán keresztül, ki / a mezők halálos virágzó havából. // Emelem lábam, púpján, kúpján anyámnak, hegyek csúcsára / magas erdők, s virágos égi abroszok

közelébe.” Ez a versalany nem uralja teljességgel saját történetét – a növés, „elnyúlás”, a bukás inkább egy irányíthatatlan, növényi (ugyanakkor: otthonos, organikus) modelljét jelenti a Bildungnak. Ezen a ponton kerül közel a Becski-vers az expresszionizmus „szélsőségesen kitágított, végletekig feszített személyességéhez”, hiszen ez az irányzat – mondja Németh G. Béla – „a szélső személyességnek s az egyed fölötti egyetemességnek ebben a folytonos kapcsolatában vélte a művészet egymástól elszakadt szubjektív és objektív elemét újra egyesíteni”.⁷ Ennek az éneknek nincs kiterjedése, pontosabban: nincsenek határai, az élettörténet nyomán létrejövő szubjektum nem olyasfajta végeredmény, amely „tulajdonságokkal” rendelkezne: „...az élelnövésnek nagy partjait, hol part nélkül foly a / nagy víz, az élet, s rajta lassan a végtelen csónak: én! / Nincs jöttömnek határa, menésemnek vége, egész nap halászok, / süllyed, emelked a hálóm.” A halászat-kép az én „összegyűlésének” analógiáját indítja be az olvasóban. Ennek végpontja egybeesik a vers utolsó mondatával, a teleológia mégsem valósul meg, hiszen abban a pontban, ahol az ének végre létre kellene jönnie, meg is semmisül: „mintha úszótestem csak nagy gyűjtő- / medre volna a halálnak!” Az én és a halál területfoglalása egymásba íródik, s ez a párhuzamosság visszamenőleg egy másik olvasatlehetőséget is kínál a burjánzó Bildung-történet követése mellé: az életrajz mint a halálra vonatkozatható, halál felé tartó események egymásutánisága.

A lap a későbbiekben is támogatja ezt a költészeti vonulatot. Az 1920 októberében meghirdetett verspályázatnak ugyan nincs hivatalos eredményhirdetése (Szentimrei Jenő visszaemlékezése szerint azért, mert néhány befutónak jósolt vers jeligéjét idő előtt felfedte a bíráló bizottság néhány tagja),⁸ de a szerkesztőség a legelismertebben emeli ki és publikálja Bárd Oszkár *Ontogenézis*, illetve Bartalis János *Egészen kicsi, apróka Mihály* című verseit a *Napkelet* karácsonyi számában. Bárd német metafizikus költészetre emlékeztető, szeszélyes, többször visszacsengő rímeket használó verse nem áll messze az avantgarde retorikától és képszerkezettől, Bartalis pedig itt egy váratlan váltásokra építő poétika révén, az esztéta modemségből is merítve, a költői én illokúciós mozgásterét jelentősen korlátozva kerül közelebb az expresszionista versbeszédhez: „Október, mély kút. / Dús hangolású szőke hárfa.” A később újra meghirdetett verspályázatot majd szintén Bartalis nyeri *Varjak* című versével, Becski Andornak pedig *A vers anarchiája* című szabadverse részesül dicséretben. A lap természetesen prózát, tanulmányokat is publikál avantgarde szerzőktől és szerzőkről. Barta Sándor *Meséjén* kívül olvashatók a lapban Nagy Dániel vagy Kiss Ida szövegei is. Dienes László rendszeres *Nyugati szemléi* mellett olykor Bartalis János is publikál egy-egy cikket, olvasónaplót. Kuncz Aladár az expresszionizmusról és dadaizmusról közöl tanulmányt, Déry Tibor pedig részletesen, német idézetekből kiindulva mutatja be azt a kontextust, amelyben a dada akkoriban olvasható volt. Ezek az

elemzések abban sajátosak, hogy az egyes irányzatok művészi logikáját ráerősen, következményeikkel együtt végigvizsgálják, megmutatva azt a nézőpontot, ahonnan éppen úgy látszanak a dolgok. Ez nem jelenti azt, hogy fenntartásaikat, eltérő álláspontjukat ne tárnák fel. Déry a dadaizmussal kapcsolatban pontosan látja annak a technikának a funkcióját, amely hierarchizálatlanul rendeli egymás mellé a dolgokat:

Mert dada nem Weltbesserer, dada semmit sem akar jobban vagy legjobban megcsinálni, dadának nincsenek céljai – dada van, mint ahogy a világ van, s a dolgok s az élet legfőbb értelmetlenségét s céltalanságát fejezi ki [...]. Ha a természetben nincs értelem és nincs rend, dada nem keresi tovább az értelmet s a rendet. Ő olyannak kell, hogy lássa az életet, amilyen az valójában, ha kizárjuk belőle a kívülről jövő, toladodva kutató emberi szemlélődést. Káosznak kell, hogy lássa, ahol minden önmagáért van.⁹

Déry ugyanakkor úgy látja, hogy az értelmetlenséget, céltalanságot, diszharmóniát más eszközökkel hatásosabban lehet közvetíteni, példaként Ady *Tavaszi éjszakáj*át említi. Érdekes módon, amikor a képzőművészet kontextusába helyezi a dadát, már nem tartja fenn a művészet eszközjellegű megközelítését:

Képzőművészetben fantasztikusabb, de jelentősebb kísérleteiket találjuk. [...] Színes papirosokból, lószőrből, fadarabokból, drótból, géprészekből, üvegszemekből, óragépezetekből és fényképdarabokból készítik képeiket és szobraikat, hangsúlyozva, hogy nem képeket, szobrokat, nem művészetet, – hanem új s élő tárgyakat akarnak teremteni. E furcsa anyagú, lélektelen lények úgy teremnek kezükből, oly közvetlenül fejezik ki a dada formátlan lényét, mint ahogy az alakatlan kristályzatok képződnek, virág terem a mezőn, ronda százlábúak nyüzsögnek pincsesikátorokban s fejezik ki egymás mellett s együtt a káosz céltalan értelmét.¹⁰

A *Napkelet*nek sikerült egy olyasfajta nyitott közeget létrehoznia, amelyben a legnagyobb természetességgel lehettek jelen a sokrétű művészi-politikai kapcsolatokkal rendelkező emigránsok, a „regionalisták” és az ekkoriban még igencsak differenciált baloldal képviselői. „A *Napkelet* a szabad kutatás s a különböző irodalmi irányok és világnézetek szabad fóruma. Nem alkalmaz lelkiismereti kényszert senkivel szemben s minden irányt szóhoz enged, ha becsületes álláspontot fejez ki és önmagának mértékével mérve értéket jelent” – állt a második évfolyamtól kezdődően a lap belső borítóján. Ehhez hasonló sokszínűség a *Napkelet* megszűnése után talán csak a *Korunk* első három, Dienes László által szerkesztett évfolyamát, majd a harmincas évek végi „népfrontos” *Korunk*at, és helyel-közzel az *Erdélyi Helikont* jellemezte. Az avantgarde irodalom további fórumai pedig a Bánság és a Partium városaiban jöttek létre, ahol szintén megtelepedett néhány Bécsből visszatérő emigráns író.

A vers „anarchiája” nyugatabbra költözik.

A *Genius* és az *Új Genius*

A húszas években Aradon összesűrűsödött a szellemi élet. Nem volt különösebb hagyománya a nagy hatású irodalmi társaságoknak, mint Nagyváradon, de ahhoz hasonlóan nyitott volt az újdonságokra. Szentimrei Jenő ironikus jellemzése némiképp magyarázatot is nyújt arra, hogy miért volt Franyó Zoltánnak lehetősége éppen itt létrehozni „az egyetemes kultúra folyóiratát” 1923 legvégén:

Arad különös város, mely a maga külön karakterével – vagy éppen karakternélküliségével – érdekes stúdiómkra alkalmas. Nem nyugati és nem keleti, nem nagyváros és nem kisváros, eredeti színekre nem törekszik, de mindent eltanul, mi divat. Egészen bizonyosan Aradon volt Erdélyben az első bubifrizura, ott találták egészen természetesnek a dzsesszt és a térden felüli szoknyát. Csak Aradon indulhatott meg a Kék macska [valójában *Fekete Macska* – B. I. J.] című „erotikus revü”, és természetes, hogy a teniszezés sportjában ez a város vezet. Sok elegáns könnyedség van a szellemében, vajmi sok felelősségérzés nélkül.¹¹

Ez a könnyed nagyvonalúság azonban olyan munkatársi gárdát és olyan kapcsolatrendszert volt képes mozgatni, amelyre az ugyancsak Aradon megjelenő későbbi *Periszkop* kivételével aligha van példa Erdélyben. Nagy Dániel, *Spectator* (Krenner Miklós) és Szántó György aradi jelenléte ugyanakkor viszonylag stabil szellemi háttérrel is jelentett a *Genius* számára.

A lap kétségtelen erőssége a szemle rovat, amely egyrészt „levelezői” révén első kézből származó tudósításokat, elemzéseket közöl a fontosabb európai és tengerentúli városokból, másrészt jó érzékkel válogat a különféle angol, francia, német, magyar, román, cseh, jugoszláv, spanyol, portugál és olasz folyóiratok anyagából, naprakész információkat nyújtva a friss irodalmi és kulturális fejleményekről. Franyó bécsi emigrációjából hazatérve nagy energiával látott hozzá a folyóirat szerkesztéséhez, s olyan szerzőktől kapott írásokat, mint Upton Sinclair, Romain Rolland, Miguel de Unamuno vagy Ivan Goll.

Nem egyértelműen avantgarde folyóiratról van szó. Franyó, bár korábban a *Ma* munkatársa volt, ambivalens módon viszonyul az „izmusokhoz”, s ezt majd explicitté is teszi az *Izmusok csődje* című 1925-ös cikkében. A lap irodalmi anyaga esetlegesebb, mint a szemle-rovat naprakész tájékozottsága. A modernség költői közül nagyobb súllyal csupán Hofmannsthal, Yeats és Verlaine vannak jelen a lapban; nagy terjedelmű összeállítás olvasható az akkoriban divatos klasszikus kínai költőkből is. A francia avantgarde költők közül Duhamel, Vildrac és Jouve egy-egy verse jelent meg a *Genius*ban, kortárs próza pedig Pirandello kivételével szinte kizárólag magyar szerzőktől olvasható. Így is jelentősen kiegészül az a kép, amelyet a *Napkelet* fordításrovata nyújtott.

Az avantgarde deszemiotizáció, montázsszerkezet és korlátozó énpozicionálás érdekes módon nem annyira a korábban ezekhez közelebb kerülő Bartalis János vagy Becski Irén verseiben van jelen – bár a *Kis énekek éneke* című Becski-vers a teremtésmítoszt a barkácsoló avantgarde szerző gesztusával játszatja egybe. Az eredmény mégsem montázs, inkább a montírozásról való tudósítás: „és homloka négy sarkába / a világ szögeit tűztem, / – négy kicsi világító pontot. – // Kék, vörös ereket / a világ összes folyói színét / vérebe hullattam, könnyekből / két golyót gyúrtam: szeme fehér gömbjét.” Inkább Szentimrei Jenő *Útravaló* című versében történik meg hangsúlyosan a vers beszélőjének fikcionalizálódása: „mondjátok el az eleveneknek, hogy élt itt egy ember, ki szavakra tépte magát / s nem lett jobb általa semmi. Csak vérzik a melle s a körme.” A beszélő eltávolítja magát saját szavaitól, s a beszéd „helyét” egy külső térben jelöli meg („Itt az úrben jajtalan, zajtalan surranunk, bukócsillagok, pályánk paraboláján”). Lecsökken a távolság a szó/tárgy között, a szavak tárgyakként kezdenek viselkedni, ahhoz hasonlóan, ahogy a „jeltelenített-materializált jelentésképzés” Kulcsár Szabó Ernő által bemutatott eseteiben.¹² Azáltal, hogy a jelek „eszközjellege” egy szét-tartó multifunkcionalitásban nyilvánul meg, maga az eszközjelleg is átértelmeződik a versben: „de tán virágvázát fúr-farag majd a nagyobb darabokból / egy-egy mesterkedő ügyes, szalonok asztalára. / Kiás a paraszt a juhakol mellől s vasanyagát eladja a gyárnak, / kapa lesz, kasza lesz a zuhanó meteorból.” A Szentimrei-vers közelében, egymás mellé olvasva őket, Fekete Tivadar *Újhold* című kötött rímes-ritmusos szövege is montázsszerű, hirtelen váltásokra épülő szerkezetét mutatja meg elsősorban.¹³ A már emlegetett *Fekete Macska* című folyóirat szerkesztője zárójelhasználatával tompítja a „szabályosabb” strófák által felidézett dallamot, hogy a disszonánsabb refrént állítsa előtérbe: „(Utolsó május, borítsd be testem, / fekete hold ez, lilára festem, / csókot tavasszal kinek se nyújtson, / ha gyullad még egyszer, kettőnkre gyújtson:) // Hold, hold, / május-hold / újhold: / félek.”

Franyó Zoltán indulatos cikke, az *Izmosok csődje* (amely már az *Új Genius*-ban jelent meg), abból az elkeseredésből fakad, hogy az „izmosok” folyamatos újratermelődése gyakorlatilag lehetetlenné teszi az értékbeli különbségtételezt az egyes irányzatok között, hiszen mire a művészek és a közönség „főlküdnének” valamelyik irányzatra, máris feltűnik a következő új hitvallást hirdető „apostol”. Az egyedüli értékmérő a hangosság, az egymás túllicítálása maradt, mondja Franyó. Az írás ugyanúgy előrevetíti egy majdani „nagy stílus” megvalósulását, ahogy a kortársak többsége, Dienes Lászlótól Komlós Aladárig is teszi. Nem derül ki viszont, hogy pontosan mi jellemezné a szintetikus stílust, amely az avantgarde irányzatok nyelvkereső attitűdjére következne. Különös annak a nyelvnek és vehemenciának a visszatérése a szövegbe, amelynek előrevetítő jellege éppen a különféle izmosokat kísérő kiáltványokra jellemző:

Ez lesz a holnap ünnepe, az izmusok csődje, melynek ítéletnapján minden jelszó, manifesztum, kellék, apostol, központi Dada és vidéki epigon, felkent próféta és profán síber oda kerül, ahová való: a szemétre vagy a spirituszba!¹⁴

Lévén, hogy az írás az *Új Genius* utolsó számában jelent meg, nem egyértelmű, hogy koncepcióbeli váltás következett volna-e ezután a kiábrándult programcikk után, vagy egyszerűen az értékszemponatok erőteljesebb érvényesítése a szerkesztés során. Fábry Zoltán egy lapszámmal korábban az expresszionista programcikknek nyelvén fogalmazott a Franyóéhoz hasonló véleményt *Emberirodalom* című írásának első verziójában. Az irodalom autentikusságának lehetőségét az (expresszionista szövegekből ismerős) emberhez való elérékezésében látja a szerző, és lemondva az „újdonság” mint értékfogalom használatáról, az „igazi”, az „örök” jellegét keresi a műalkotásnak:

Egy későbbi kor nem művészeti lényegét fogja skatulyázni, de úttörő, útkereső jelentőségét. Ma ez a fontos: a folytonos, hullámzó mozgás, a vágy, a hit és sikolyos akarat formátlansága, mindenhezérése, mindenségbe ömlése. Most egyetlenegy kórus dolgozik: a Narcisszosz Én-tükre szét van karcolva, a nagy feladat közösségébe, az előkészítés első gátnemismerő hitébe olvad fel minden én.¹⁵

Fábry később, az esszé újraírott változatában majd az expresszionista lírát is a Narcisszosz én-tükrében hajlamos látni, elkülönítve azt a forradalmi költészettől. A *Genius* és *Új Genius* azonban megáll itt: a sikeres közvetítőszerep és a kritikus viszonyulások határvonalán. Szántó György lapalapítási kísérlete azt jelzi, hogy magának a lapstruktúrájának az átgondolására volt szükség az aradi közegben ahhoz, hogy az avantgarde más perspektívái is megjelenjenek.

A *Periszkop*

Nem fedezet nélkül jelezte a *Periszkop* belső címlapja önmeghatározásában: „a havi szemle új típusa”. A *Genius* szerkesztési elveiből és Franyó Zoltán bizonytalankodásaiból kiábrándult Szántó György már 1924 novemberében arról ír Fábry Zoltánnak, hogy új lapot szeretne indítani, akkor még „Átmérő” címen. Majdani programját így vázolja: „internacionalizmus és kevés szöveg, sok kép. Lesz benne minden, nemcsak irodalmi sajtukukac rágta alagút a sajtban, de Picassótól bokszmérkőzésig és felhőkarcolóig vont átmérő.”¹⁶ Lényegében ezt a programot sikerül megvalósítania a szerkesztőnek *Periszkop* néven 1925 márciusától, már a *Genius* és *Új Genius* megjelenése közötti átmeneti időszakban beindítva a lap szervezését. A koncepció újdonsága nemcsak a képzőművészet arányainak megnövekedésében áll, hanem abban is, hogy a nem-művészeti események, és a mindennapokból fel-felbukkanó szenzációk ugyanúgy részévé válnak a lapnak, mint Picasso, Mattis-Teutsch és má-

sok képei, szobrai. Egyfajta „életmód-magazinról” van szó, amelyben a művészet és a gépek, tárgyak szinte hierarchizálatlan egymásmellettségben jelennek meg. Az a látszólagos ellentmondás, amelyet Szántó György utólag *Fekete éveim* című 1936-os kötetében állít fel, alapvető kiindulópontját jelenti a húszas évek közepén erőteljesen érvényesülő konstruktivista irányzatoknak. Egy párbeszédet felidézve írja Szántó: „a konstrukció gépekben adja az új esztétikát, célszerűség és higiénia vezérlik a formákat, az öncélúság és anyagszerűség a lényeg”.¹⁷ A célszerűség a maga képiségében, beemelődve az esztétikai reflexió szférájába, saját potenciális célszerűtlenségét is megmutatja. A kétféle közeg egybemosódik a képen, ahhoz hasonlóan, ahogy Almási Miklós *Anti-esztétikájában* az „ábrázolhatatlanság” és „fenségesség” kategóriái tartják fenn továbbra is az esztétika lehetőségét. A gépi konstrukciók nem szükségképpen idézik fel képszerűségükben a funkciót is, amelyre szolgálnak, így átkerülnek a „fenségesség” fogalmának hatáskörébe, ahol a grandiózus természeti képek vagy építmények is megnyilvánulnak.¹⁸

Kassák Lajos többször is elismeréssel ír a *Periszkopról*, és szövegeket is küld Szántónak. A folyóirat nem kötelezi el magát egyetlen avantgarde irányzat mellett sem, de figyelemmel követi azokat. A legfrissebb fejlemények: a (képzőművészeti) konstruktivizmus és a szürrealizmus naprakészen jelentkeznek a lap anyagában. Illyés Gyula már 1925 júniusában, szinte a franciaországi történésekkel egy időben cikket közöl a lapban *Szürrealizmus* címmel. Noha az irodalomban csak fenntartásokkal szokás konstruktivista irányzatról beszélni, mint Derék Pál is rámutat, a konstruktivista képzőművészet egyes elvei analógiás úton az irodalomra is leképezhetőek: „Kassák irodalmára legfőképpen a konstruktivista művészi alkotás – látszólag – szigorú és egyértelmű törvényeknek engedelmessé, tehát megtanulható és leképezhető volta hatott. Ez nemcsak a »korszerű művészet« emancipatorikus, társadalmi elkötelezettségű »kollektív« jellegének felelt meg, hanem annak az igénynek is, hogy benne »az ifjúmunkás« felismerje a kor szerkezetének (a modern kornak) lényegét, s egyben némi gyakorlattal maga is képessé váljon annak művészi kifejezésére.”¹⁹ A *Periszkop* szoros kapcsolatban állt a korabeli román avantgarde folyóiratokkal; a *Contimporanul*, a *75 HP*, a *Punct* és az *Integral* éppen a maguk sajátos konstruktivizmusképével hatottak, amely „lényegesen különbözött a bécsi magyarok »szuprematista« (Kassák), illetve »proletkultus« (Uitzék) konstruktivizmus-felfogásától”.²⁰ Az irodalom és művészet ezekben a lapokban az élet egészéhez kapcsolódik, ennek megfelelően gyakoriak az épületek, repülőgépek és különféle más használati tárgyak reprodukciói.

A lap egyedülálló módon, különösen képi anyagában érzékelteti a folytonosságot a különféle avantgarde irányzatok és előzményeik között – így Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, illetve az afrikai és kínai műalkotások ugyanúgy jelen vannak, mint Picasso, Kokoschka, Kandinszkij és Chagall.

A szépirodalmi rovat abban tér el leginkább a lapelődök – a *Napkelet* és a *Genius* – anyagától, hogy nem a hazai szerzőkre épít; verssel, prózával a jelentősebb szerzők közül csupán Becski Andor, Fekete Tivadar (egy-egy versközlés erejéig), Dienes László (egy prózaverssel), illetve maga Szántó György van jelen. Ezek a szövegek az expresszionizmus metafizikus változatát képviselik továbbra is. Déry Tibor és Illyés Gyula itt közölt versei ugyanakkor már a szürrealizmus technikai-szemléletbeli sajátosságait közvetítik: „A tengerparton egyedül álló ház olyan, mintha / Énekelni akarna. Vidáman lélegzik. / Sokáig kellett várni, míg a vak Marja Ivanovna / Szemében kivirágzott a rózsafa / Kitárta karjait az égre s arcomat boldogan / Szorította mellére: fölcsapott az első szemafor” – írja Illyés a *Kronstadti pályaudvar* című versben. Ez másfajta dikció és képszerkezet mentén íródott szöveg, mint az erdélyi lapokban mindeddig nagyobb súllyal jelen lévő expresszionizmus. A szövegben egyetlen egyes szám első személyű formula jelzi az én pozícióját, amely azonban szinte teljesen esetlegesen rendelődik a semleges nyelvtani formulák vagy a szintén egyetlen második személyű alak („álmaitok”) mellé. A történések függetlenednek a regisztráló pozíciójától, és váratlan változásokkal következnek egymásra.

Illyéssel és Déryvel együtt tíz szürrealista vagy szürrealizmushoz is kötődő költő szövegeit fedezi fel a *Periszkop* antológiáját szerkesztő Kovács János: Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Ivan Goll, Ion Vinea, Malcolm Cowley, Tristan Tzara és Vicente Huidobro műveiről van szó.²¹ A tanulmányrovat súlypontja szintén eltolódik a fordított szövegek irányába: Kassák Lajos, Fábry Zoltán, Németh Antal és Illyés Gyula szövegei mellett jelentősen megnő a német és francia anyagok száma.

A lap kezdetben Sonnenfeld Gusztáv nyomdász támogatásával jelenhetett meg olyan technikai kivitelben, amelyet akkoriban az összes magyar avantgarde laptárs megirigyelhetett. Ez segítette a szerkesztőt a „magazinjelleg” hangsúlyozásában is. Mindössze négy számot jelentethetett meg azonban a folyamatosságot tartva. 1925 júniusától a lap szünetel, majd Zala Béla szerkesztésében még megjelenik egy utolsó lapszám 1926 januárjában. Ezzel lezárul az erdélyi magyar avantgarde szerkesztési koncepcióban, lapkiadásban is megnyilvánuló szakasza.

A Dienes László-féle *Korunkban* azonban 1926 februárjától továbbra is helyet kapnak az avantgarde fejlemények ismertetései és az ezzel kapcsolatos viták. Kassák Lajos például majdani alapművét, *Az izmusok történetét* az induló *Korunkból* átvett, *A korszerű művészet él* című tanulmánya újraközlésével kezdi.²² Szilágyi András *Új pásztora*, illetve Méliusz József későbbi protest-songjai még közel maradnak az avantgarde dikcióhoz, azonban sem a deszermiotizáció, sem a beszélői kontroll megingása nem jellemzi már ezeknek a szövegeknek a meghatározó hányadát. Ugyanakkor Bori Imre értékelése Salamon Ernőről, akit könyvében „az erdélyi magyar expresszionista líra

összegzőjeként” tárgy, meglehetősen vitatható.²³ Az expresszionista hatás szinte kizárólag Salamon Ernő korai verseinek képszerkezetén mutatható ki, ezek azonban nem állnak össze valamilyen következetes törekvés jegyében. A *Korunk* szerkesztői, Dienes, majd Gaál Gábor a húszas évek végétől már egyértelműen tematikus elvárásokat támasztanak a művészettel szemben. A harmincas évekre tehát, párhuzamosan Kassák és társai „fordulatával”, Erdélyben is lecsökken az avantgarde hatása. A korábbi avantgarde szerzők egy része elhallgat költőként – például a Becski-testvérek vagy Reiter Róbert –, mások pedig, mint Szántó György, Ormos Iván vagy Bartalis János, közelebb kerülnek a helikonista irodalom tradicionalistább vonulatához. Az erdélyi avantgarde szempontjából is jogosnak látszik tehát az a gesztus, amellyel Deréky Pál az 1930-as évnél lezárja avantgarde szöveggyűjteményét. Ez azonban nem jelenti azt, hogy más, tágabb összefüggésben ne lenne izgalmas a harmincas évek baloldali irányultságú, illetve a sokrétűségét továbbra is megőrző össz-erdélyi irodalmat a modernséghez való viszonyban megvizsgálni.

1 Idézi SÓNI Pál, *Avantgarde sugárzás*, Bukarest, Kriterion, 1973, 22–23. Az eredeti megjelent a *Napkelet* 1920/6. számában.

2 Vö. SZENTIMREI Jenő, *A nagy Napkeletről és a kicsi Vasárnapról*, *Igaz Szó*, 1957/7, 63.

3 Alighanem Weiss Sándor főrészvényesre történő utalás, aki 1922 januárjától kapcsolódik be aktívabban is a lapok – elsősorban a *Keleti Újság* politikai rovatának – szerkesztésébe, Szentimrei a lap mögött álló „szürke eminenciaként” emlegeti.

4 LIGETI Ernő, *Súly alatt a pálma*, Kolozsvár, é.n., 44–45.

5 1922. november 23-i keltezéssel írja Áprily Lajosnak: „Sajnálom, hogy a negyedév alatt, mióta Erdélyben vagyok, személyesen még nem találkoztunk; őszintén érdeklődöm irántad. S addig is, míg láthatnánk egymást, arra kérlek, emlékezz meg olykor a Keleti Újságról egy-egy tárcaszerű dologgal...” (Petőfi Irodalmi Múzeum, V. 4142/148.) Első, főhelyen közölt cikke a Keleti Újságban *A bécsi vita*, az 1922. augusztus 17-i lapszámában.

6 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: „...ki üdvözöl téged születő pillanat”. *Alanyiség és deperzonalizáció a húszas évek Kassáknál* = *Uő*, Beszédmód és horizont. Bp., Argumentum, 1996.

7 Idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 140.

8 SZENTIMREI Jenő, *i. m.*

9 DÉRY Tibor, *Dadaizmus*, Napkelet, 1922, 7, 397–398.

10 DÉRY Tibor, *i. m.*, 401–402.

11 SZENTIMREI Jenő, *Úri kamaszok*, *Korunk*, 1927, 3, 233.

12 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 137.

13 Fekete Tivadar verse az 1924/6-os, Szentimreié pedig az 1924/7-es számban jelent meg.

14 FRANYÓ Zoltán, *Izmusok csődje = Genius–Új Genius*. 1924–1925. *Antológia*, Bukarest, Kriterion, 1975, 244.

15 FÁBRY Zoltán, *Emberirodalom = Genius–Új Genius*. 1924–1925, 207.

16 Szántó György levele Fábry Zoltánhoz = *Periszkop*, 1925–1926. *Antológia*. Bukarest, Kriterion, 1980, 421.

17 Idézi KOVÁCS János = *Periszkop*. 1925–1926, 33.

18 Vö. ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika*. Bp., T-Twins–Lukács Archívum, 1992, 143–160.

19 DERÉKY Pál: *A magyar avantgárd irodalom: 1915–1930 = A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve*, Bp., Argumentum, 1998, 28.

20 DERÉKY Pál, *i. m.*, 38.

21 KOVÁCS János, *i. m.*, 50.

22 L. KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, Bp., Magvető, 1972.

23 Vö. BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig*, Újvidék, Forum, 1969, 251.

Önéletírás és regény*
Márai Sándor: *Egy polgár vallomása*

Színre vitt emlékezés

Milyen értelemben lehet színre vitt emlékezésnek tekinteni Márai regényes önéletrajzát? E kérdésre a cím jelentésének körülhatárolásával adható felelet. Mit fejez ki a határozatlan névmás a mű címében? Lehet arra gondolni, hogy a szövegbeli szerző egy egész közösség képviselőjeként szólal meg. E feltételezéssel szemben kézenfekvő érvként hozható fel az önéletrajzi elbeszélő lázadása és kiválása a családból, a polgári közösségből. Jelen értelmezés alapfeltevése szerint az *Egy polgár vallomása*iban létrejövő önéletrajzi ént olyan elbeszélő formálja meg, aki nem hisz az autonóm, mindenki mástól különböző, önmagának elégséges szubjektivitás elképzelésében. Az újraolvasás kiindulópontja segíthet választ adni a kérdésre, kihez beszél az emlékező, mikor számára korántsem rejtélyes vagy többértelmű információkat közöl, s jól ismert körülményekre is kiterjed a figyelme. Kézenfekvő, hogy az elbeszélő teremtett közönségéhez fordul, másfelől az önéletrajzi én „megrendezi önmagát”. Ez azt jelenti, hogy színre lépteti a visszaemlékező elbeszélő szemlélő énjeként elgondolható másikat, akivel az olvasó együtt fedezheti fel az emlékezetben feltáruló világot. Az átélő és szemlélő elbeszélő kétféle szerepkörének váltogatását a regény és az önéletrajz közötti határok átjárhatósága teszi lehetővé.

Az elbeszélői hang megosztása azt jelenti, hogy az átélő én a szemlélő én fikciójának megalkotásával kísérel meg kívül kerülni önmagán. Már a könyv nyitányában *két hang szólal meg, két elbeszélt tudat olvad egybe*. A felidézett gyermeké, akit ámulatba ejt a szülői ház látványa. Önerzettel, sőt, büszkeséggel tölti el a birtoklás tudata, azonosul *az otthon metonímiájaként* megjelenő épülettel. A másik hang a visszaemlékező íróé, aki úgy indítja emlékezését, mintha regényt írna: életképpel és leírással. Gyakoriságot megjelölő kifejezéseket társít az eseményekhez, s a történetmondásnak e módozatával az *életkép* hagyományát idézi fel. Az idők, terek, elbeszélt tudatok közötti későbbi

* Részlet a szerző *Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban* címmel készülő monográfiájából.

áttűnéseket előidéző retorikai alakzatok közül itt fel kell figyelünk a bérház antropomorf leírásába illesztett életképre, melynek hatására megelevenedik az épület és a lakók párhuzamos életrajza: „szélhuzat járta át ezt a lépcsőházat, a vásárosok délelőtt a lépcsőkön tanyáztak, halinaködmönükben, birka-bőr sapkásan, szalonnáztak, pipáztak és köpködtek –, s minden emeletről hosszú ablaksor, tizenkét ablak bámult az utcára.”¹ Hasonló átjárhatóság érzékelhető a visszaemlékező önéletrajzi elbeszélő és a regényíró beszédhelyzete között.

A tárgyi környezetre, az élet színtereire irányuló állhatatos figyelem olyan önéletrajzi ént feltételez, aki önmagát a „másikon vagy másokon át” akarja vizsgálni, ezért a már ismertek újraértését, saját idegenségének felismerését az átélő én tapasztalatainak megosztásától teszi függővé.

Márai könyve mindvégig fenntartja az önéletrajz és a regény kétféle valószínűségének feszültségét. Ezért lehetséges az, hogy éppen a mű fikcióképzése teszi lehetővé az önéletrajzi én megalkotását. E szemlélettől koránt sincs távol az a bölcséleti felfogás, amely én és elgondolt te kölcsönhatásában létrejövő szubjektivitást feltételez: „A színrevitel révén fáradhatatlanul szembe-sítjük önmagunkat önmagunkkal, ami csakis önmagunk eljátszásával lehetséges.”²

Az én-formájú regényben a nézőpontok elrendezéséhez az elbeszélői közlés meghatározott mennyisége kapcsolódik. E két tulajdonságra vonatkozó olvasói elvárás felől jellemezhető a könyv regényszerű megalkotottsága. A főszereplő számára ismert és kézenfekvő dolgok leírásával sem következik be törés az elbeszélésben, hisz a szemlélő nézőpontjához tartozó leírás és kommentár beágyazódhat az első személyű visszatekintő elbeszélésbe, anélkül, hogy zavaróan több tájékoztatást adna, mint amennyi megszokott ebben a regényformában.

Regény és önéletrajz kétféle poétikai szabályrendszerének kölcsönhatása szerint olvasható a mű, amennyiben a fikcióalkotást létrehozó képességnek tekintjük, a hagyományosan inkább utánczó, leképező önéletrajzi elbeszélést viszont a szövegbe áthelyeződött, s így valami más jelévé változott valóságok és az elképzelték összjátékaként fogjuk föl.³ „Az igazi város szinte láthatatlan volt.” (7.) Az önéletíró a látható leírásával a láthatatlan világot akarja szóhoz juttatni az önéletrajzi én vonatkozásában is: „Az élet homályban telik el, kimondatlan szavak, mozdulatok, melyeket idejében elvetélünk, hallgatás és félelem, ennyi az élet, az igazi.” (Márai 1990, 64.) A könyv emlékezetbe mélyülő mondata megvilágosodást hozó események kutatásaként értelmezi a külső világ részletes leírását, a családi élet színtereinek, díszleteinek bemutatását, s mindazoknak a dolgoknak az újramondását, amelyek jól ismertek az elbeszélő számára. Talán ebben az értelemben lehetséges színre vitt emlékezésnek tekinteni az *Egy polgár vallomásait*.

Az első kötet negyedik fejezete önértelmezéssel indul, amely magára a könyvben kibontakozó emlékezési folyamat természetére vonatkoztatható. Az önéletrajzi elbeszélő első szerelmének, Szidikének emlékét idézi föl: „Miért mesélem ezt? [...] talán szeretném megeleveníteni az izgalmat, mely az élet e ritka pillanatait átfűti. Sokkal később tér csak vissza e pillanatok emléke – visszfénye e ritka pillanatoknak, mikor életünk egyik döntő fordulatát szenvedjük el –; látom a kora délutáni órák fénytörését, a meleg szél hullámokat borzol a szomszédos lucernatábla halványlila felületén, boldog és szorongó érzés fog el, baljós elragadtatás: mindjárt kitör a vihar, s mindjárt vége lesz, talán örökre, valaminek...” (150.) E különös gonddal megformált szövegrészlet az emlékezet mibenlétének meghatározásával magyarázatot ad az emlékezés színrevitelére, a múltbeli történések jelen idejű elbeszélésére, az aprólékos leírásra, a közelképszerű megjelenítésre, egyszóval az önéletrajz regényszerűségére.

Az önéletíró vallomásának körületekintő, másfélszáz lapos előkészítése az első kötetben magában rejtja a regényes önéletrajz címének magyarázatát: „Szeretném az igazságot leírni itt. [...] Nem tartozom senkihez. Nincs egyetlen emberem, barát, nő, rokon, akinek társaságát hosszabb ideig bírnám; nincs olyan emberi közösség, céh, osztály, amelyben el tudok helyezkedni; szemléletemben, életmódomban, lelki magatartásomban polgár vagyok, s mindenütt hamarabb érzem otthon magam, mint polgárok között; anarchiában élek, melyet erkölcstelennek érzek, s nehezen bírom ezt az állapotot.” (155.) Az *Egy polgár vallomásainak* elbeszélője magányba vezető sorsfordulatra keres magyarázatot az emlékezés színrevitelével. Nem vádolja a családját, s önmagában polgári származása vagy lelkialkata sem képes számára feloldást nyújtani, de igazságérzete távol tartja attól is, hogy tizennégy éves énjét tegye felelőssé gyökértelenségéért. Az önéletrajzi én személyisége sérülésének tekinti a családja elleni lázadását követő megszüntethetetlen magányérzetét, s különösebb ok nélküli kifejlődésére keres magyarázatot elbeszélői tevékenységével, az emlékezés színrevitelével. A negyedik fejezet első része ad hírt az önéletrajzi elbeszélő kamaszkori szökéséről. Ebből a távlatból olvasva az előkészítésként felfogható szövegben felsejlik a szimulakrum logikája, amely a lélektani szemlélet meghaladásának igényét sugallja: „A város elrejtőzött a házak udvarain. Az emberek féltékeny, sanda óvatossággal befelé éltek, idővel minden család kis, eldugott városrészt épített össze magának, apró háztömböt, melyet hivatalosan és a világ előtt csak az utcai homlokzat képviselt.” (7–8.) Az emlékezés színrevitele a könyvben érvényteleníti a látzat és a való kizáró ellentétét feltételező gondolkodást, amennyiben újraalkotja a kép és képmás viszonyát meghatározó logikát. E mintázat példaként említhető, hogy a lépcsőházi főbejáratot a családtagok nem használják: csak a fontos vendégeknek nyílik meg, tehát látszólag bejárat, valójában díszlet, kellék, amely reprezentációs célokat szolgál, nem az eredeti szerepét töl-

ti be. A valódi bejárat el van rejtve, a folyosóról nyílik. Általában minden bútor darab „gondosan iparkodott leplezni rendeltetését, a szék látnivalóan nem arra a célra szolgált, hogy ráüljenek, hanem éppen csak hogy legyen”. (34.) A család metonímiáját jelentő házban „nagy sikere volt Karinthy irodalmi gúnyképeinek”, holott az elbeszélő szülei „a megcsúfolt szerzőket jórészt nem ismerték [...], de a gúnyképeket elismeréssel nézegették”. (42.)

Az első kötet meghatározása szerint az írói létforma téveszthetetlen jele, ha kifejezési alkalomként tűnik fel a szemlélő számára saját élete. Az önéletírásban egy-egy arckép vagy színtér köré rendeződnek azok a kistörténetek, amelyek jelentőssé váltak az elbeszélő számára. Egyedül ez számít ugyanis az emlékezés színrevitelében, az önéletíróra gyakorolt hatás, függetlenül attól, hogy ez milyen előjelű. A második kötetben az emlékezés színrevitelével az elbeszélő célja az, hogy az önéletrajzi én szembekerüljön önmagával az utazás és a teremtett életrajzok segítségével. A könyv olyan önéletrajzi ént alkot, aki a másik kerülőútján jut el önmagához: „Közlednem kellett a másik valóság felé, a kis világ felé, a szerepet elszavaltam, s kezdődött helyette a hétköznapi dadogása, valamilyen nagyon kezdetleges, örök párbeszéd, az én magánéletem párbeszéde a végzetel; ezt a párbeszédet otthon tudtam csak elképzelni, magyarul. Montreux-ből levelet írtam, hogy hazamegyek.” (366.) Az önéletrajzi elbeszélő azt a szót keresi, amely maradéktalanul kifejez egy embert, s azt kutatja, „milyen rejteketeken kell keresnem az utat feléje, emlék-szigetek százain kell átvándorolnom, amíg eljuthatok hozzá”. (386.)

Az emlékezés színrevitelének a módját, az elbeszélés felépítését kell tüzetesen szemügyre venni a szövegértelmezés következő lépéseként, hogy világosabb képet nyerjen az olvasó regény és önéletírás összefüggéséről.

Felépítés és példázatszerűség. Térbeli metonímiák

A könyv két, szinte azonos terjedelmű kötete négy-négy fejezetből, ezen belül mindegyik tizenegy részből áll, amennyiben az első kötet első fejezetének nyitányát bevezetésként fogjuk fel. Már az első kötet elején fel kell figyelnie az olvasónak arra, hogy az első három fejezet a szülői házat, a negyedik a bankot igazgató nagybácsit, az ötödik az apa öccsének alakját idézi fel kicsinyített életrajzok keretében. A könyv számos fejezetében a portré és az életkép műfajalkotó elve jut érvényre. Családtagok, barátok életrajzainak sorozatai jönnek létre, s úgy tűnik fel, mintha az elsődleges önéletrajz szétíródna, megsokszorozva önmagát. Arra lehet ebből következtetni, hogy az önéletrajzi én a másik megalkotásának kerülőútján, az emlékezetben feltáruló életek színrevitelével kísérel meg önmagához eljutni.

Nem tekinthető ugyanakkor véletlennek, hogy az önéletrajzi elbeszélő olyan őséneket az alakját idézi meg elsőként, „aki nem találta meg helyét az életben”. (21.) A családi genealógia bevezetése a példázat olvasási lehetőségét vetíti előre, amennyiben a beilleszkedésre képtelen, otthonalanná váló

családtagok életútja összegződik az elbeszélő sorsában, jelesül keresztapjé, aki „büszke és magányos lélek volt, [...] különösen sértődött, nyugtalan ember”. (21.) A hetedik fejezet az otthoni lakberendezési tárgyak és bútorok részletes leírására vállalkozik, a nyolcadik a családi könyvtár bemutatására. A tizedik fejezet összegző visszatekintéssel kezdődik: „Ilyen volt a ház, a lakás. Az ebédlő ablakából a szemközti nagy szállodára nyílt kilátás.” (49.) A térbeli metonímiák szerinti elrendezés elve az első kötetben ezután is érvényesül, de az első fejezet tizedik részében az önéletrajzi elbeszélő megváltoztatja nézőpontját, s a ház belső teréből kifelé irányítva tekintetét egyre táguló körökben fogadja látóterébe a környező világot. Így kerít sort a főutca, a várost körülvevő erdő és a fürdő leírására, a látóterébe kerülő városi helyszínek s a hozzájuk tartozó társadalmi szereplők bemutatására. Ezek közül számára a szerkesztőség s a helyi rangidős szedő bizonyul a legfontosabbnak, aki vezércikket kér tőle. A tizenegyedik fejezetben ad hírt az elbeszélő első megjelent írásáról: „úgy éreztem, valami jóvátehetetlen történt velem. Tizennégy éves voltam.” (57.) Itt váltás érzékelhető az önéletrajzi elbeszélésben. A személyes gyermekkori élmények kerülnek előtérbe, s így megbomlik a kötött tematikájú fejezetek korábbi belső rendje. Szabálytalanabbakká válnak a visszaemlékezések.

A város fölé magasodó dóm viszont az abszolút középpont térbeli metaforája az első kötetben. Az elbeszélő értékrendszerében ez maga a testet öltött, megformált eszme, amely „messze láthatóan emelkedik ki a körülötte csámcsogó, halandó köznapi zűrzavarból, a város meghitt zsvijából”. (61.) Fel kell figyelni arra, hogy az elbeszélő meghitt zsvijáról beszél, s igyekszik helyrebillenteni az egyensúlyt, amikor arról ír, hogy kicsit „sok” volt a „dóm, ez a nagy és teljesen kifejezett gondolat kissé terrorizálta a várost. [...] lenyűgözött, titokzatos volt, homályos és fenséges, nem lehetett megszokni és beletörödni, a város fölött élt, gőgösen és nagyszerűen.” (61.) Az elbeszélő önironikus sugalmazása szerint végső soron azt a fogalmazási feladatot kell megoldania önéletrajzában, amelyet egykori magyartanára adott fel növendékeinek minden évben: „Milyen érzések töltenek el, ha elmegyek a dóm kapuja előtt.” (61.)

Az első kötet második fejezetének nyitánya élesen elválk a megelőző fejezet zárlatától: „A legtöbb házasság mezaliansz.” (62.) A második fejezettől kezdve egyre gyakrabban fogalmaz meg az önéletrajzi elbeszélő személytelen bölcséleti vélekedéseket, amelyekkel elsődlegesen saját családját szembe-síti, de ezzel az elsődleges kontextussal nem kívánja korlátozni kijelentéseinek hatókörét. Másként fogalmazva: a családtörténet mozzanatainak felidézése alkalom az elbeszélő számára a gondolati általánosításra: „Az élet homályban telik el, kimondatlan szavak, mozdulatok, melyeket idejében elvetélünk, hallgatás és félelem, ennyi az élet, az igazi.” (64.)

Döntő részben az első fejezet felépítését meghatározó térbeli logikát folytatja továbbra is az elbeszélés, de ezt kiegészíti az önéletíró életében döntő szerepet játszó családtagok színre léptetésével. Képes-e kívülről szemlélni önmagát az elbeszélő? Elsődlegesen ez annak a kérdésnek a függvénye, hogy mögé tud-e látni örökölt családi tulajdonságainak? Ez korántsem egyszerű feladat, mivel az elbeszélő meggyőződése szerint „Az »egyéniiség«, az a kevés, ami újat az ember önmagához ad, elenyésző az örökség mellett, melyet a halottak hagynak reánk.” (65.) A személyiségjegyek öröklődésének vonatkozásában is felmerül a látható és nem látható kettőssége. Anyai nagyapját nem ismerte, mégis ez az idegen él benne tovább: „Arcom anyai nagyapám mása, kezemet apám családjától örököltem...” (65.) „Vándorkedvemet is... érzékenységet, szláv nyugalanságomat és kételyeimet.” (66.)

Jenő, anyja legidősebb bátyja, aki agyonlőtte magát, mert nem volt elég tehetséges, s nem lehetett valódi zenész, alkalmat ad a botfűlű elbeszélő számára, hogy példázatos történetekkel szemléltesse, miért nem sikerült a zenei tehetség továbbadása a családban. Hiábavaló erőfeszítés az elődök követésére kényszeríteni az utódot, a túlzás ezen a területen is ellenkező hatást vált ki. „A zenei hajlam, mint valamilyen átok, végigkísérte ezt a családot. Legtöbb családtag elvetélt művésztehetséget érzett magában. [...] Gyermekkoromban több zenét hallottam és tanultam, mint egy hivatásos muzsikusz.” (69.) Az elbeszélő értelmezi az anyai ág férfitagjai között felfedezhető sorsközösséget, s így rávilágít a második fejezet egyes részeit egymáshoz kapcsoló rendezőelvre is: „Az egyik öngyilkos lett, mert nem lehetett muzsikusz, másik hűtlenül elhagyta a humanista műveltséget és elment mészárosnak, Ernő eldobta a kardbojtot, hogy »titkának« élhessen.” (75.) Ernő, a szőkevény kávéházi zongorista másfél évtizedig Németországban, váratlan hazatérése után műkedvelő matematikus lesz, a háború kitörésekor bevonul, majd megelégedve a harcot leszerel, Svájcba utazik és új zenekart alapít. Milyen tanulságot von le Ernő sorsából az önéletrajzi elbeszélő? „A zűrzavarban Ernő céltudatosan cselekedett [...]. Mintha államhatalom, felborult világrend miben sem módosíthatnák egy ember szándékait, aki határozottan és öntudatosan elszánta magát valamire.” (77.) E családtörténetek példázatszerűek, s nem nélkülözik a tanulságok közvetlen megfogalmazását. Az olvasó mégsem érzékeli zavarónak a tanító célzatot, mert a másik élet színrevitele által ezek az alakrajzok, arcképek az önéletrajzi elbeszélő önértelmezésének részeként tűnhetnek fel, s ebből a távlatból jelképes értelmük már korántsem kézenfekvő. Ernőhöz kapcsolódik az önéletíró életének egyik nyugtalanító megaláztatása, „melyet idő és távolság ma sem tudtak egészen feloldani bennem. Akkor már a béke zilált-zavaros éveit írtuk, s a frankfurti egyetemen tanultam. Egy napon Ernő meghívott magához.” (77.) A visszaemlékezés a legrégebbi múltból halad a jelen felé. Ez az időrend akkor bomlik fel – erre lehet példa az előbbi szövegrészlet –, ha a színre vitt emlékezés az elbeszélő feldolgozat-

lan élményét hozza felszínre. Az Ernőnél töltött három nap kínos emlékének felidézését záró következtetés magának a regényes életrajznak, az emlékezet színrevitelének az önértelmezéseként is felfogható: „Az út, mely a világból önmagunkhoz vezet, hosszú és bonyolult, s tele van ilyen kínos kitérőkkel, melyeknek értelmét, jelentőségét sokára ismerjük csak fel.” (79.)

Az első kötet második fejezetében a példázatszerűség felerősödik, de ettől az önéletrajzi elbeszélés mégsem válik túlságosan áttetszővé. A gyermeki tudatot felépítő elbeszélő előtt is rejtély marad, milyen pedagógiai megfontolásból vitte el Mátyás bácsi, a dúsgazdag rokon Bécsben egyetlen helyre, a külvárosi fatelepre. (85.) A felnőtt visszaemlékező nem módosítja a gyermek kétségbeesett felismerését: „A bácsit, a gőzfűrészt, az életet, úgy ahogy van, nem lehet megérteni! [...] – gondoltam kétségbeesve.” (84.) A felidézett én szavait az önéletrajzi elbeszélő sajátjának tekintve ismételheti meg változtatlanul. A szöveg korábbi önértelmezése jegyében itt a példázat jelentése olvashatóságával együtt válik hozzáférhetővé. „Az életet, úgy, ahogy van, nem lehet megérteni!” – e gondolat szellemében teljesedik be a dúsgazdag Mátyás bácsi sorsa, aki szétosztja mindenét a szegények között és éhen hal.

Önértelmezésként is felfogható az a történet, amelyben bécsi festő őse műveinek a tüzetes vizsgálata után feltűnik, hogy „éppen csak ő hiányzott e képekből”. (87.) Való igaz, a második fejezet nagyobb szövegegységéből mint ha kivonná magát az önéletrajzi elbeszélő. Talán azzal magyarázható háttérbe húzódása, hogy elhatározza családtagjaitól örökölt tulajdonságainak módszeres számbavételét. A történetek és az alakok kiválasztásában az a körülmény játszik döntő szerepet, méltó-e a halhatatlanságra a megjelenített személy, s mivel járulhat hozzá az elbeszélő jelenbeli önmegértéséhez. Mari néni, a családi mítosz továbbélője, a rokoni híradások központja azért folytat jelentős tevékenységet, mert az elbeszélő felfogása szerint a visszaemlékezés, az emlékező tevékenység, vagyis a hagyomány továbbadása mindenkire nézve kötelező, aki szellemi javakat kapott örökségként. Másfelől a közös emlékezet színrevitele értelmet ad a magánynak. A hagyomány elsajátítása ugyanis a személyiség kiteljesítésének záloga, az egyéniség kimunkálásának feltétele.

Márai elbeszélője nem képes teljesen azonosulni a polgársággal, s félelemmel tölti el az a lehetőség, hogy az egyéniség feloldódik saját közösségében. Az önéletrajzi elbeszélő számára a folytonos menekülés határozza meg az ember helyzetét. Emlékezet és felejtés összetartozó fogalmak, egymást feltételező tevékenységek a személyiség genealógiájának feltárására vállalkozó önéletíró számára. A családtörténetet arcképek egymásutánjaként felvázoló elbeszélő így zárja rendszeres áttekintését a második fejezetben: „Bonyolult család volt. [...] Mindent nekik köszönhetek; s nagyon nehéz volt elfelejteni és megsemmisíteni magamban azt, amit tőlük kaptam. Egészen talán nem is sikerült.” (107.)

Elbeszélés-poétikai szempontból az első kötet harmadik fejezete az önélet-író személyes történetét beszéli el visszaemlékező formában. Bővítésnek tekinthető a harmadik fejezet második része, amennyiben továbbírja, kitágítja az előző fejezet vallásos kérdéskörét. Az önéletíró az első kötet harmadik fejezetében számba veszi a személyiséget alakító élettevékenységeket, s mérleget a gondolkodását meghatározó szellemi hatásokat. Feltűnően gyakoriak a jelen idejű elbeszélésrészletek, amelyek előretalást tartalmaznak, s így az elbeszélő tudat változását előre vetítve oldják a visszaemlékezés kissé egyhangú beszédmódját: „Hogy ennek a vallástiszteletnek, ennek az erényes, de gépies engedelmességnek semmi köze az igazi hithez, nem is gyanítjuk.” (115.) Analepszisek és prolepszisek, magyarán időben történő előreszaladások és visszatérések bonyolult játéka bontakozik ki a visszaemlékezésben. Gyóntató papjánál tett sorsdöntő látogatását novellabetétben idézi föl. Szakításhoz vezető szópárbajukat jelen idejű elbeszélés jeleníti meg a múltban. (112.) Az önéletrajzi elbeszélés az egyidejű történés érzetét kelti, emellett olyan jövőbeni lehetőségekre is irányul, amelyek az elbeszélés jelenében már bekövetkeztek: „észre kell vennem, hogy [...] ez a négyszáz fiú [...] ellenséges táborokban él egymás mellett, tartozni kell valahová, s én már nem tartozom a nagy, közös, jámbor nyájhoz, valamilyen kisebbség tagjává szegődtem. Egy sors formát kapott, egy ember kissé helyére került, a nagy közösségből kirekesztett végzetem, s ezentúl a magam útján járok. De ezt csak sokkal később tudom meg.” (119.) A prolepszis áttetszőbb változata is előfordul a regényes önéletrajzban. Példaként említhető az első könyv harmadik fejezetének negyedik része, mely Emma néni alakját idézi föl, akihez az önéletíró gyerekkorában hattól tízéves koráig magánórákra járt; tőle tanulta a betűvetést. Mintha az időjátékkal Krúdyt idézné a visszaemlékező, aki a múltba réved, s egyszer csak megszólítja egy hang: „– »Soha nem tanulsz meg szépen írni...« Harminc esztendő telik el felettünk, mire újból találkozom Emma nénival, rövid látogatásra szülővárosomba kerülök, s felkeresem a nyolcvanéves tanítónőt. [...] Köszönöm Emma néni.” (121.) Az időben történő előreszaladás efféle eseteiben az alakrajz, az arckép megörökítése felfogható hommage-ként, tisztelgés-ként azok előtt, akik útravalóval látták el az egykori tanítványt. Némely emlék színrevitele részletesebb számadásra kényszeríti a visszaemlékezőt. A gyerekbanda vezére a politikai mozgalmak vezetőit teszteli meg a visszaemlékező szemében, s magának a jelenségnek, a zsarnoki kegyetlenség eltűrésének, az önkéntes engedelmességnek, az alávetettség vállalásának értelmezése tágítja ki az emlékezést regényszerű jellemrajzzá.

A szökés bejelentése újraértelmezi a regény első nagyobb szerkezeti egységét: „Az életben nem történnek »nagy dolgok«. [...] Igazában nincs más »élmény«, csak a család; s nincs más »tragédia«, csak a pillanat, mikor döntened kell, megmaradsz-e a családban, s annak nagy, széles sugárkörben tárguló változataiban, az »osztály«-ban, a világnézetben, a fajtában – vagy még

a magad útján, s tudod, hogy most már örökre egyedül maradtál.” (155.) A felnőtt kíméletlen vallomása mintha váratlan keserűséggel szólalna meg. Az eddigieket visszafelé, kétirányú emlékezettel olvasva jelentőssé válik a látszólagos és valóságos, a látható és a nem látható kettősségével jellemezhető mintázat, mivel ez a sorsfordulat is váratlanul következett be, holott az eddigiek elbeszélésében valójában mégis mindvégig erről volt szó. „Az ember homályban él; egy napon tisztul a köd, de a világosság már nem segít so-
kat.” (155.) E szavak elhangzásakor a vallomást tevő elbeszélő harmincnégy éves, mivel a történetmondás jelenéhez képest húsz évvel korábban menekült el a családi idillből, tizennégy éves korában. (155.) A jóvátehetetlen szökést megelőző emlékek szabadítják fel az önéletrajzi elbeszélő vallomását. Az elbeszélő megszüntethetetlen magányérzetére nem talál kielégítő lélektani magyarázatot: „A sérülés régibb, talán átörökölt, élet előtti...” (155.) A gyermek és a felnőtt tudata között szabad átjárás nyílik a vallomás hatására. A szökés, a lelki sérülés, s a megszüntethetetlen magány az íróvá válás feltétele, s ettől a létformától később is idegen a rendezett családi életkeret: „Ez a menekülésvágy azóta is kísért. [...] Ma is úgy élek, két vonat, két szökés, két menekülés között. [...] Megszoktam ezt az állapotot. Így kezdődött.” (157.) E mondat közvetlenül a menekülésvágy kitörésére utal, ugyanakkor visszaható érvennyel értelmezi az eddig elbeszélteket, amelyek a később állandósuló otthontalanság előkészítésének tűnnek.

Az íróvá válás folyamatának megjelenítése voltaképpen a szökéssel veszi kezdetét, s ebből a távlatból a következő fejezetek bővítésként foghatók fel. A szökés elbeszélése egyben képzeletbeli visszatérést jelent a kezdethez: ekkor költözik el a családdal az elbeszélő a szülői házból a „saját házba”, s ezzel topográfiai értelemben is teljessé válik elszakadása. Új elemként jelenik meg a természet csodálata az első kötet zárlatában. A felemelő természetélmény, a létezés érzéki gazdagsága kíséri az utolsó meghitt családi ünnepséget, a felhőtlen boldogság azonban végérvényesen szertefoszlik: a háború kitörésének hírére megmerevednek a résztvevők, mint egy „némajátékban”.

Amennyiben az első kötet alapkérdése elkerülhetetlen egyszerűsítéssel abban összegezhető: „Mit jelent magányosnak lenni odahaza?”, a második kötet arra a kérdésre adott feleletként is olvasható: „Mit jelent magányosnak lenni idegen országokban?” „Mit érez egy idegen Lipcsében?” – jellemző, hogy ez volt a tárgya az önéletrajzi elbeszélő első hírlapi cikkének. A második kötetnek a tagolása – az elfogadottnak számító közfelfogással szemben – ugyanolyan szabályos, mint az elsőé. Négy nagyobb fejezetből áll, amelyek egyenként tizenkét alfejezetet foglalnak magukban, az egyes részek belső arányai hasonlóak. A könyv felépítése szembeötlően szabályos, az egyes szövegrészek egymáshoz kapcsolódásának rendezőelve viszont korántsem kézenfekvő. A regényes önéletrajzként meghatározott könyv második kötetének nyitányában az elbeszélő huszonhárom éves, alig néhány hete nő,

tehát közel tíz év telt el a családi idillt végleg felrobbantó háború kitörésének híre óta, amelynek pillanatát az első kötet emlékezetbe mélyülő záróképe örökíti meg. Elbeszéléspoétikai szempontból a második könyv első fejezetének második része bővítménye az elsőnek. A huszonhárom éves elbeszélő a francia–német határról visszatekint két évvel korábbi berlini tartózkodására, majd az időben visszahátrálva németországi éveinek felidézésével folytatja elbeszélését; lipcsei kalandjával, amely tizenkilenc éves korában esett meg vele. Az ezt követő évtizedet az ifjúság „fájdalmas és kevésbé idillszerű” szakaszának nevezi az elbeszélő. (199.) Ezeknek a részeknek a felépítése lazábbnak látszik az első kötet egészéhez viszonyítva: többek között szabad elmélkedés olvasható benne Kafkáról, elfeledett német kismesterekről s a kérészetű irodalmi divatokról.

Hogyan függ össze a második kötet az elsővel? Az előbbi a menekülés hiábavalóságáról, a helyváltoztatás kudarcáról ad számot. Értelmezi visszaható érvénnyel az első kötet önéletrajzi elbeszélését, s bizonyos részleteinek a jelentőségét átértékeli. Mindazok a szimulakrum logikájára emlékeztető jelenségek, amelyek a polgári életformában üresnek, a használati tárgyokban funkcionélkülnek, a hétköznapi élet színtereiben látszólagosnak mutatkoztak, a második kötetben a visszaemlékező számára fokozatosan felhalmozódó tapasztalatként összegződnek, s az elbeszélőt kényszerűen ahhoz a belátáshoz vezetik el, hogy a nyugati ember kultúrájának elsajátítása reménytelen az örökségként kapott gondolkodásmód távlatából. A weimari időszak felidézése segít tisztázni, mit jelent az elbeszélő számára Goethe. A fejezet zárata foglalja magában a német költő hatásának lényegét megragadó idézetet, mely így szól: „Ich bleibe beim gläubigen Orden.” (224.) A második kötet végkicsengése viszonylagossá teszi az első kötet vallástagadásának a kizárólagos érvényét.

Az elbeszélői tevékenység önértelmezése csak saját előfordulási helyén, a második kötetre érvényes: „Rossz emlékező vagyok. Időszakok, emberek külseje, találkozások nyom nélkül szitálnak át emlékezetemen, mindig csak eseménycsoportokra emlékezem, melyek nagy, laza tömbökben kapcsolódnak össze.” (241.) Ennek az emlékezetnek a színrevitelében lehet halmazszerű elrendezést feltételezni a második kötetben.

Időszemlélet és értékrend

A visszaemlékező *időszemlélete* elégikus.⁴ Számára értékvesztéssel jár az idő előrehaladása. Romboló erőt lát a felgyorsult időben, mely elszakítja egymástól az embereket. A modernizáció hatását is ellentmondásosnak véli. A házban fellelhető korszerűnek számító technika vívmányok a lakók kényelmét volnának hivatva szolgálni, de „inkább csak megnehezítették az életet”. (11.) Az elbeszélő időszemléletében a múlt felértékelődik, ezért fordíthatja meg a saját és az idegen közötti viszonyt szabályozó logikát, amikor a „sajátnak”

nevezett ház *idegenségéről*, s a bérház otthonosságáról szól. Koránt sincs meggyőződve arról, hogy az új feltétlenül értékesebb a réginél. A „saját házban” „már kasztok éltek, osztályok, felekezetek. A régi házakban, a földszintesekben még családok éltek, ellenségek vagy barátok, de föltétlenül olyan emberek, akiknek oldhatatlan közük volt egymáshoz”. (11.) E megfogalmazás azt sugallja, hogy az elbeszélő a *közönyben* látja az életminőség romlásának legfőbb okát. Ezért is pártfogolja a neológokkal szemben az ortodox zsidó család tagjait, ők ugyanis nem zárkóztak.

A háború, a szülőföld elvesztése jóvátehetetlen törést jelent az elbeszélő életében, mert személyes létezése terében végez pusztítást. A veszteséget az elbeszélő gyermeki tudat méri fel, s a felnőtt kiegészíti, de végső soron megerősíti ezt az ítéletet. Nem támad feszültség a gyermek és a felnőtt látószöge között, ezért lehet e kétféle tudat viszonyát színekdochéként elképzelni. A gyermeki tudat számára az ismert az otthonos, s az egyedüli valóság: „Olyan »igazi« erdő volt ez, melynek később nem találtam mását sehol. [...] nyomába sem léphettek az őserdőnek, ahol gyermekkorom nyarait töltöttem. [...] Igazi »haza« volt ez a néhány megye, melyet be lehetett látni az Ottiliáról s a Hradováról – talán igazibb, bensőségesebb, mint a másik, az ismeretlen, az akkor még óriás és hatalmas, melynek része volt.” (58.) Az „akkor még” retorikai fordulata is arra enged következtetni, hogy színekdoché jellemzi az elbeszélő és a visszaemlékező tudat viszonyát. Az önéletrajzi elbeszélés jelenének horizontja viszont úgy foglalja magában a gyermeki érzékelés- és gondolkodásmódot, hogy mégis hagyja szóhoz jutni: „tisztá, színes, nyugodt tájkép volt ez, más volt az éghajlata, íze, illata, mint mindennek, amit az országban később megismertem.” (58.) A visszaemlékező előreutalása a háborúra viszont kíméletlenül szertefoszlatja a boldog gyermekévek egyidejű elbeszélésének illúzióját: „Fönn a hegycsúcson kezdődött a fenyves, végtelemül. Ezt a fenyvest, melynek zúgását és csendjét úgy idegzette be fülem, mint ahogy tengerparton született ember örökre hallja, nagy városban is, a hullámcsapás zörejét, a háború első napján földig tarolta a szélvihar; a gyermekkor nagy erdejét úgy fújta el ez az örült lehelet, mint minden egyebet, ami hozzátartozott, s becses volt.” (58.)

Az önéletrajzi felfogása szerint a korszerűség a művészetben változó értelmezői távlat függvénye: „Az »ember«, a meggyalázott humanitás akkor olyan műsorszám volt az új német irodalomban, mint egy varietében a fókák.” (204.) Elbeszélés-poétikai értelemben az időszemlélet értékvonatkozásait tekintve a Dórhoz fogható centrum Márai önéletrajzi regényében nem létesül. A közös értelemkeresés jegyében építi újra a gyermeki tudatot a visszaemlékező. „Nem tudom pontosan, mire gondoltam, mikor ezt a szót olvastam; valószínűleg nem a »házára« és a »hazaszeretetre«, mint a szónokok emlegették, egyszerűbben csak a szó elsőrendű értelmére, a szabadságra. Ha

elmentem a dóm előtt, megvillant bennem ez a szó, mint egy homályos jel-szó, amelyért talán érdemes élni.” (61.)

Végezetül említést érdemel, hogy az elbeszélő ifjúkorában tétlen életmódot folytat, s ehhez pénzforrást kell teremtenie. A „kedves” lipcsei bankhoz írott szabálytalan, meghitt hangú kérvényei azt tanúsítják, hogy a pénz vonatkozásában megőrizte gyermeki viszonyulását. A második kötet egyik alaptörténete ezáltal is visszakapcsolódik az elsőhöz, amely részletes képet adott a pénz családon belüli szerepéről és megítéléséről.

Elbeszélői szerepkörök

A nézőpontok elrendezésének módozatait tekintve távlatok játéka, látószögek változtatása tűnik jellemzőnek az *Egy polgár vallomásaira*, mely ebből a szempontból is regény és önéletrajz műfaji ötvözetének tekinthető. Tárgyas leírás, tudósító hangnem társul a hagyományközvetítésre vállalkozó elbeszélő tevékenységéhez. A család szociokulturális környezetének bemutatásában az útikönyvek, s az alkalmi tájékoztatók narratív sémái, elbeszélés-poétikai mintái ismerhetők fel. A visszatekintő önéletrajzi elbeszélő részletes leírásait körültekintő magyarázatok kísérik. E szerepkör olyan beszédhelyzetet igényel, amelyben az önéletrajzi én megosztja tapasztalatait közönségével: „Az első emeleten laktunk mi, s a szomszédunkban lakott a bank. Az ósidőkben három hosszú, sötét szobát foglalt el a bank, a lépcsőházból nyílt az igazgató szobája, mellette a pénztárszoba, s az udvari szobában helyezték el a könyvelést.” (15.)

Emlékezet és fikció határainak eltörlése jellemző az elbeszélői szerepkörnek az egyik összetett formájára. Találhatni példát erre az önéletrajzi valószerűség követelményének leginkább megfeleltethető első kötetben is. A hatodik fejezetben a bérház földszintjén található, kávéháznak keresztelt éjszakai mulató leírása minden átmenet nélkül átalakul novellává, mely a kamaszfiú első nyilvánosházba tett látogatásának emlékképeit jeleníti meg belső nézőpontból. (26.)

Mennyiben érvényes az „írói magatartás” meghatározása a regényes önéletrajz elbeszélőjének tevékenységére? „A magatartás, az az írói attitűd, a szemléletnek kínos beállítottsága a vízióra, a »másik látomásra«, mely emberek és jelenségek mögött dereng fel, s az író számára igazibb valóságnak tetszik, mint a tapintható – megszabta életmódot.” (238.) Általában elmondható, hogy énförmájú regényre emlékeztet az elbeszélő reflektált fikcióalkotása. Példaként említhető a ténylegesen lepusztult vasúti fülke leírásába illesztett elképzelt életkép a második kötet nyitányában: „Jó lesz nekik» – gondolhatták a francia társaság párizsi irodáiban, mikor leküldték a kocsit Aachenbe.” (189.) Párizsba érkezése előtti elfogódott várakozása, a várossal szemben táplált előítélete, szorongását leplező vidékies tartózkodása vissza-

utal Pesten töltött évére, amelyet száműzetésként élt meg. Párizs a vándornak éppoly idegen, mint az internátus a kamasz szökevénynek.

A család történet mesélője az értekező szerepkörét is magára vállalja, amikor történeti kitérőket iktat elbeszélésébe. Így válhat világossá az olvasó előtt, hogy a „család” szűkebb fogalmához képest az önéletíró rokonai körében a „dzsenti Magyarország”, az úri középosztály jelentette azt a „nagy családot”, amelyhez mégsem tartozhattak egészen. (23.) A cselédek szociális helyzetéről szólva az értekező személytelen távlata érvényesül, de az önéletíró visszaemlékezését már keserű ironia hatja át. Ebben az összehasonlításban a „kedélyes rendi világgal” szemben alulmarad a polgárság, mert nélküli a régi uraságok „viszonylagos emberiségét és patrónusi felelősség-érzetét”. (45.)

Az idéző szerepkörében az elbeszélő a családjában uralkodó meggyőződést tolmácsolja a hétköznapi élet jelenségeiről: „az általános felfogás azt tanította, hogy »a sok fürdés ártalmas«, mert a gyerekek elpuhulnak. [...] A fürdőszoba örökös káosz volt, sértődések és izgalmak melegágya.” (31.) Az efféle közvetítő tevékenységet áthatja a visszatekintés jelenében az elbeszélő ironikus látásmódja, ugyanakkor vissza is hat önmeghatározására a látóköri metszése. A családi közvélekedések kiválasztását talán éppen a másokon át vezető megértés igénye határozza meg. A visszaemlékező rendszerint ellenőrizi emlékezetét, értelmet keres a múlt történéseiben, jelentést fedez fel eddig észrevétlenül maradt részletekben. Amikor újraalkotja gyermekkori tudatát, szabadon engedi érvényesülni a felidézett én szenzuális érzékelésmódját: „Apám frissen beretválva, enyhe kölnivíz- és brillantinszagot árasztva érkezett a fürdőszobából a körülményesen megterített reggeliző asztalhoz. [...] átfutotta a híreket, amíg várta, hogy a meisseni, hagymamintás kánpán »húzzon még a tea«. Ünnepeles pillanat volt ez. [...] az apai reggelinek szemlélete kárpótolt mindenért s felemelő érzésekkel töltött el. [...] Ez a reggeli idill polgári istentiszteletnek tetszett.” (33.)

Könnyű volna elkövetni azt a hibát Márai művének értelmezésekor, hogy készpénznek vegye az olvasó az elbeszélő ironikus megjegyzéseit. Itt példaként arra lehet emlékeztetni, hogy az önéletíró gyerekkorában nem tudja elviselni a „természetellenes” viselkedést, vagyis a házban kialakult rendet felrúgó magatartást. A „neológok” előkelő elzárkózását úgy torolja meg, hogy a családban a legidősebb fiút a kazánpincébe zárja, de hasonló büntetésben részesül az ortodox család kilencéves neveltje is, mert fölényesen jelenti be apja halálát, visszaél helyzetével, s gögösen viselkedik: „Ezért alkotkor, különösebb ok nélkül, elvertük.” (15.) Hangsúlyozni kell, hogy Márai önéletírásában a humor ritkán egyértelmű, amint az idézett szövegrészlet összegzése is többféleképpen olvasható, akár még a természetes fogalmához kapcsolódó minőségek megfordításaként is: „A gyerekek gyorsan ítélkeznek és megfellebbezhetetlenül.” (15.)

Amikor az önéletíró értekezésre vállalkozik, a családtörténetekhez rendszerint ironikus megjegyzéseket fűz az elbeszélés jelenében – „Aki az osztályhoz tartozott s jó volt a minősítése, meglehetősen nyugalommal kezdhette a napot.” (33.) –, azonban apjáról szólva felfüggeszti a többértelmű modalitást. Kíméletlenül gunyoros, sőt, csúfondáros viszont, amikor rámutat a hazai „felvilágosult, liberális polgárság” (35.) vidékiességére, felszínes divatkövetésére: „A viktoriánus idők kispolgári ízléstelenségének közép-európai értelmezése volt ez az »új lakásművészet« – s ahogy laktak, úgy öltözködtek, olvastak, társalogtak.” (35.) Az elbeszélőtől éppoly idegen a szerzetlen, el nem sajátított kultúra, mint a neológok hagyománytagadása, mert nem hisz abban, hogy a fejlődés záloga a hirtelen történelmi váltásban, a folytonosság megszakításában lelhető fel.

Az értekezői szerepkör határozza meg annak a fejezetnek a látószögét, amelyben azt világítja meg, hogy az apai ősök tekintélytisztelete és hivatalnokfegyelme hogyan ellensúlyozza benne az anyai ág nyugtalanságát. Történelmi magyarázatokkal, korabeli újságcikkekből, levelezésekből közölt részletekkel mutatja be a Szászországból bevándorolt családban jellemzőnek számító XIX. századi pályákat. A magyar középosztályról szigorú ítéletet mond.

A második kötetben az elbeszélő a vallomást a *tanúságtétel*hez közelíti. Ezért vállalja magára a tudósító szerepkörét, aki hírt ad egy kultúra felbomlásáról: „mindent úgy néztem meg, tárgyakat, tájat, embereket, mintha »szemtanú« lennék s akkor látnám először de talán utoljára és be kell számolnom majd egy későbbi kornak a látottakról.” (215.) Állandó fenyegetettség-érzése menekülésszerű helyváltoztatásra kényszeríti. A folytonos helyváltoztatás céljának megfogalmazása magyarázhatja a második kötet lazább szerkezeti felépítését, a szerteágazó történetek halmazszerű elrendezését: „A világ érthetlensége, összevisszasága érdekelt; ahogy senki és semmiben nem tartja be a játékszabályokat. [...] A világra voltam kíváncsi és önmagamra.” (208.) Mintha a szimulakrum korszakának eljövételétől féltve fogalmazná meg az elbeszélő a tanúságtetés követelményét mint megtalált írói feladatot: „Sürgős dolgom volt, látni akartam még valamit »eredeti állapotban«, mielőtt bekövetkezik az a félelmetes, meghatározhatatlan változás. Útra kelttem.” (216.) Az életrajzok, arcképek, alakrajzok sorozatának magyarázatát is megfogalmazza az értekező: „Hálátlan emlékező vagyok. Mindig egy-egy ember emelkedik ki a zűrzavarból s köréje rakódnak le az emlékfoszlányok, moszatszerűen; úgy kell letisztogatnom e fontosabb emlékeimből körül a hulladékot, mellyel a múlt áradása belepte őket.” (241.) A könyvben ők azok a szereplők, akik az elbeszélő egy-egy életszakaszában döntő szerepet játszottak. Az állóképszerűség állandósul a második kötetben a magány teljessé válásával: „Jeges magány áradt el körülöttem. Több volt ez, mint az idegenség magánya; belülről sugárzott, lényemből, emlékeimből, már a maga-

tartás, az író reménytelen magánya volt.” (242.) A társtalanság is indokolja az önéletrajzi én színrevitelét, az életrajz megosztását.

Nyelv és világkép

A nyelv működése, a szó szerinti és személyes használatban kialakult jelentés kettőssége megjelenik az önéletírásban. Az elbeszélőnek az anyanyelv elsődlegességéről alkotott felfogása részévé válik a térbeli metonímiákból épülő jelentőfolyamatnak: „Író csak az anyanyelv légkörén belül élhet és dolgozhat; s anyanyelvem magyar volt.” (210.) Véleményem szerint a könyv értelmezhetőségének nem elsődleges feltétele a nyelv mibenlétét érintő kérdés. A beszéd tárgyaként felbukkan az a gondolat a könyvben, hogy a nyelv alkalmatlan a lelki történések kifejezésére: „a szavak bénák, tökéletlenek, kevesek a fogalmazáshoz” (111.) – az elbeszélő kisiskolás korában gondolja ezt így. Egyszólamúság akkor kísért az önéletrajzi elbeszélésben, ha a visszaemlékező nem viszi színre a felidéző és a felidézett én között feltételezhető eredendő különbséget, hanem beéri e kétféle én elhasonulásának reflexiójával. Ebben az esetben az önéletrajzi személyiség változó identitása nem képes különböző tudatokat kifejező nyelvi világok összeütközéseiben megmutatkozni. Amikor az elbeszélő az íróság mibenlétéről elmélkedik szabadon, önéletírása közelít az én-formájú művészregények magánbeszédeihez.

A kulturális nyelvtanok által alkotott szubjektumok különbözőségének értelmezése viszont meghatározó szerepet játszik az elbeszélő önértelmezésében: a sajátnak hittben fedezi fel az idegent, amikor különböző kultúrákat hasonlít össze. Az elbeszélő felismeri, nem elég szentül elhatároznia, hogy „jellesre felel Európából”, de minden pillanatban fel kell készülnie arra is, hogy mindaz, amit szökevényként sajátnak hitt, idegenné válhat külföldön szerzett tapasztalatainak hatására: „Kassán [...] valósággal szorgalmi feladatot végeztünk polgáriasságból [...] Nantes-ban valószínűleg éppen csak éltek az emberek egy életformán belül, különösebb osztálybecsvágy nélkül.” (191.) A folytonos szembesülés fokozatosan aláássa az önéletíró gondolkodásának alapjait, s állandó önvizsgálatra kényszeríti: „Minden »más« volt – s lassan ideje volt, hogy a meglepetések e zűrzavarában valamilyen álláspontra tegyek szert.” (220.) Az elbeszélő felismeri, hogy még házasságában is feltétlenül szerepet játszott a kulturális hovatartozás, a nyelvi közösség. Lola – akiről apja mellett a legrészletesebben ír – ugyanabba a közegbe született, mint az elbeszélő: „nyilván nem mi határoztuk el, ami történt velünk.” (192.)

Saját idegenségének felismerése és az idegenség elsajátítása határozza meg az önéletrajzi elbeszélő külföldön töltött éveit. Legfontosabb foglalatossága a kultúrák összehasonlítása, melynek rejtettebb nyelvszemléleti vonatkozásai is feltárnak az önéletrajzi elbeszélésben. Hogy példát is mondjak: mint ha a német házigazdájával társalgó Esti Kornél történetét idézné az *Egy polgár vallomásai*, megemlékezvén az öreg Brockhaus figyelmisségéről: „El kel-

lett mesélnem, mit is tanulok az egyetemen, mire oktatnak az *Institut für Zeitungskunde* előadásain, mit láttam a színházban, és milyen könyveket olvastam, mit tartok az új német irodalomról.” (207.) Úgy látszik, ez a tiszta szellemű, rendszerető ember is alapos és módszeres érdeklődésével vált emlékezetessé a szertelenebb gondolkodású elbeszélő számára. A visszaemlékezés itt a másik szemléletének, kulturális nyelvtanának idegenségét teszi hozzáférhetővé, anélkül, hogy erre közvetlenül rámutatna. Az elbeszélő szabálytalanság iránti vonzalma nemcsak a történet szintjén válik így láthatóvá, de a történetmondás vonatkozásában is, amennyiben egykori gondolkodásának tétovasága, nyelvcserejének kudarca magyarázatot kínál a németországi évek történéseinek kevésbé rendszeres előadásmódjára is. A másik kultúra megértésének határaitra kíméletlen őszinteséggel mutat rá a Párizsról szóló önálló fejezet lezárása: „Évek múltak el, s még mindig nem csomagoltunk ki egészen; de néha már jó helyen nevettem.” (343.)

A visszatekintés lezárása mindazonáltal *Az eltűnt idő nyomában* befejezésére emlékeztet. Marcelhez hasonlóan az önéletrajzi elbeszélő is azt a kérdést teszi fel, miről fog írni ezután, s az olvasó már kész termékként tartja kezében azt a művet, az emlékezet színrevitelét, amelynek megírását az önmagára talált író elhatározza.

1 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Bp., Akadémiai, 1990, 7.

2 Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, Bp., Osiris, 2001, 366.

3 Uo., 23.

4 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1991, 64. – A re-

gény időszemléletéhez lásd még: SZÁVAI János, *Magyar emlékirók*, Bp., Szépirodalmi, 1988, 160–172.; FRIED István, „...egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba”. *Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról*, Bp., Enciklopédia, 1988.

Weöres Sándor Istár-átköltése.
Egy mezopotámiai mítosz remitológizációja
(Szüzsépoétikai elemzés)

Jeleazar Meletyinszkij a XX. század első felének irodalomelméleti irányzatait és mitológikus regényirodalmát elemző kötetében a kultúra „remitológizálásának”¹ nevezi azt a folyamatot, amely az európai kultúra XVIII–XIX. században – különösen a felvilágosodás racionalizmusában és a pozitívizmusban – kiteljesedő demitológizálódását felváltotta. Mind a költészetben, mind pedig a regény- és drámairodalomban megfigyelhető a mitológizmus térnyerése.

E tekintetben Weöres Sándor mítoszokból merítő költészete a korszak – a körülbelül az 1910-es évektől kezdődő időszak – egyik főáramlatához kapcsolódik. Irányultságának, költészeti törekvéseinek megfelelően a mítoszok világának széles spektrumát illesztette be életművébe. Az őskor rekonstruált hitvilága, a mezopotámiai mítoszi epika, a görög mitológia, a természeti népek költészete, a biblikus történetek, a keresztény kultikus hagyományok egyaránt részét képezik költészete gazdag mitológikus vonulatának.²

A mítoszi elemek kreatív kombinációit megalkotó Weöres-költemények motívumközpontú megközelítéséhez, úgy vélem, *Alekszander Nikolajevics Veszeloovszkij* szüzsépoétikai elmélete értékes elméleti háttér. A modern irodalomelmélet meghatározó irányzatát kidolgozó orosz formalisták nemzedékét közvetlenül megelőző Veszeloovszkij az antropológiai mítoszkutatás eredményei nyomán a költészet eredetének feltárásában az etnológiának tulajdonított alapvető szerepet. A különböző művészeti ágak – köztük a költészet – őskori szinkretizmusának elvét vallotta. *Történeti poétika* című műve mellett poétikaelméletének 1900 körül íródott fragmentumaiban határozta meg a motívum és a szüzsé fogalmát. Mint írja: „Motívum alatt én a legegyszerűbb elbeszélő egységet értem, mely képszerűen felel meg az ősközösségi értelem vagy köznapi megfelelés különböző elvárásainak.”³ A motívum mint a mítoszok alapeleme tehát egytagú képi séma, amelynek létrehozását pszichikai folyamatok magyarázzák, nem pedig átvételek. Ezzel szemben a „szüzsé alatt olyan témát értek, amelyben különféle állítások-motívumok cikáznak”, azaz összetett motívumkombinációkból áll. Ebben a felfogásban a motívumok és a szüzsék olyan formai elemek, amelyek a történeti időben – a művek tartalmi változásainak megfelelően – nagyfokú variálódást mutatnak. Egy

adott szüzsébe bizonyos motívumok hatolhatnak be; de a szüzsék kombinációja is jellemző. Ez a mítoszokat történetiségükben vizsgáló koncepció szerint a mítoszvariációkban és a mitikus elem(ek)ből építkező irodalmi alkotásokban egyaránt meghatározó ez a gyakorlat.

Veszeloovszkij szüzsépoétikai elmélete nyomán Weöres mítoszi tematikájú alkotásai – mitikus formaelemeiknek megfelelően – két alaptípusba sorolhatók. Az egyik alaptípus egy-egy stilizált mítoszmotívum, a másik pedig konkrét mítoszi szüzsé(k) köré épül. Ezek az alapformák – a hagyományos motívumok és szüzsék – variációi azonban a művészi alkotás során teljességgel új összefüggéseket teremtenek. A művekben egységes struktúrává ötvöződő szüzsékkombinációik és a motivikus kölcsönhatások szintézise olyan szinkretista mítoszköltészet körvonalait rajzolja meg, amelynek tartalmi összetevői összhangban állnak a Weöres-életmű eszmei törekvéseivel. A mitikus szüzsék és a mítoszmotívumok mint formaelemek magabiztos kezelésének, tudatos kontaminációjuknak, alkotó átértelmezéseiknek köszönhetően a hagyomány léttel telítődik.

Ezekben a művekben a mítosz nem csupán motivikus és narratív elemként van jelen, hanem tökéletesen érvényesül bennük a mítosz mint szemléletmód, mint sajátos jelrendszer alkotó felhasználása, mert voltaképpen a „mitológia” kifejezés a mítoszok összességén túl azok interpretációját is jelenti.⁴

Kerényi Károly *Mi a mitológia?* című 1939-es tanulmányában a következőket írja: „Ezen az alapon a kérdésre: mi a mitológia? – azt felelhetjük: művészet a költészet mellett és a költészetben belül (a kettő területe többszörösen metszi egymást).”⁵ Amikor Kerényi a mitológiát egyszerre határozza meg művészetként és a művészet anyagaként, valamint élő voltát hangsúlyozza a statikussággal szemben, az irodalom XX. századi remitologizációjának elvi alapjára világít rá. E tanulmány megjelenési éve egyben Weöres Sándor egyik korai, meghatározó jelentőségű, istennői mítoszt feldolgozó művének, az *Istar pokoljárásának* a keletkezési esztendeje, amely szinte gyakorlatban valószínűsíti meg a kor meghatározó eszmei áramlatához kapcsolódó Kerényi-teóriát.

Az *Istar pokoljárása* szüzsépoétikai elemzésével feltárható a sajátos weöresi mítoszalkotói metódus. Az Istár-szüzsé hagyományos stíluselemeinek és motívumainak dominanciája mellett a mítosz tartalmát radikálisan átformálja az élet–halál és az azt meghaladó lét indiai vallásfilozófiákban gyökerező eszméjének motivikus beillesztése. Ez a motívumok szintjén megvalósított szintézis, úgy vélem, tökéletesen példázza azt a veszeloovszkiji tézist, amely szerint „A motívumok és a szüzsék is a történelem forgásában élnek; formái a növekvő ideális tartalom kifejezésének. E követelménynek megfelelni akarván, a szüzsék variálódnak: akár úgy, hogy a szüzsébe bizonyos motívumok behatolnak, akár úgy, hogy szüzsék kombinálódnak egymással... Ebben fejeződik ki a személyes költő viszonya a tradicionális tipikus szüzsékhez: ez az ő személyes alkotása.”⁶

Weöres olvasmányélményei és – az 1933–1943 közötti – Pécssett töltött évek egyaránt elmélyítették a mítoszok iránti vonzódását és döntően befolyásolták költészetének már az 1930-as évek közepétől kibontakozó specifikumait. Az Erzsébet Tudományegyetem esztétika–filozófia szakán olyan professzorokat hallgatott, mint Halasy Nagy József, Fülep Lajos, Kerényi Károly, valamint az Egyetemi Könyvtárban dolgozó Várkonyi Nándort is mesterei között tartotta számon.⁷ Kenyeres Zoltán *Mítosz és játék*⁸ című tanulmányában részletesen bemutatja azokat a szellemi hatásokat, amelyek mint „vonzások és vonzódások” meghatározóak voltak az ifjú Weöresre költővé érése során.

Istar pokoljárása. Babylon rege

A mezopotámiai istennő mítoszáat feldolgozó Weöres-mű keletkezéstörténete pontosan dokumentált. Várkonyi Nándor, *Pergő évek* című kötetében konkrétan utal az 1930-as évek végi közös szellemi kalandra, ekkor kérte meg a költőt a *Sziriat oszlopai* mezopotámiai forrásmunkáinak műfordításaira. Mint írja: „Őt kértem meg, fordítaná magyarrá a sumér-babilóni őseposzt, a *Gilgames-ének*-et. Készséggel vállalta, átadtam neki az eposz többrendbeli német és francia fordítását, a róla szóló munkákkal együtt, valamint a babilóni irodalmak egyéb emlékeit. [...] Honi költészetünk nyeresége pedig, hogy ebből a találkozóból született *Gilgames* című, négyrészes eposza és *Istár pokoljárása*.”⁹

Weöres feldolgozásának elemzése előtt tekintsük át először a forrást. Az Innin/Istár istennő alvilágjárását elbeszélő sumer és akkád nyelvű töredékekből a XIX–XX. században rekonstruált eposz egyike az ókori Mezopotámia legjelentősebb alkotásainak. Istár eredeti alakja, Innin a sumer pantheonban a vegetáció megtestesítője, elsődlegesen a nád és a gabona termékenységét kifejező istennő.¹⁰ Az Innin alvilágjárását elbeszélő sumer változat alapvető mitologikus tartalma a növényi (Innin) és az állati (Dumuzi) termékenység ciklusok egymást felváltó jellegének magyarázata. Ezzel szemben az Istár alvilágjárását elbeszélő későbbi, akkád változat – amint arra a két eposz összehasonlításakor G. S. Kirk rámutat – már a „termékenység és a terméketlenség, az eleven és a holt ellentétét” helyezi középpontba. Mint írja: „Az akkád változatban a fő téma következetesebb módon érvényesül, mint a sumerban. [...] talán ennek a mítosznak az akkád forrásai egyszerűen mellőztek néhány kisebb témát, amely nem illett bele a terv egészébe; ha így történt, akkor a racionalizálás jelenségével állunk szemben.”¹¹ Weöres számára ez utóbbi, az általánosabb érvényű kérdésfeltevés köré épülő akkád epikus anyag jelentett kiindulópontot, amely az Istár alvilági útját megörökítő eposz-töredékek legteljesebb szövegváltozataként Ninive/Ninua könyvtárban, a Kr. e. VII. században lejegyzett Assur-ban-apli gyűjteményből maradt fenn. Arra, hogy Weöres műve e változat – német fordítása – nyomán készült,

Komoróczy Géza is utal a mítosz *Istár pokolra száll* című, Rákos Sándor által fordított, 1960-ban megjelentetett magyar kiadás egyik jegyzetében.¹²

Innin/Istár alakja már az eredeti mezopotámiai hagyományban túllép korai mitikus szerepein. Innint, az uruki termékenység-istennőt a Kr. e. 2. évezredtől tisztelték asztrális istenségként. A fennmaradt, őt dicsőítő költeményekben, amint Komoróczy Géza összegzi: „nemcsak az Esthajnalcsillag, de az egész égbolt úrnője, s végül egyetlen isten, sőt alkalmilag egyetlen isten”.¹³ E mitológiai köntösű teológia az egyik legjelentősebb ókori termékenység-istenség felmagasztosításában a földhöz kapcsolt női termékenységet a létezés adekvát kifejezési formájává emelte. Weöres pokoljáró Istarja e kitágított istennőfelfogás nyomdokaiba lép, tovább szélesítve jelentésköre dimenzióit.

Az *Istar pokoljárása* narratív keretbe foglalva, drámai párbeszédekkel eleve-níti fel a mítoszt – a források műfaji és stílári jegyeit követve.¹⁴ A mezopotámiai irodalom fennmaradt alkotásai kultikus rendeltetésűek voltak, ami befolyásolta formai sajátosságait: ismétlések, sztereotip fordulatok jellemzik e műveket. Rákos Sándor, a sumer–akkád irodalmat bemutató kötetek¹⁵ fordítója az eredeti szövegek szakavatott válogatójával, Komoróczy Gézával folytatott együttműködés alapján filológiailag ekképpen jellemzi az eredeti mezopotámiai alkotásokat: „Elégikus hangvételű, emelkedett dikciójú, szélesen hömpölygő sorok dominálnak.”¹⁶ Weöres ezt a hangvételt úgy menti át, hogy az ismétlések rövidítésével és a stílus áthangszerelésével élvezhetőbbé teszi ezt a „*Babylon regé*”-t, amelynek ugyanakkor archaikus kisugárzása is megmarad.

Atköltésében a kezdő keret, amely egyetlen, a halál birodalmát jellemző mondat, kitölti az első három versszakot. Az archaikus közel-keleti alvilág-felfogásnak megfelelően zord képet fest a honról: „amit ismersz – honnan soha sincs visszatérés”. Az „árnyak háza”, a „sötétség hajléka” az ősi mezopotámiai halált követő árnylét-képzet¹⁷ reménytelenségét visszhangozza, olyan hely, „hol agyaggal táplálkoznak, iszapot esznek”. A halál hona mindenben az élet ellentéte: „világosság nem világol”; „hol sírás sincs, féltés se sajoj, vér se lüktet”.

Istar, aki a második sor rövid jellemzése szerint „Hold leánya, emberek anyja”, „vagyát” küldte az alvilágba. Anyai voltának és a Holdnak az említése az élet, a termékenység, a ciklikusság fogalmait asszociálják alakjához, amelyek az alvilág részletes jellemzéséből kirajzolódó szférával szöges ellentétben állnak. Vállalkozásának súlyát érzékelteti, hogy olyan útra tér, „mely lefele visz, vissza nem hoz soha többé”. Ez a szakasz ugyanúgy hosszabb (17–19) szótagszámú sorokból épül, mint az alvilágból visszatérő Istarról szóló befejező szakasz – ezzel narratív kerettel övezi a szereplőket megszólaltató, rövidebb strófaszerkezetű közbülső részt.

Az expozíciót követően párbeszédekkel színesített szakaszban bomlik ki a tulajdonképpeni történet, Istar alvilágba lépése és fogságba vettése, majd megszabadítása. Bár a főbb motívumok követik az akkád mítosz szüzséjét, Weöres parafrázisa a tartalmat érintő három momentumban eltér; ezek: az istennő pokolra szállásának oka, a holtak szerepe, valamint Istar szabadulásának ideje és üzenete. Az említett változtatások alapjaiban értékelik át az eredeti mítoszt, és egyben a weöresi gondolati költészet fő áramához kapcsolják e művét.

Az első jelentős eltérés az istennő alvilágjárásának oka. A szakirodalom hangsúlyozza: a mezopotámiai istennő alvilági útjának célját nehéz rekonstruálni. Mind a sumer, mind az akkád változat konkrét indoklása pusztán ennyi: az istennő „A nagy égből a nagy föld felé fordította vágját...”¹⁸ Komoróczy Géza szerint ez a mezopotámiai mítosz a vegetáció és a nyári időszakonkénti termékenység–terméketlenség váltakozásának mitikus magyarázatát adta.¹⁹ Ezt erősíti az a tény, hogy a sumer eposz – Enki, a földi világrendet őrző isten közbelépésének eredményeként – az életbe visszaengedett Innint helyettesítő Dumuzi pásztoristen alvilágba hurcolásával ér véget. Viszont kétségtelenül az istennő a domináns alakja a történetnek, mivel egyetemesebb jelentésre predestinálja az, hogy a növényi termékenység megtestesítőjeként egyben a Földanya és a Termékenység, a szexualitás képzetkörét is reprezentálta. Ezzel egybecseng Kirk azon megállapítása, hogy Innin a sumer felfogásban a föld két ellentétes aspektusa között közvetített. A föld szimbolikus jelentése révén – amelynek értelmében egyrészt az élet és a vegetáció forrása, másrészt a halottak befogadója – természetszerűleg kapcsolódik az istennőhöz e két, egymásnak ellentett tulajdonság: a termékenység, azaz az élet, és az alvilág felé forduló „vágj”, azaz a halál.²⁰

Istar alvilágjárásának célja viszont Weöresnél az élet–halál és az azt meghaladó teljesség kérdéskörébe ágyazódik. Létfilozófiai alapvetése lényegi pontokon formálja át a mítoszt. Eltérően a forrásoktól, az ő mítoszfeldolgozásában az alvilág árnylakói meghatározóak mind az istennő alászállásának motivációjában, mind a cselekmény kibontakozásában és befejezésében. Az istennő első megszólalásában is a holtakra hivatkozik:

Hej te, kapus te
nyisd ki a kapudat!
Hogyha nem nyitod ki,
Letöröm a lakatot, szétverem a kapufélfát,
Fölvezetem a holtakat, hogy egyenek, éljenek,
Az élőknél többen legyenek a holtak!

Az *Istar pokoljárása* hősnője hétszeresen is megerősíti jövetelének célját: „siratni jöttem...” Ezt az indokot, siratásának tárgyát az alábbi hét tárgyban jelöli meg: az ifjakat, a lányokat, a férfiakat, az asszonyokat, a háborúban el-

hunytakat („a nyíl halottait”), az aggokat és a picinyeket, tehát minden életkorú holtat, a természetes és az erőszakos halállal pusztulókat egyaránt siratja. Azért is fontos momentum ez az élet nevében történő, minden egykori emberre vonatkozó siratás, mert az eredeti forrás, a Kr. e. VII. századi újasszír szöveg teljesen nélkülözi ezt az elemet Innin/Istár alvilágjárásának célzatában. Szemben a weöresi cselekménnyel, a ninivei könyvtár Istár-eposzában a sirató szavak éppen az alvilág úrnőjének, Ereskigálnak a szájából hangzanak el, mikor Istár jöveteléről és fenyegetéséről értesül!

Ereskigál... fájdalmasan így kiált föl:
 „jaj neki! Hát hova tette, hogy ilyenre gondol?
 Ő, a buja, a tűzvérű, hol vesztette el a szívét?
 ...
 Sírok, sírok, sírván sírok – sírok az emberfiáért...
 Siratom az erős férfit, akit sorsa idefordít
 S asszonya puha öléből feje kemény köre koppan.

Az eredetiben Istár éppen hogy fenyegető célzattal említi a holtakat:

Nyisd ki a kaput énelőttem, hadd lépek be szépszerével!
 Ha nem nyitod ki...
 S jaj akkor a földi népnek! A holtak élére állok
 ...
 s akit csak találnak élő, iszonyú agyarrá kapván,
 véréit italul megisszák, húsát étkül fölزابálják!

Az Istár szavaiban felrémlő fenyegető látomást a holtaktól való elemi rettegés hatja át. Istárban ezt a pusztító, kegyetlen erőt is félték. A *Gilgames-eposz* újasszír változatának Hatodik táblájában a Gilgames sértéseit követően boszszút forraló Istár hasonló szavakkal fenyegetőzik, ha isteni atyja, Anu nem teljesíti követelését, az égi bika teremtését:

...Nem ilyen véget szánsz Gilgamesnek?
 De tudd meg: ha kíméled őt és nem bünteted vétkét halállal,
 Lemegyek az alsó kapukhoz, melyek a holtak birodalmát
 Rekesztik el s betöröm őket... Földre hullik a meglazult zár,
 Csikorogva fordul a sarkán és kinyílik a kapu szárnya!
 S előtódul fehér lepelben, merev karját előrenyújtva,
 A nyelvetlen, a néma tábor, üveges szemét rámmereszti
 S én vezetem: föl, föl, a fényre, a föld virágzó fölszínére!
 Utánam a kiéhezett had, csattog a sok elsárgult fogsor:
 Ezek fölfalnak minden élő, zabálják a friss csecsemőhúst,
 Leharapják a duzzadt emlőt, melyből a tej állukra csordul,
 Nem marad egy anya s egy gyermek, kinek éhségük megkegyelmez
 S a férfihúst, a mámoritót, ezek dülledd szemmel zabálják,

Kiszívják a vitézek vérét, rostjaiktól erőre kapnak,
 Hogy a végén ez árnyék testek, e hústalan-vértelen vázak
 Élőbbek lesznek, mint az élők...²¹

A megzabolázhatatlan istennő mitikus figurája a termékenység és vér-szomj ellentétes vonásai között húzódo széles spektrumot uralta.

Az Istár alvilágjáró útját elbeszélő töredékek tehát nem tartalmazzák a Weöres-műben meghatározó szerepet játszó, holtakra vonatkozó elemet: a részvét és a szájalom istári hangját. Ugyanakkor ez a szerep nem áll távol Innin/Istár számos aspektust egyesítő mitikus alakjától. Istárhoz mint a szerelem és a háborúság ellentétes jegyeit egyesítő istenséghez szóló himnuszok között fönmaradt olyan is, amelyik félelmetes vonásai mellett elsősorban védelmező erőnek tekinti:

Ég és föld lángoló fáklyája,
 országok fényessége vagy te,
 föllángoló, megsemmisítő tűzvész rohanása vagy te,
 seregek gyűjtője,
 hatalmasok elsápasztója vagy te;
 betegek gyógyítója,
 holtak föltámasztója vagy te;²²

Istárnak e másik, az idézett himnuszban szereplő aspektusát Weöres saját átköltésébe integrálja, hiszen „fényessége”, „föltámasztó” szándéka az eredeti, alvilágjáró eposztöredékben meg sem említődik, míg Weöresnél alapvető motívum.

Míg Istar a weöresi változatban az élet–halál rendjére épülő világrend felbontásával fenyegetőzik, Allatu,²³ az alvilág úrnője a rend nevében utasítja a víz őrét: „bánj vele rendjén: áll a törvény”, ahogy az eredeti sumer szövegben az alvilág kapuőre Innin hét ékességének elvétele után hasonlóan érvel: „az alvilág törvénye érvényesült”. Allatu érve, a „törvény” általánosabb értelmű, mint a mezopotámiai mítoszbeli „alvilág törvénye” kifejezés: ez a törvény kozmikus érvényű, az élet–halál törvénye. Weöres átköltésében a kapuőr négy fokozatban fosztja meg Istart ékeitől: koronáját, övét, mellkendőjét és ingét egymás után rabolja el. Istar e rablásokat firtató kérdéseire mind a négy alkalommal a mű legdallamosabb soraival válaszol: „Csitt, te, szót se... jőjj be, jőjj be: Allatu parancsa.”

Összegezve a forrástól való első eltérést: Istárnak tehát Weöres merőben más motivációt teremt, mint amely az eredeti eposzból kiviláglik. Nála a részvét, a szájalom irányítja Istar tettét, ő az élet képviselője a halállal szemben, törekvése az élet–halál rendjének dimenziójában eleve kudarcra íteltett.

A másik alapvető újítás az eredeti mítosz és az átdolgozás között az alvilág lakóinak aktív szerepe, az, hogy a forrásoktól eltérően nem az ékességektől való megfosztás okozza az istennő halálát. Amint láttuk, Istar rájuk hivatkozik a bebocsáttatás követelésekor, alvilági fogságának mégis előidézőivé válnak. Mikor „szült-meztelen fényességben / álldogált a sötétségben”, a holtakat sirató szavára „a halottakba élet nyilallott”. A már az expozícióban szereplő nyíl-motívum – „mint nyíl-idegről, lőtte vágját / árnyak házába” – itt teljesebbé válik. A költemény kezdő mondatában a vágy-nyíl metafora Istar szándékát fejezte ki, e helyütt, mintegy célba érve, a halottakat, köztük az el-siratott „nyíl halottait” is életre kelti.

Az élet nyilallása különleges kifejezés, hiszen a „nyilall” ige a nyílvevő konkrét funkciója révén a fájdalomhoz, sebzettséghez kötődik. Érdekes konnotációt hordoz a nyíl mint az antik kultúra szerelmi költészetének toposza, mivel a szerelmi vágy fájdalmára is utal, amelynek mezopotámiai istennője éppen Innin/Istár. E párhuzam tudatos jelzésének tűnik az, hogy az alvilágba térés szándékát, „vágját” is éppen ezzel fejezte ki Weöres. Az életre keltett holtak cselekedetei tovább erősítik a „nyilallás” fájdalom-jelentését: „jajgatás, kiabálás verte a házat, / vergődtek a porban, nyüzsögtek a sárban”. És ez okozza Istar vesztét:

bokáját húzták, térdét ölelték,
Kezét kapkodták, lábát marták,
Istar szívét átfogta a mélység.

A víz és a tűz elemi ereje, pusztítása jelzi a világrend alapjainak megrendülését, amelyet a holtak életre keltésekor Istar siratóéneke váltott ki: „víz szállt a magasból, láng tört a mélyből”. A tehetetlenné váló Istart ezután Allatu már a „zuhogóba” vitetheti „mind e világ végezetéig”. Ez a súlyos mondat kétszer hangzik el, először a szolgájának, Namtarnak adott parancsban, majd a parancs teljesítésekor:

Vitte Namtar, a zuhogóba lökte:
Hideg ér csordul a falakról,
Üres visszhang csörög a mélyben,
Ki itt alszik, ki itt alszik,
Hold leánya, ki itt alszik,
Tiszta derekát nem fedi inge,
...
mind e világ végezetéig.

E szakasz után Weöres új idődimenzióban folytatja a mítoszt – ez az istennő megszabadulását elbeszélő befejező rész a harmadik alapvető tartalmi eltérés a mű forrásaihoz képest, amely végig jelen időben ismerteti a mítoszt;

ahogy ezt Kenyeres Zoltán is hangsúlyozza a mű legalaposabb elemzésében.²⁴ A cselekmény e pontján az eddigi múlt idejű elbeszélés jelen időbe vált, amely tulajdonképpen a próféciák jövő időre vonatkozó, látomásos jelene. Ezt a 13. és a 14. versszak kapcsolódása frekventáltan jelzi: „mind e világ végezetéig. // Akkor fölkel Ea isten”. Azaz Istar a világ végezetéig fekszik az „éj házában”, az Ea teremtette harcoss majd akkor rombolja szét a pokol ka-puit.

Majd Istarhoz megy a harcoss:
megtört szemét megsimítja
...
béna fejét megsimítja
ruháját, ékét visszaadja.

Istar életre keltését követően különösen hangsúlyos a jelen idejű igealakok jövőre, a végső időkre vonatkozó utalása:

És majd fölkel Istar úrnő és majd fölkel és megindul,
...
majd ha fölkel Istar úrnő, majd ha fölkel és megindul,
mennek mögötte hosszú sorokban

A feltételeesség, a jövőbeliség nem választható el a teljesség helyreállításának kozmikus eseményétől.

Mindenki, akit Istar elsiratott – az ifjak, lányok, férfiak, asszonyok, csecsemők, vének, nyíltól elesettek –, követni fogja majd. Ezzel szemben az eredetiben a holtak ebben a jelenetben sem szerepelnek. Ott Istár legyőzete, alvilági rabsága a földi világ természetlenségét okozza, amelynek orvoslásaként Éa isten utasítására szerelme, Tammúz megmenti, visszatértükkel helyrebillen a megbomlott egyensúly. Weöres viszont nem restaurálja az Istar leszállta előtti állapotot, hanem új világrendet vizionál.

A feltámadottak által rakott négy máglya „mint a nagy erős dél, beragyogja a négy tájat” – ezekbe önként veti a négy ékességét: koronáját, övét, mellkendőjét, ingét az istennő. Kenyeres átlényegülésnek tekinti az istennő gesztusát, amellyel mintegy az individualizmusától szabadul meg négy fokozatban. Viszont az istennők ruhája, köpenye, fátyla – a női istenségek mitikus toposzaiból építkező más Weöres-művekben is, különösen a *Salve Reginában* – inkább a lényegi, a tökéletes világot rejtő szférát, az érzékelhető mindenséget jelképezik, amelynek az égtáj-máglyákba dobása a fennálló világrend felszámolásának jelképes gesztusa, a színről színre látás kifejezése.

Istar követői immár mentesek a szenvedéstől, a haláltól és az „élet nyilalásától”: az „e világ végeztén” játszódó jelenetnek nemcsak a halál birodalmának szétrombolása az előzménye, hanem a halál ellentéte, az élet is megszűnik – oppozíciójuk a jövőbeli teljességben oldódik föl végérvényesen.

Istar diadalma túl van az életen és a halálon, a kezdet és a vég egysége, a tökéletesség illik alakjához. Ahogy a zárókép megjeleníti:

látja Istar a máglyákat, táncol és tapsol örömben
 ...
 szült-meztelen fényességben
 világol a teljességben.

A három, általam kiemelt tartalmi változtatás mellett feltűnő eltérés a mezopotámiai forrásokhoz képest az epikus anyag lerövidítése is, amelyet az eredeti hét kapu négyre redukálása jelez elsősorban. A mezopotámiai mitikus hagyományban oly jelentős hetes szám²⁵ epikus rendszerező elvként is szerepet kapott a sumer és akkád nyelvű lejegyzett alkotásokban, ahogy az Innin/Istár ékességeinek a hét alvilági kapun való átlépéskor történő elvétele, majd visszaadását elbeszélő cselekmény is a hetes tagolást követi.

Weöres viszont négyre csökkenti a kapuk és az ott elvett ékességek számát. A négyes szám nemcsak lerövidíti az epikus folyamatot, de a számszimbolika nyelvén – a tér: az égtájak és az idő: az évszakok számára történő konkrét utalás révén is – kozmikus dimenziókba emeli a történetet. Mégpedig a fennálló világrend kozmikus paramétereinek dimenziói ezek, amelyek az e világ végezetén játszódó befejezésben számoltatnak majd föl. Azaz nem pusztán formai, hanem tartalmi összetevőként is értelmezhető ez a változtatás.

Az *Istar pokoljárásának* eredeti mitikus túlvilága – a mezopotámiai elképzelésnek megfelelően – a még differenciálatlan alvilágképzetet tükrözi: nincs külön menny és pokol, nem ítélt isteni bírót a holtak életének milyensége fölött. Ezen a ponton érdemes a címválasztáson eltűnődni. A Weöres által választott szó, a „pokoljárás” óhatatlanul hordozza azt a negatív konnotációt, amely a keresztény európai kultúrában a pokol szóhoz tapadt. Viszont az a régió, ahová vágyát követve száll alá Innin/Istár, Weöres feldolgozásában sem büntetésképpen tartja fogva a holtakat, hanem a „törvény”-nek megfelelően. Ráadásul – a cselekmény kibontakozása során – az Istar hangjától életre kelő holtak vergődése nem teszi az életet a halál pozitív ellenpontjává. Azt, hogy az élet-halál fennálló világrendje Weöres ekkori felfogásában egyaránt a szenvedés, amelyet Istar hatalma nemcsak hogy nem tud megtörni, de még ennek fogságát is kénytelen elszenvetni, egy három évvel később íródott mű szemlélete is alátámasztja.

Az *Istar pokoljárásához* hasonlóan a *Medúza* kötetben megjelentetett *De profundis* című verse a földi létről mint „világ-mélyi utazásról” számol be. Ez a platóni ihletésű²⁶ – 1942-re datált – Weöres-mű valójában az életet mutatja be a pokol toposzaival: „így vesződjük mocsár-mélyi harcunk, / honnan nincs kiút”. Maga az élet – amely ekkor egyben a háborúban létezését jelentette –

olyan „rend”-nek van alárendelve, amely törvényszerűen kinnal, halállal terhelt. Ezért „nincs kiút”:

hisz egymáson élőködve élünk,
 más halálán életet cserélünk:
 a föld rendje ez.
 Testvér itt a kő, fa, állat, ember,
 testvért eszem lucskos gyötrelemmel,
 s testvérem megesz.

E rend, a földi létezés végtelen szenvedésének döbbenete a buddhista létértelmezést idézi, amelyre az ebből eredő buddhai részvét²⁷ a következő reakció a Weöres-versben is: „ennek halálkínját, annak éhét / egyben szenvedem”. A halál örök élet általi legyőzetésének eszméjét *Ima* című versében konkrétan is elutasítja: „Ahány vallás van, / mind ezt a keserves létet / álmódja örökkévalónak”.²⁸

Ennek tükrében Istar alászállása valójában az élet–halál világrendjének megbontását célozza, de az élet nevében tett kísérlete kudarccal végződik: nem boríthatja föl az élet és a halál egyensúlyát, hiszen a „törvény”, a létezés rendje éppen ezen alapszik. Végső időkbeli diadalma viszont már nem az élet nevében és a halál ellenében következik be, hanem – a mezopotámiai forrásoktól gyökeresen eltérően – az élet–halál kettőssége felett álló Teljesség új dimenziójában, *A teljesség felé* tapogatózó Weöres bölcséleti törekvéseinek kontextusában. Leginkább ezen a ponton tér el értelmezésem Kenyeres Zoltán említett tanulmányában kifejtett gondolatmenetétől. Nála ugyanis Istar „az emberi lényeg megtestesítője”. A költemény története során megértett önnön lényege, amely egyben a „létezés lényege”, szerinte a fényességben fejeződik ki: „A halál az emberi lényeg – itt a versben: a fényesség – elvesztése, az élet pedig ennek az emberi lényegnek a megvalósulása.”²⁹

Úgy vélem, a „szült-meztelen fényességben” megdicsőülő istennő az élet és a halál gyötrelmein egyaránt győzedelmeskedik, ezáltal „világol a teljességben”. De diadalma csak új világrendben, a jelenbeli kozmikus struktúra lezárultával, az élet–halál megszűnése után valósul meg – jövő időben, feltételes módban.

Egyik interjújában az *Istar pokoljárása* kapcsán hangsúlyozta, hogy a mű átköltésnek tekinthető: „...vannak benne olyan részek is, amik az óbabiloni eredetiből hiányoznak, sőt annak szellemével ellenkeznek. Különösen a befejező rész ilyen: »És majd fölkel Istar úrnő és majd fölkel és megindul«.»³⁰ Valóban, ez a rész kulcsfontosságú; hangvételeivel a próféciákat, jövőidejűségével az eszkatologikus iratokat idézi. Amikor Weöres a világvégi és az azt követő eseményeket, az élet–halált meghaladó teljességet – egyfajta megváltást – jeleníti meg Istar alvilágjárásában, „pokoljárásá”-ban, e történet motivációja alapjaiban tér el a mezopotámiai forrástól. A kirki szóhasználat

élve a mezopotámiai mitikus anyag újabb „racionalizálásának”, voltaképpen interpretációjának értékelhetjük az *Istar pokoljárását*.

Az Innin/Istár-mítosz tartalmi magva, az élet és a halál oppozíciója éppoly drámai erővel vetődhetett fel az évezredekkel korábbi időkben, mint a Weöres-mű születésekor, 1939-ben. A témaválasztás és a hangvétel önmagában is azt *A teljesség felében* tudatosított eszmeiséget demonstrálja, amely szerint „a forrásvidéken” járó kérdésvetéseink nem változtak: „lényegük nem-keletkezett és nem múló”, „nem újak, nem is régiek”.³¹

Weöres intuitív tehetségét jelzi az, hogy megérezte az *Istar pokoljárása* forrásaiban rejlő téma súlyát és a belőle kibontható modern interpretációs lehetőséget. Ahhoz viszont költészetének egyik fő erénye – a stílusimitáció kivételes szakmai tökélyének birtoklása – szükségeltetett, hogy a mezopotámiai alvilágjáró mítoszt mint korszakokon és kultúrákon átívelő létkérdést hitelesen fogalmazhassa meg. Ehhez tartoznak azok a finom nyelvi eszközök is, amelyekkel az archaizáló stílust megalkotja, ugyanakkor – az eszkatologikus elem révén – alapvetően eltérő mitológiai és vallásfilozófiai koncepciókkal gazdagítja az eredeti szüzsét, és bölcséletének formai köntösévé szabja át a ma ismert egyik legősibb mítoszt. A buddhista létértelmezés eszméit motivikus szinten illeszti be (például az Istar által életre keltett holtak „vergődtek a porban, nyüzsögtek a sárban”), ezzel nem változtatja meg radikálisan az alvilágjáró-mítosz szüzséjét, mégis új tartalom kibontását teszi lehetővé. A motívum-behatolással létrehozott szüzsévariáció jellegzetes példája ez az alkotói módszer.

Végül Istar mitikus szerepének weöresi megközelítését hasznos Kerényi Károly egyik *Sziget*-beli eszme-futtatásával összevetni. Kerényi, akinek mítosz-konceptiójáról és *Sziget*-„mozgalmáról” már volt szó, *Hyppolytos* című írásában a mezopotámiai istennő mitológiai szerepére is kitért. Idézem: „Ha Istárról azt mondanók, hogy a szerelem istennője, keveset mondanánk. A női princípium ő, akinek csak egyik oldala ez, hogy szerelmével felemészt s létünket Kirké módjára állati létté fokozza le. Másik aspektusa az, hogy Tammuz után leszáll az alvilágba, megfosztja magát minden ékességtől s a halálból visszasírja szerelmesét. Az örök, az örömben és szenvedésben aktív ez a világválóság: a meghaló és feltámadó, a szünetelő és passzív Tammuz.”³² Bár a Kerényi-idézetből kirajzolódó mítoszvariáció eltér a Weöres által használt források történetétől,³³ az Istárban a női princípium testet öltését hangsúlyozó felfogása nagyon közel áll a weöresi mítoszi nőalakokhoz, köztük Istárhoz is. Kerényi szerint ugyanis tágabb vallás- és mítoszelméleti nézőpontban az Innin–Dumuzi-mítosz paradigmatis érvényű. A férfi meghaló-feltámadó istenségekkel szemben az istennők mitikus szerepe a létezés fölött álló egyetemes termékenységhez kötődött. A véges emberi lét tragédiáját, heroizmusát Dumuzi, Tammúz, Ozirisz hordozzák, míg női párjukat, Innint, Istárt, Íziszt az egyetemes termékenység – az élet foganásának és

megszülésének – képviselőiként valamiféle metafizikai stabilitás jellemzi. Mint – egy Bachofen-gondolatra³⁴ emlékeztetően – kifejti: „A meghalók és feltámadók férfi-istenségek, a szünetet tartó lét férfi-lét. A nő Persephoné-sorsa nem jelent szünetet: alvilági létet jelent, királynői hatalmat a valóság legmélyebb, életet szülő és elemésztő szférájában.”³⁵

Éppen ez a „királynői hatalom” és a „valóság legmélyebb, életet szülő és elemésztő” volta és ennek mitikus reprezentációi – istennők, anyaistenségek és Istenanyja – bukkannak fel újra meg újra Weöres mítoszi anyagból építkező műveiben. A *Szemfényvesztők és becsapottak* című – visszatekintő attitűdjében kíméletlenül önkritikus – kései prózavers szinte pontosan a Kerényi-idézetben vázolt ellentétpárra épít. Egyfelől – az azonosulás gesztusával egyben saját korábbi eszméit is le/át/értékelve – az asszonyok és herélték, kik az „élet-halál kapuján halkán ki-be járunk”, „a nagy szemfényvesztés cinkosai” devalválódnak, másfelől pedig a férfi felmagasztosul, mivel övé „a küzdelem s a halálba vakon lépés dicsősége”.

De Weörest az *Istar pokoljárása* mitikus témájában és alkotó korszakának java részében még az „élet-halál” kapujának titkai foglalkoztatták, és e kérdéseivel a fátylakba burkolózó és azt olykor fellebbentő istennők és úrasszonyok misztériumaihoz fordult.

1 J. MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája*, Bp., 1985, Gondolat, 13.

2 Weöres számos interjúban utalt erre, például: „Az összefüggés a népköltészet, mítosz, az ősvallások vagy akár az újabb vallások és a verseim között, azt hiszem oly nyilvánvaló, hogy szinte magától értetődik.” *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Szépirodalmi, 1993, 30.

3 A. N. VESZELOVSKIJ, *A szűzsé poétikája = Az irodalom elméletei II*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor-JPTE, 1996, 205.

4 Vö. KOMORÓCZY Géza, *Út a mítoszhoz = Mitológia és humanitás. Kerényi Károly 100. születésnapjára*, szerk. SZILÁGYI János György, Bp., Osiris, 1999, 261.

5 = KERÉNYI Károly, *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, Bp., Magvető, 1984, 355.

6 = *Az irodalom elméletei II*, 206.

7 *Egyedül mindenkivel, i. m.*, 357.

8 = KENYERES Zoltán, *Gondolkodó irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 243–305.

9 *Magyar Orpheus. Weöres Sándor emlékezete*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Szépiro-

dalmi, 1990, 113. (A *Gilgames* 1947-ben, átdolgozva a *Fogak tornácában* jelent meg.)

10 KOMORÓCZY Géza (ford., szerk.), *Fénylő ölednek édes örömeiben. A sumer irodalom kistűkre*, Bp., Európa, 1983, 437.

11 G. S. KIRK, *A mítosz*, Bp., Holnap, 1993, 108.

12 *Gilgames. Agyagtáblák üzenete*, Bp., Európa, 1966, 303.

13 KOMORÓCZY, *i. m.*, 480.

14 Az újasszír részek 16–18 szótagszámú sorokból állnak.

15 *Gilgames*, Bp., Magyar Helikon, 1960; *Agyagtáblák üzenete*, Bp., Magyar Helikon, 1963.

16 *Gilgames, Agyagtáblák üzenete*, 12.

17 „A nagy égből a nagy föld felé...” kezdetű eposz; „vissza-nem-térés országa”; az Enkidu halálát elbeszélő sumer eposzban Gilgames alvilágra vonatkozó kérdését Enkidu ekképpen hárítja el: „ha elmondom, amit látam, a rendet az alvilágban, / leülzs és sírni fogsz.” = KOMORÓCZY, *i. m.*, 190.

18 Az Innin alvilágjárását elbeszélő eposz kezdősora. = KOMORÓCZY, *i. m.*, 199.

- 19 KOMORÓCZY, *i. m.*, 437–439.
- 20 G. S. KIRK, *i. m.*, 109.
- 21 *Gilgames. Agyagtáblák üzenete*, 122.
- 22 *Panaszos ének Istár istenasszonyhoz.* (Rákos Sándor műfordítása) = *Gilgames. Agyagtáblák üzenete*, 279–280.
- 23 A sumer/akkád eredetiben az alvilág istennője, Innin nővére Erkeskigal; az Allatu névváltozat eredetije az ókori Szíriában és Arábiában tisztelt istennő: Allát, az ég és eső úrnője. (Vö. *Mitológiai enciklopédia* I–II, szerk. TOKAREV, Bp., Gondolat, 1988, I, 489.)
- 24 KENYERES Zoltán, *Mitosz és játék. Bevezetés Weöres Sándor költészetébe* = *Uő, Gondolkodó irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 243–305.
- 25 Számos adat jelzi a hetes szám vallási és naptári jelentőségét a mezopotámiai hagyományban (pl. hét bolygó-tan; Babilóniában minden hónap 7. napjának [szibutu] mágikus jelentőséget tulajdonítottak). Vö. HAHN István: *Naptári rendszerek és időszámítás*, Bp., Gondolat, 1983, 64.; Franz BOLL–Carl BEZOLD, *Csillaghit és csillagfejtés*, Bp., Helikon, 1987, 15–17.
- A hetes szám mitikus jelentőségét KOMORÓCZY is hangsúlyozza: *Fénylő ölednek édes örömében...*, 438.
- Innin/Istár alvilágjáró mítoszában a kapuk hetes száma – amelyeknél az áthaladó Innin/Istárt megfosztják ékességeitől – ugyanakkor Kirk szerint „...nem több egy általános narratív jegy alkalmazásánál.” G. S. KIRK, *i. m.*, 110.
- 26 A *De profundis* kezdősora „Bárhonnan is lettem, földre-úzve” a lélek újjászületését val-

ló – indiai és egyben platóni – nézeteket idézi. Különösen az „Éber-álom félhomálya rajtunk” sor jelzi a platóni barlang hasonlat ihletését (vö. PLATÓN, *Állam*, VII, 514.).

27 A *Buddha tanító útjának kezdete* című iratban Brahmá, a Teremtő e szavakkal biztatja a Tan hirdetésére Buddhát: „...tekints alá / az igazság várfokáról a szenvedő, / szakadatlanul születő-kiszenvedő / lényekre... Ekkor Brahmá buzdítása hallatán a Magasztos végigtekintett a világon Buddha-pillantással, az élőlények iránti részvételtől eltelve.” = *Buddha beszédei*, ford., szerk. VEKERDI József, Bp., Helikon, 1989, 20.

28 WEÖRES Sándor, *A sebzett föld éneke*, Bp., Magvető, 1989, 18.

29 KENYERES Zoltán, *Mitosz és játék* = *i. m.*, 288.

30 *i. m.*, 93–94.

31 Az idézett szavak *A teljesség felé* bevezetőjéből valók.

32 KERÉNYI Károly (szerk.), *Sziget II*, 1936, 41.

33 Vö. KOMORÓCZY Géza tanulmánya: *Gilgames*, Bp., Magyar Helikon, 1960, 196.

34 „Kezdetől meglevő, adott, változatlan csak a nő; született, s ezért örökös pusztulás áldozata a férfi. A fizikai élet terén tehát a férfi-principium második helyen áll, a női principium alárendeltjeként.” BACHOFEN, *Az anyajog* = Johann Jakob BACHOFEN, *A mítosz és az ősi társadalom*, Bp., Gondolat, 1978, 175.

35 *Sziget II*, 1936, 37.

Dugonics András: *Etelka*

„Honnyaim!” Hangozhat a megszólítás, mellyel Dugonics Andráshoz hasonlóan a mai olvasóknak is szíves figyelmébe ajánlom eme nehezen olvasható és eddig nehezen hozzáférhető művet, amelyet a Csokonai Kiadó immár elérhetővé tett mindannyiunk számára. Azért is lényeges és kiemelendő a regény előtti bevezető első szava, a megszólítás, mert egy új, kulturális alapokon nyugvó nemzetszemlélet közvetítője. Az *Etelka* írója a XVIII. század heroikus románjainak sablonját a kor magyarsággal kapcsolatos nyelvészeti és történeti kutatásainak tudományos eredményeivel, valamint Anonymus kis idővel azelőtt (1746-ban) felfedezett és kiadott *Gesta Hungarorum*ának új adataival tölti ki. A honfoglalásra vonatkozó addigi képzetekhez képest, amelyeket túlnyomórészt a Kézai-krónika befolyásolt (és ez adta a nemesi nemzet történeti-mitológiai hátterét), Dugonics körültekintően alkotott alternatívát, s ezt politikai céljainak szolgálatába állította. Többrétű és többolvasatú tehát a mű, melynek fikcióját a szerző nemzetébresztő, társadalmi és aktuálpolitikai mondanivalója feszíti szét. Ennek ellenére (vagy éppen ezért) hihetetlen népszerűségnek örvendett a saját korában, elismerően fogadta Voltaire, Csokonai és Péczeli is, de feltehetően már a XIX. században sem olvasták. Sikerének és hanyatlásának okai Bíró Ferenc szerint az, hogy a szerző nem a cselekményt tartja fontosnak, hanem a részleteket, melyek sokoldalú és strukturált képet alkotnak a honfoglaló magyarság életéről. Ennek érdekében a kor regényírásától eltérő módszert választ, és a regény szövegét számos jegyzettel bővíti ki. A jegyzetek történelmi, néprajzi és nyelvészeti ismereteket közölnek, és az író szándéka szerint hitelesítik a történetet. A kortársak képesek voltak a fikció és a történelmi tények együttes olvasására, a későbbi olvasók számára azonban ez a két összetevő érvényteleníti egymást.

Az első magyar nyelvű és szellemű regény háromszor jelent meg szerzője életében (1788, 1791, 1805). Mindannak ellenére, hogy a népszerűsége hamar visszaesett, a honfoglalás kori magyar történelemre vonatkozó ismeretek és az új nemzetszemlélet miatt, Dugonics regénye nagy hatással volt a későbbi magyar irodalomra, elsősorban a nemzeti eposzok témájára és motívumaira.

Az *Etelka* a felvilágosodás kori magyar irodalom meghatározó alkotása. Elsősorban azért, mert a dicső nemzeti múltat, hátterében a XVIII. század történelmével, regény témájává teszi. A két korszak kapcsolódási pontjaira Dugonics az 1791-es kiadáshoz írt *Etelkának Kúlcsa* című írásában hívja fel a figyelmet, amely szöveg a jelen kiadásban a *Függelékben* szerepel. Ebben értelmezi munkájának saját korára vonatkozó részeit, és megjelöli művének azokat a helyeit, ahol II. József magyarellenes intézkedéseiről szól. A regény egésze a nemesi nemzet fogalmának kultúrnemzetbe való át-

írására törekszik, ezáltal támogatója a nemesi ellenállásnak is. A mű nemzeti mítoszt konstruálva segíti a nemzet magára találását; társadalmi szükségszerűségét mutatja fogadtatása és rendkívüli népszerűsége.

A regénynek két élesen elkülönülő része van: az első a tényleges fikció, mely a honfoglalás után játszódik, az idős Árpád fejedelem, majd fia, Zoltán uralkodása alatt. Főszereplői: Etelka, egy erkölcsait tekintve is nemes kisasszony, és annak szerelme, a szintén erkölcsös, karjeli Etele. Ennek a résznek a fő mondanivalója, amit a regényt követő tanulmány is kiemel, hogy a letelepedett életmód új feltételei mellett hogyan őrizze meg egy harcias, nomád nép jellemét és erkölcsait. A szerző tudatosan erősíti azokat a karakterjegyeket, melyekben ősmagyar vonásokat érez. Ilyen az egyenesség, harciasság, gerincesség, heveség, nyíltság a férfi szereplők részéről, a nőknél ezek a tulajdonságok kiegészülnek a megfontoltsággal, okossággal, hűséggel. Ezenkívül a történet foglalkozik a jó uralkodó tulajdonságaival és egy ország helyes irányításának feltételeivel. Konkrétan megjelenik ez az első könyv negyedik szakaszának első részében, amelyben a haldokló Árpád fejedelem jó tanácsokkal látja el fiát. Kiténik magából a regény szövegéből is a célzatosság, mellyel saját korának magyarjaihoz szól, megerősítvén a „magyaros” vonásokat és a törvényes uralkodóba vetett hitet.

A másik részt azok a nevelő célzatú jegyzetek alkotják, melyekkel a regény szövegét kiegészíti. Ezek a megjegyzések tartalmazzák mindazt a történelmi tudást, amely a korban hozzáférhető volt. Egy részük a megjelenített történelmi időszakról és előzményeiről közöl ismereteket. Hivatkozik az Attila- és Árpád-korabeli írókra, többek között: Priszkosz rétorra, Hérodotoszra, Menandroszra, Jordanesre, Bölcs Leóra, Bíborbanszületett Konstantinra, majd Anonymus és Kézai Gestájára, a reneszánsz kor történetíróira (például Bonfini, Thuróczy János), végül saját külföldi és magyar kortársaira, akik közül legjelentősebb Sajnovics János, Pray György, Bél Mátyás, Otrokoci Foris Ferenc. A történelmi jegyzetek jelentősége, hogy a hun–magyar mondkörbe beillesztett finn–magyar rokonság képzetét, amelyet a török–magyar rokonsággal is összekapcsol, széles olvasói körben terjeszti el.

A jegyzetek következő csoportjában nincsenek hivatkozások; főleg szómagyarázatokat tartalmaznak, melyekkel a kitalált cselekmény történelmi-nyelvi háttérének megteremtése a célja, amelyeknek vagy általa kitalált szavak, vagy táj- és népnyelvi fordulatok, esetenként régi vagy népi szövegek szolgálnak alapul. Az író saját származási helyének, Szegednek és környékének tájnyelvét használja fel regényéhez. A népit a régivel azonosítja, s ezt néhány néprajzi jelentőségű szöveggel támasztja alá, például a kun Miatyánkkal, amelyre – mint a még korábban is létező, frissen felgyűjtött anyagra – hivatkozik is. Mivel a népnyelv megőrzött bizonyíthatóan ősi elemeket, a saját korában létező nyelvállapot egészét archaikusnak gondolja.

A szerzőtől a nyelvújítás sem állt távol, számos, ma már meglepő, saját leleményéből származó kifejezést szerepeltet az *Etelkában*, sőt, amint Barczafalvi Szabó Dávidnak az *Etelkának Kúlczában* található leveléből kiderül, másoktól is kölcsönzött új keletű szavakat.

A nemzeti irodalom tudatos megteremtésének egyik alapköve az *Etelka*, Szauder József megállapítása szerint „Dugonics vitte be a magyar nyelvű közvéleménybe – Attila helyett – az Árpád nevéhez fűződő honfoglalásnak és a vele összekapcsolt berendezkedésnek egész költőies világát”. A nemzeti önszemlélet formálásán kívül kutatható benne a regény műfaja, a honfoglalásról alkotott kép változásainak továbbélé-

se és a jegyzetek hatása a későbbi irodalomra. Napjainkban May Istvánon és Bíró Ferencen kívül, akik konkrétan is foglalkoztak az *Etelkával*, más szerzők csak érintőlegesen hozzák szóba, mellőzöttsége talán a nehéz hozzáférés rovására is írható. A regény teljes szövegét ugyanis 1805 óta nem adták ki, csak szemelvények jelentek meg belőle, 1876-ban és 1906-ban. Éppen ezért méltányolandó a Csokonai Kiadó választása, hogy ezt a művet felvette a Források sorozat kötetei közé, lehetőséget nyújtva az újralfedezésre és rekanonizációra.

A szöveget Penke Olga gondozta, a tudományos és mértéktartó szövegközlés az ő körültekintését dicséri. A kiadás készítője autentikus, a kritikai kiadásnak megfelelő és könnyen használható szöveget akart létrehozni. Ezeket a szempontokat összegeyzetelni komoly feladat volt – erről a *Szövegkritikai jegyzetekben* olvashatunk. A három nyomtatott kiadás mellett több autográf kézirat állt a szövegkiadó rendelkezésére, ám a nyomtatott szövegek és a kéziratok mindegyike eltér egymástól. Dugonics folyamatosan alakította és bővítette a regényt; mint Penke Olga írja, „az 1786-os első változattól kezdve, az 1788-as első kiadásban bevezetőt, mottókat és jegyzeteket is csatolt hozzá, utóbbiak 1791-ben jelentősen gazdagodtak, az 1805-ös kiadásban pedig ö-ző nyelvjárásba tette át a teljes szöveget”. Penke az 1791-es kiadást választotta közlésre, mert ebben már benne vannak a jelentős bővülések, de még nem változott ö-zővé a szöveg, amelynek írásmódja így is megterhelő a mai olvasónak. A választás optimális volt, hiszen így a teljes szöveg közreadásán túl a másik két kiadás főbb eltéréseinek közlésére is lehetőség nyílt. Jóllehet az 1805-ös kiadás nyelvjárási érdekességei és a helyesírási eltérések kimaradtak, azért a *Függelékben* olvashatunk némi ízelítőt a három autográf kéziratból, illetve mindkét nyomtatott variációból. Ugyanannak a szövegrészletnek az 1786 és 1805 között készült változatai kerültek itt egymás mellé; ez az eljárás lehetővé teszi, hogy némileg fogalmat alkossunk a regény bővülésének mértékéről és menetéről, bár összességében csak arra alkalmas, hogy felhívja a figyelmet a teljes szövegek összevetésének igényére. Helyesen oldotta meg a szöveggondozó a szövegváltozatok közlését is, azáltal, hogy ezeket nem lapalji jegyzetként szerepelteti, hanem a kritikai részben; Dugonics jegyzetei mellett zavaróak lettek volna. Az eltérések jegyzetben, a főszöveg végén vannak megadva, oldalszám szerint; az egyes kiadásokat betűjelzés különbözteti meg.

Az *Utószóban* Penke Olga az *Etelka* történetével és kontextusaival vet számot; egyik célja a szöveg folyamatos átalakulásának bemutatása. A korpusz fejlődése az autográf kéziratok szövegváltozatai alapján 1786-tól követhető nyomon; a tartalmi és szerkezeti módosítások rávilágítanak a szerző által fontosnak tartott és többször átjavított részekre. A kézirat változásai jelentős szövegbővülést eredményeztek. Az első kiadásban a kéziratokhoz képest több helyen módosult a szöveg, csak itt jelennek meg a jegyzetek, a mottó és a bevezető. A nyomtatott változatokban a paratextus jelenléte és bővülése ugyanolyan figyelmet érdemel, mint a textus. A tanulmány szerzője feltételezi – és példákkal is igazolja –, hogy a regény szövege fokozatosan vált ketté fikcióra és jegyzetekre. Dugonics egyre több ismeretet akart belesűríteni a regénybe, ezért – hogy ne terhelje a történetet – a jegyzeteket gyarapítja, ám a jegyzetek beilleszthetősége kedvéért a regény szövege is módosult. Az 1788-as kiadásban létrejött a regény végleges koncepciója, mely szerint a mottó a fikcióhoz ad kulcsot, a bevezető és a jegyzetek a regény hazafias-történeti háttérét erősítik. A három kiadás összevetése során láthatóvá válik, hogy a szöveg folytonos változtatása a megjelenés után

sem ért véget. A siker arra ösztönözte az író, hogy a második kiadásban hangsúlyozza a regény politikai mondanivalóját. Ezenkívül változik a cím, a szöveg tagolása és tartalma, a szereplők megformálása, bővülnek a jegyzetek, és a regény illusztrációkkal is kiegészül. A harmadik kiadás leginkább a nyelvjárásban és a helyesírásban különbözik a korábbiaktól, de tartalmi változtatások is előfordulnak; leglényegesebbek azok a betoldások, melyek az *Etelkát* más Dugonics-művekkel kapcsolják össze. A tanulmány foglalkozik a két kötet élén álló mottóval, a mű mondanivalóját kiegészítő illusztrációkkal, ismerteti az *Etelkának Kulcsa* című, a regényhez közvetlenül kapcsolódó kézirat célját és jelentőségét. Megismerhetjük röviden a szöveg utóéletét, illetve a kivonatos kiadások, a szemelvények és a színpadi feldolgozás néhány jellegzetességét.

A továbbiakban az *Utószó* a regény műfajáról, jegyzeteiről, nyelvéről, forrásairól, eszmetörténeti háttéréről ad áttekintést. A tanulmány a műfajról szólva foglalkozik a regénynek a Dugonics-életműben betöltött helyével, majd az *Etelka* és a XVII. századi heroikus regények, a XVIII. századi európai regények, az antik regényírás és az eposzok kapcsolatával. Az első magyar regény a heroikus regényekhez hasonlóan a történelmi mítoszt állítja középpontba, ám az európai regényírás hatására női főhőst választ. Az elemzés ráirányítja a figyelmet a különböző műfaji minták és a társadalmi, politikai, erkölcsi mondanivaló összeegyeztetésének nehézségére és a megvalósítás módjára.

A regény jegyzeteivel kapcsolatban a jegyzet műfajáról, az *Etelkában* betöltött szerepéről és a jegyzetek bővülésének módjáról esik szó. A tanulmány szerzője a jegyzetek típusait a hivatkozás megléte vagy hiánya alapján különíti el. A hivatkozás nélküli jegyzetek többnyire idegen eredetű szavak, táj- és néprajzi fordulatok magyarázatai, céljuk pedig a fikció nyelvi háttérének megteremtése. Külön rész értelmezi a történeti-mitológiai tárgyú jegyzeteket, melyeknek hitelességét Dugonics regényében számos írott és tárgyi forrással támasztotta alá.

A *jobbágy szóról*, az *Egy régi magyar énekről* és *A kun Miatyánkról* készült kommentárokkal a tanulmány részletesen is foglalkozik. Ez a három lábjegyzet kiemelkedő fontosságú, általuk közelebb juthatunk az író jegyzetkészítési technikájához, a két utóbb említett jegyzet pedig arra példa, hogyan használja fel munkájához a régi és a népi szövegeket. Természetesen nemcsak ez a három jegyzet igényelne alapos feltárást, hanem a többi is, erre azonban terjedelmi okok miatt ebben a könyvben nem kerülhetett sor, hiszen a 118 jegyzetből álló jegyzetapparátus behatóbb elemzése külön kötetet tenne ki – főleg, ha a többi kiadás szövegével is összevetnénk és nyomon követnénk bővülését és változásait.

Az *Etelka* nyelvéről és eszmetörténeti háttéréről már többször szó esett, de fontosságuk miatt az *Utószó* végén Penke Olga külön is összefoglalja az addig elmondott leglényegesebb jellemzőket, ezzel is hangsúlyozva a regény mondanivalóját és célját.

A regényt záró, összefoglaló tanulmány korántsem tér ki mindenre, de a lehetőségekhez és a terjedelmi korlátokhoz képest körültekintően és sokoldalúan jellemzi a tárgyat, következetes, logikus és érthető.

(Sajtó alá rendezte és az utószót írta Penke Olga, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002, Csokonai Könyvtár: Források, 8.)

NAGY ZELMA

Szempci Molnár Ferenc: *Magyar Krónikásének*
a XVIII. századból;
Toth István költő művei

A két kötet összehasonlításakor a legszembeötlőbb az, hogy az RMKT sorozatainak megszokott formátumában kiadott Toth-könyvvel szemben a Szempci-kötetet metszetek, régi nyomtatványok, térképek – közülük az egyik színes – és kéziratafaksimilék is magyarázzák, illusztrálják. A Szempci-kötet első átforgatásra így szép és barátságos könyvként mutatkozik be, és nemcsak a megkapó képek, hanem például Zichy Mihály átfogó tanulmányának reflexióinak köszönhetően is. A meggyőző alaposággal és részletességgel megírt tanulmány (például Szempci Molnár Ferenc testmagassága „5 láb, 4 hüvelyk, 2 vonás” [Szempci 133.]) nemegyszer szól ki közvetlenül az olvasóhoz: „Zittau sorsa, tehát skandalum volt (akkor még ilyen volt a világ), amelyet – ebben viszont nincs változás! – mindkét fél igyekezett a propaganda eszközeivel saját politikai érdekeinek megfelelően beállítani. Ismerős...” (Szempci 155.)

Egy kiadvány jelentőségét azonban nyilván nem elsősorban ezek az olvasói magánügyek határozzák meg.

Zichy Mihály abban látja a Szempci-mű értékét, hogy „a hétéves háborúról szóló, ilyen terjedelmes, egységes stílusban megírt alkotás a magyar irodalomban eddig nem volt ismeretes. Abszolút novumról van tehát szó. Értékét emeli, hogy a benne foglalt események többsége teljes mértékben hiteles.” (Szempci 134.; kiem. Z. M.) Orlovsky Géza Toth István életművét azért tartja érdemesnek az elfeledettség „félhomály”-ából (Toth 9.) kiemelni, mert a korabeli „magyar epika általános ovidizáló tendenciáival szemben visszanyúl a Zrínyi által sikerrel adaptált vergiliusi képlethez”. (Toth 41.)

Ez a két idézet szemléletesen mutatja be a két szövegértelmezői koncepció különbségét. Az irodalomtörténész ugyanis éppúgy feladatának tekintheti a történelmi „valósághoz” fűződő viszony feltárását, mint a történész, ám a „hitelesség” követelményének való megfelelést a szöveg erényeként számításba venni már csak a történetíró szempontjából elfogadható vállalkozás. A két kötet lényegi különbsége tehát a szövegközlők szövegértelmezést is végrehajtó tanulmányaiban ragadható meg. Már csak azért is, mert Szempci Molnár Ferenc „krónikáséneke(i)” avagy „Nádasdy-eposza(i)” és a Toth István fő művének tekinthető „Cziráky-eposz” műfajiságában, tárgyában szoros rokonságot mutat egymással: „A kétségtelen Gyöngyösi-reminiscenciákon túl valószínűleg Toth István művei is hatással lehettek az ismeretlen szerzőre.” (Toth 25. – az Orlovsky által ismeretlennek mondott szerző Szempci Molnár Ferenc. Az itt bemutatott két kötet sajtó alá rendezői kölcsönös szívességből használhatták fel az egy időben folyó munkák eredményeit, ám úgy látszik, a Szempci-szövegek szerzőjének azonosítása ekkor még nem történt meg.) A másik oldalon Szilágyi Márton mutat rá a két mű rokonságára: „Talán nem túlzás tehát ez esetben egy Nádasdy Ferenc-eposzról beszélni – legalábbis abban az értelemben, ahogyan Toth István 1742-ben keletkezett epikus énekét »Cziráky-eposzként« ismertette az irodalomtörténet-írás.” (Szempci 99.) A két, óvatosan bár, de „eposz”-nak is nevezhető mű egyaránt a XVIII. század közepén zajló Habsburg–porosz háborúkból meríti témáját. A közrendű szerzőknek azonos versformában, négy-sarkú tizenkettesben írt művei mindkét esetben egy-egy magyar főtisztet emelnek (több-kevesebb sikerrel) epikus

hőssé. A szövegek rokonsága láttán Orlovsky Géza megállapítja, hogy „[a Sátoraljaújhelyi variánsban] a 47. strófa rímbokra mindenestre származhat akár Toth Istvántól is” de a „feltétlenül elvégezendő [...] részletes összevetés” a két „eposz” között még nem történt meg. (Toth 24–25.)

A Szempci-kiadás tulajdonképpen két külön (habár érintkező) tudományág előfeltevései, módszerei szerint feldolgozott részre tagolható. A kötet első felében filológiai szempontok érvényesülnek, míg a másodikban egy átfogó hadtörténeti tanulmányt olvashatunk.

A Bevezetés utáni részben található a két kézirat, a *Sátoraljaújhelyi* és a *Budapesti variáns* szövege. A kötet korrekt, betűhű szövegközlése, a kéziratokról adott fakszimiléi után némi csalódást okoz a jegyzetapparátus szikársága, annak ellenére is, hogy a hely- és személynevek esetében mutatók segítik az eligazodást. A 95 versszakos Sátoraljaújhelyi variáns után csupán 9 jegyzetpontot találunk. Nincsenek megjegyzelve például a következő szavak, kifejezések: *kurucz*, *burgus*, *frayporta*, *nepis* [= nép is?], *gavalléria*, *verboválták*, *pátria* [? haza], *kárta*, *karton*, *profon*, *mág* [= még?], *patriarka* [? „ősatya” stb.], *udri jedem mu majku*, *lógerez*, *szórta* [= szórta?], *lajb gárda*, *füzellér*, *retirál*, *lógéra*. A dőlttel szedettekre (vagy ezek alakváltozataira) a Budapesti variáns jegyzetei között található ugyan magyarázatot, de erre semmiféle szerkesztői instrukció nem irányítja rá az olvasó figyelmét. Ezeken túl a hely- és személynevek többnyire régies írásalakja szintén jegyzetelést érdemelne. E szavak magyarázatának a hiánya azért is feltűnő, mert közben megjegyzeteli például a: *stabális*, *jäger*, *pergel* [pörkölj]; (és a Budapesti változatból:) *victoria*, *virtus*, *óbestér*, *echo*, *Princz*, *hadi jus*, *kartáts*, *Fő Strása Mester* szavakat. (A Budapesti variáns 482+7 versszakához 84 jegyzetpontban fűz magyarázatot a szövegközlő.)

A jegyzetek után következik Zachar József két és fél oldalas irodalmi-történeti áttekintést is nyújtó ajánló tanulmánya (melyben egy zavaró elírás „salgótarjáni változat”-ot említ), majd utána Szilágyi Márton „irodalomtörténeti megjegyzései” találhatóak (Szempci 93–95. és 97–101.). Ez utóbbi tanulmány szerzője abban a „nem éppen egyszerű helyzetben” találja magát, amelyben „azzal is szembe kell nézni, hogy nem nagyon vannak olyan kutatási előzmények, amelyek megkönnyítenék a feladat elvégzését”. Így egyelőre „Zichy Mihály egyszerre aprólékos és nagyívű történeti kutatómunkája” által elért „eredmények jelenthetik a legfőbb, sőt, jelenleg az egyedüli támpontot az irodalomtörténész számára”. Felvetődik a filológus alapvető fontosságú kérdése, „hogyan vajon mennyiben tekinthető az itt egymás mellett szerepeltetett két szöveg ugyanazon szerző munkájának”. A két eltérő kézírású tisztázat leírója ugyanis ismeretlen, így „az sem dönthető el, vajon valamelyik kézírás eredeti-e, vagy éppen mindkettő másolat”. Zichy Mihály *A múrról* írt fejezetben választ ad a kérdés egyik felére: „A régebbi sátoraljaújhelyi változat XVIII. századi kézírással van írva. A budapesti inkább XIX. század eleji írásnak látszik. Valószínűleg nem a szerző keze írása, hanem másolat. (Egyéb minta hiányában ez az előzőnél sem zárható ki.)” (Szempci 134.) Orlovsky Géza a Toth-kötet 24. oldalán pedig a kérdés másik felét válaszolja meg: „Különösen érdekes számunkra az újhelyi levéltárból előkerült rövidebb kézirat [vagyis a Szempci-kötetben közölt Sátoraljaújhelyi variáns]. Ez a cím nélküli (vagy az elején csonka), 95 strófás másolat Toth István keze írása!” Ezek szerint a Sátoraljaújhelyi variáns biztos, hogy másolat, és a másik variánsnál is nagy valószínűséggel feltételezhető ugyanez.

A kötet második felét a Zichy Mihály által írt történelmi tanulmány teszi ki. A „történelmi rész” elkülönülésére a kötet formai tagolódása is felhívja a figyelmet. Ismét találkoznak egy bevezetéssel (*Előszó helyett*), és a tanulmányt saját hely- és névmutató követi. De mintha némi kommunikációs zavar is megfigyelhető lenne a két rész között. A Szilágyi Márton által megfogalmazott és fentebb idézett filológusi aggályok mintha nem hallatszanának át a második részbe, amelynek szerzője következetesen egy író ugyanazon műve két változatának tekinti a közölt szövegeket: „...két változatban került elő, ám kétségtelenül ugyanattól a szerzőtől.” (Szempci 134.)

Mindemellett azonban ez a rész mutatja be a szerzőt és művét, és a történelmi tanulmányban a „felosztás követi az eredeti mű (budapesti változatának) részenkénti beosztását”. (Szempci 138.) Az imponáló részletességű tanulmány szövegében azonban az „eredeti mű” egyfajta vázlatként süllyed el, és olyan érzésünk támad, hogy csupán ürügyül szolgál a hadtörténelmi események bemutatásához. A kötet második felében a tanulmány elfoglalja a főszöveg státusát, így a Szempci Molnár-szövegek (hogy tovább erőltessük a stílszerűséget) a történetírás hadgyakorlatának színterévé válnak. A főszövegek ezáltal éppolyan illusztrációvá értékelődnek át, mint a térképek és metszetek.

Ám éppen ezért talán nem tévedünk nagyot, amikor azt állítjuk, hogy a Szempci-kötetet nem a „novum”-ként közölt Szempci-szövegekért vagy ezek jegyzetapparátusáért, hanem az azt „kísérő” történelmi tanulmány miatt fogják forgatni a(z irodalom)történészek. Már csak azért is, mert, mint Orlovsky Géza mondja, „Az úhelyi Nádasdy-história [...] cselekménye kusza, nehezen követhető. Verselése döcögő, rímei gyengék, hibásak. Célja a történetmondás, az átélt események megörökítése. Irodalmi mintája kevés lehetett, népszerű ponyvahistóriák kliséiből építkezik.” (Toth 24.)

Míg a Szempci-kötet a szerző korának történelmi elbeszélésében keresi a szövegek referenciáit, addig az RMKT XVIII. századi sorozatában megjelentetett kiadvány Toth István „Czirák-eposz”-át az irodalmi hagyományban elfoglalt helye felől határozza meg. Az „elcsenevészesedett” Gyöngyösi-féle udvari epikák közül (*A magyar irodalom története* 2, 438–439.) ezt a művet Orlovsky Géza az „elszánt Zrínyi követése” és az eposzi kellékek „szakszerű alkalmazása” miatt látja méltónak beemlenni a „Gyöngyösi utáni félszázad legjelentősebb költői produktumai közé” (Toth 39–41.).

Ezt a korszakot „a Kazinczy és Toldy Ferenc által kiformált irodalomtörténelmi elbeszélés” a „tehetségtelen Gyöngyösi-epigonok” korának könyvelte el. Orlovsky Géza ebben a „hanyaglású időszakban” még a Szinnyei József által is „ismeretlen magyar költő”-nek mondott Toth István szövegeinek kiadásával tehát Kazinczy, Toldy, Arany János és Szinnyei korszakot is megbélyegző „verdiktjé”-nek újragondolására, felülbírálatára is ajánlást tesz.

A kötet egy kritikai kiadástól elvárható rendszerességgel és alapossággal kísérli meg az elfeledett alkotó újrafelfedezését. Ennek ellenére *A szerzőről* című fejezet (Toth 9–14.) kénytelen azzal a triviálisnak tűnő, de a kutató nehézségeit jól előrevetítő megállapítással kezdeni, hogy „Toth István életrajzának rekonstruálását megnehezíti, hogy nevének mindkét eleme igen gyakori”. Így történhet meg az, hogy e fejezetnek csaknem a felét egy a szerzőnk elfedésében gyanúba jött sírkő (csak részben sikeres) „attribúciója” teszi ki. A szövegkiadó gondos kutatása ellenére is hiányosan maradt életrajz a szövegekből kiolvasható szerzői arcvonásokra irányítja a figyelmet.

Ezek szerint Toth István „öntudatos szerző: munkáit szignálja, sőt, a Cziráky-eposzba szereplőként saját magát is beleírja. [...] A maga környezetében elismert, sikeres poétának számíthatott [...]”

A kötet a már említett Cziráky-eposzt *Diarium* címen közli. Ezentúl két „Zsuzsanna-epillion”-t és a függelékben kilenc levelet is hozzáférhetővé tesz. E művek közül eddig csak a Cziráky-eposz jelent meg, még 1881-ben, Pauler János székesfehérvári püspök kiadásában. A XIX. század végi kiadás jelentősen eltér az Orlovsky által alapszöveggként használt, szerzői javításokkal autorizált kéziratától. A Pauler-kiadás kézírata „azóta megsemmisült vagy lappang”, így túl magabiztosnak tűnik az a főleg stilisztikai és esztétikai megfigyeléseken és a két szövegváltozat összehasonlításán alapuló kijelentés, hogy „Pauler gyakran rosszul olvassa a kéziratot” és „szándékoltan is beavatkozott Toth szövegébe”, hiszen nem áll rendelkezésünkre a Pauler által olvasott kézirat (Toth 42–46.).

A Cziráky-eposz a Habsburg örökösödési háborúban 1742-ben elesett Vas megyei Cziráky József gróf emlékezetére íródott. Orlovsky szerint „a tárgy tehát méltó epoksi kidolgozásra”. Az „eposzi hős” bemutatása viszont már egy kissé elbizonytalaníthatja az olvasót. A „seregszemle” során kiderül, hogy Cziráky mindössze négyszáz lovas parancsnoka, mégis az „oroszlán bátorságára van szüksége ahhoz, hogy saját katonáival szembe merjen állni”. A népszerűtlen tiszteknek a hősök szerepébe nehezen beleilleszkedő, „túlélésre játszó” katonáikkal van a legtöbb gondjuk: „a felkelt Vas megyeieknek csaknem egyharmada hazaszökik.” A tanulmányíró maga is többször felhívja a figyelmet egy ironikus olvasat jogosultságára, így ezen felbátorodva idézzük tanulmányából az „eposzi hős” halálát bemutató részt: „Az eposz során először nyílik lehetősége, hogy nyílt ütközetben bizonyítsa be személyes bátorságát. Itt, az utolsó jelenetben Cziráky a Szigetvárból kitoró Zrínyi Miklós hasonmása [...]. Végül azonban »röpül egy golobics«, leteríti Vas megye Akhilleuszát [...]” [kiem. O. L.]. Nehéz feladat azonban egy Zrínyihez mérhető hőst formálni a tűzkeresztségben saját tapasztalatlansága miatt értelmetlenül elpusztult tisztből, főleg, ha a szerző tehetsége jobbára kimerül a „barokk epika imitáció-elvének tudatos alkalmazásában”. Hogy a szerencsétlen Cziráky gróf történetének olvasásakor végképp az irónia alakzata jöjjön működésbe, arról az elesettet búcsúztató pap halotti prédikációjának az idézése gondoskodik: „Mint az először fajzott bikáé az ő szépsége [mármint Czirákyé], a szarvai mint a rhinoceros szarvai, azokkal hányja a nemzeteket, azokkal szórja a francia fejeket [...]” A halotti prédikáció „a hősi halál epikus megörökítése iránti igényt” is megfogalmazza: „buzgón kívánnátok, hogy az Európa-béli nagy Troja alatt, Prágában elesett magyar Achillesnek, méltóságos gróf Cziráky József úrnak utolsó dicséretője, új Homerus állna elő.” A halotti prédikáció klasszikus, vergiliusi reminiscenciákkal is megterhelt szövege arra hívja fel a figyelmet, hogy az eposzi kellékek használata még nem egyértelműen határozza meg a műfajt. Toth István a vergiliusi modellt „saját kora valóságának, igényeinek megfelelően próbálta tovább fejleszteni: (1) a heroikus stílust ötvözte Gyöngyösi dekoratív realizmusával, (2) a narrációt közelítette a napló és az emlékirat műfajának élménygazdag szabadosságához, (3) a szerzői elkötelezettséget enyhén ironikus (vagy a mai olvasó számára annak tűnő) attitűdre, az értékek pluralitását is kifejeződni engedő személytelenségre cserélte fel.” (Toth 14–28. és 41.)

Toth István Cziráky halála után gróf Széchényi Antal titkára lett. A két Zsuzsanna-epillion a keresztény mitológiából ismert történeteket beszél el, a verses művek té-

maválasztása tehát tisztelgés új úrnője, Széchényi Antalné Barkóczy Zsuzsanna előtt. Szent Zsuzsanna szűz életéről és mártírhaláláról szól a cím nélküli első, hosszabb terjedelmű mű. Forrása egy sok kiadást megért szent-enciklopédia és a *Szigeti veszedelem* XIV. énekének alvilági lényeket megidéző jelenete. A pokolbeli szörnyeknek itt azonban várvívás helyett csupán az „ágyában nyugvó szűz képzeletét kellene felgyújtaniok”, ám az ostrom természetesen eredménytelen marad. Így a „mártírium inszenírozásakor” a szerző ismét felütheti a *Zrínyiászt*, hogy az a Zsuzsanna fogadására felsorakozott égi seregek bemutatásában segítségére legyen. Ezután már csak a Barkóczy Zsuzsanna névnapját köszöntő laudáció következik „sok, mecénási ténykedésével kapcsolatos, hasznosítandó adalékkal”. A másik epillion a *Tisztaságos Susánna elele* címet viseli, és a kéjvágó vénektől meglesett fürdőző Zsuzsanna történetét meséli el. A „széphistória” történetének az elbeszélése „szorosán követi a bibliai textust, de a szerző viszonya a történethez érezhetően ironikus”. Mindemellett azonban itt is gyakran szól Zrínyi szavaival. Orlovsky Géza megfigyelése, mely szerint „a *Syrena*-kötet néhány szép képét beleszövi a fürdőház kárpitjába”, szinte önmagától kínálkozik, hogy a Zrínyi-szövegekkel átszőtt Toth-életmű metaforáját fedezzük fel benne (Toth 28–35.).

(Szempci Molnár Ferenc: *Magyar Krónikásének a XVIII. századból*, a szöveget gondozta, hely- és névmutatóval, jegyzetekkel ellátta Zichy Mihály, a tanulmányokat Zichy Mihály, Szilágyi Márton és Zachar József írta, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1999, 248 l. [Források az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményéből, 1])

(*Toth István költői művei*, sajtó alá rendezte Orlovsky Géza, Budapest, Balassi Kiadó, 2001, 311 l. [Régi Magyar Költők Tára: XVIII. század, IV.]

ORBÁN LÁSZLÓ

Álmok és tények

Az Új Magyar Múzeum forráskiadvány-sorozatának keretében, az Irodalmi dokumentumok gyűjteménye 18. darabjaként napvilágot látott, a „Magyar írók a demokráciáról és a nemzeti kérdésről a Monarchia felbomlása idején” alcímet viselő kötet, az *Álmok és tények* tanítanivalóan tanulságos könyv.

Tanítani való, először is az, hogy a szocializmus állampárti ideológiája miképp és mennyire tartotta felügyelete alatt a kultúra területeit. A tudomány- és művelődéspolitikai az irodalomtörténet-írást. Azzal mindjárt, ahogy a kutatásoknak gátat vetett. Hol a forrásokhoz jutást akadályozva meg, hol a feltárt eredmények nyilvánosságra kerülését. A József Farkas gyűjtésében, szerkesztésében, bevezető tanulmányával és jegyzeteivel megjelent kötet igazán meggyőző módon szemlélteti ezt, amikor ismételtén, három helyen is (a borító fülszövegében, a bevezetőben, majd a nagyobb nyomtaték kedvéért a jegyzetek előtt) arra irányítja a figyelmet, hogy az *Álmok és tények* lényegében nem egyéb, mint egy 1962-es könyv, a „*Mindenki ujakra készül...*” című négykötetes sorozat második darabjának bővített formája, teljes kiadása. A negyven évvel ezelőtti kiadvány – így szól az érvelés – most „kiegészül” azokkal az írással, amelyek annak idején „kihagyásra ítéltettek”. Ahogy a jegyzetek előtt „a korhű tájé-

koztatás érdekében” feltüntették, ez az arány nagyjából: kilencven a tízhez. Vagyis tízszázaléknyi a „már 1962-ben is közölt írás”. A többi, a zöm kihagyásának a négykötetes változatot is készítő József Farkas mai véleménye szerint kettős oka volt. Egyfelől: az 1918. november 1. és 1919. március 20. közötti időszakban lezajlott, egyébként írók közötti viták úgymond „sokszor nyersebben fogalmazó” „produktumai” az őszirózsás forradalom eredményeivel elégedetlenkedőket, „az esetleges kommunista forradalom irányába haladni kívánókat” „a terror veszélyeire” figyelmeztették, márpedig a bolsevizmus és a magyar kommün, illetve a kommunizmus diktatórikus jellegéről, a Tanácsköztársaságnak és a terrornak az összefüggéseiről való nyilvános gondolkodást alig fél évtizeddel az 1956-os forradalom leverése után az állampolitika nem engedhette meg; az egykor nyilvánosság előtt folytatott viták ismertetéséhez, dokumentumokra támaszkodó bemutatásához, mégoly kritikával történendő közzétételéhez sem adhatta beleegyezését. Másfelől: „még inkább” ki kellett hagyni az első világháború elvesztéséhez, a Monarchia széthullásához, főképpen pedig a párizsi béketárgyalásokhoz kapcsolódó írásokat, a „nemzeti tragédia feletti fájdalom és keserűség megrázó kifejezései”-t, mivelhogy – úgymond – „az 1962-es politikai szemlélet” (meg – tehetjük hozzá – a korábbi csaknem másfél évtized, majd a későbbi több mint negyedszázad) „szóhasználata szerint »sérthették« a szomszédos (szocialista) országok érzékenységét”.

E két ok miatt csak most válhat nyilvánvalóvá, hogy – Biró Lajos, a *Világ* munkatársa, a Polgári Radikális Párt egykori alapítója, majd a Károlyi-kormány külügyi államtitkára igen alaposan végiggondolt, higgadt érvelésű, ugyanakkor szenvedélyesen igazságkereső cikkei egyikének címét idézve – „a magyar jövő” kilátásairól való elmélkedések a különböző lapokban elválaszthatatlanul egybekapcsolódtak mind a szocializmus és a bolsevizmus térhódításának esélyeiről, mind pedig a szomszédos népekhez való lehetséges viszonyról szóló eszme-futtatásokkal.

Ami meglepő lehet: az *Álmok és tények* százharminc körüli cikkéből aránytalanul több választja témájául a proletárdiktatúrát – képzelje bár ezt álomként vagy rém-álmokként –, mint a fegyverszüneti egyezmények nyomán kialakult ideiglenes helyzet elemzését, a valóságos tények és a lehetséges következmények taglalását. A megszállt magyar területeken maradtak vagy a menekültek életéről nincs egyetlen riport, tudósítás sem. Ellentétben azzal, ahogy például az orosz hadifogságot megjárt Gyagyovszky Emil beszámol az Ukrajnában és a Kaukázusban szerzett tapasztalatairól, hangsúlyozva, hogy ha mások, más „kommunista elvtársak látták az események ragyogó oldalait, úgy akarhatják azokat ide átplántálni, de én mást nem tehetek, mint *hallgatok*”. Szintén dőlt betűkkel emeli ki, hogy amit látott és átélt, azt le nem tagadhatja, ám nem teheti, hogy írjon róla, „mert nem erősíthetem a mi közös ellenfeleink táborát!”

A szocializmussal, illetve a bolsevizmussal a leggyakrabban azonos jelentésben használt kommunizmus megvalósítása sokakat foglalkoztatott tehát. És nemcsak azokat, akik – mint például Milotay István – már 1918 decemberében úgy vélték, hogy a szociáldemokrata párt kebelében a szélsőséges szocialisták „a tiszta kommunizmus zászlaját bontották ki” (*Proletár-diktatúra vagy polgári uralom?*), vagy mint Ormos Ede, aki ugyanekkor közölt vezércikkyszerű publicisztikáját a *Szegedi Napló* hasábjain azzal a felhívással zárta, hogy az osztályharc híveivel, a proletárság kizárólagos uralmát megteremtteni akarókkal szemben „Magyarország forradalmi polgársá-

ga és forradalmi munkássága egyesült erővel kell, hogy őrt álljon a veszedelem óráiban!" (*Bolsevizmus*). Ugyanebben a hónapban a *Szabadgondolat* két dolgozatot is közölt, mégpedig Lukács György (*A bolsevizmus mint erkölcsi probléma*), illetve Jászi Oszkár tollából (*Proletárdiktatúra*). Az előbbi helyenként nyakatekert okoskodással, máskor viszont szellemes szemléletességgel részletezi, hogy a proletariátus osztályküzdelmének végső értelme egy minden további osztályküzdelmet lehetetlenné tévő társadalmi rend megteremtése, s hogy az adott pillanatban e cél megvalósítása, vagyis a proletariátus osztályuralmának az eddigi osztályuralmak helyébe kerülése érdekében „a diktatúra, a terror, az osztályelnyomatás álláspontjára kell helyezkednünk”, „Belzebubbal üzve ki a Sátánt”. Összefoglalásként a végén megismétli: „a bolsevizmus azon a metafizikai feltevésen alapul, hogy a rosszból jó származhatik, hogy lehetséges, mint Razumichin mondja a Raskolnikovban, az igazságig keresztülhazudni magunkat”. Ezt a hitet, állítja nagy nyomatékkal, nem képes osztani, és ezért „feloldhatatlan erkölcsi dilemmát lát a bolsevik állásfoglalás gyökerében”. A távlatokat tekintve elutasítóbb tehát, mint azok a szerzők, akik az orosz bolsevikokkal rokonított németországi „független szocialisták”, a Karl Liebknecht és Rosa Luxemburg vezette „Spartacusok” erőszakos akcióit, merényleteit, a világforradalom kirobantása s győzelme érdekében alkalmazott terrorisztikus módszereit nem ítélik el ugyan, ám az utópiáknak, légváraknak tartott eszméikről úgy vélekednek – például *A Hét* monogrammal jelölt szerzője, Sz. P. –, hogy el fog jönni „a légváraknak az idejük is”. Jászi Oszkár egyáltalán nem várja emez idők eljöttét. Az osztályharcnál fontosabb tényezőnek tudja az ész erejét és az „erkölcsi öntudat tágulását”-t, az általános kultúrideálok fejlesztését, az őszirózsás forradalom vívmányaira nézve pedig „egyesen katasztrófálisnak” tartaná, mind kül-, mind pedig belpolitikai szempontból „bármely osztálynak diktatúráját”. Elvben ellensége minden diktatúrának – jelenti ki –, a klasszikus liberalizmus életképes része folytatójaként, a polgári radikalizmus híveként határozva meg önmagát. Másutt, akárcsak Schöpflin Aladár, *A járvány* írója, ő is a vallás terjedéséhez hasonlítja a bolsevista mozgalom „aggasztó felülkerekedését”. 1919. március eleji, félelmetesen baljóslatú, az „új világháborút” előkészítő démoni hatalmakról elmélkedő cikkében (*A második forradalom előtt*) előbb jövendő, utána ítélkezik. Még mielőtt megállapítaná, hogy a kommunizmust nem Lenin és fanatikus agitátor társai csinálták, és nem is az „a tömérdek stréber és gazember, aki ebbe az elementáris vallási mozgalomba belekapaszkodik, hanem a bolsevizmus kikerülhetetlen bomlási terméke egy elpusztuló társadalmi rendnek”, a németországi események, sztrájkok és utcai harcok hírére már korábban kész a jóslata: „Ha a világ legjózanabb, legfegyelmetesebb, legdolgosabb népe a kommunista forradalom áldozata lesz: akkor egész Európa sorsa meg van pecsételve, akkor egész mai kultúránk romba fog dőlni.”

A magyarság jövőjével kapcsolatos ekkori aggodalmakat, félelmeket ugyancsak ő, Jászi Oszkár foglalta össze a legtömörebben, amikor Károlyi Mihálynak a székely katonához szóló 1919. március 3-ai szatmári beszédéhez kapcsolódva kijelentette: „igazságtalan béke volna minden olyan béke, mely Magyarországot a wilsoni elvek ellenére imperialista érdekek javára feldarabolná”. Természetesen nem állt egyedül ezzel a véleményével, hiszen szinte nincs vezércikk, glossza, kommentár, amelyik ne abban bizakodna, amiben Peterdi Andor, *A Nap*-beli cikke címe szerint: *Wilson diktál, győz az igazság!*

„A magyar nemzet jajveszékelése eddig meghallgatatlanul ostromolja a nyugatot” – panaszkolta a békekonferencia fejleményeit folyamatosan figyelemmel kísérő Biró Lajos egy 1919. decemberi publicisztikájában (*Megújulás*), hogy az ezt követő írásai közül a januári (*A jövő*) még igen bizakodó, a februári viszont, már a népszövetség első tervezetének ismeretében kissé csüggedt hangon szólaljon meg (*A koronatanú*). Előbb abban bízik ő is, hogy a wilsoni elvek érvényesülése meg tudja akadályozni a román és a cseh imperializmus diadalra jutását. Ez a vágy már-már elragadtatásba csap át, amikor azt reméli-jövendőli, hogy az emberiség története ezentúl két szakzra oszlik majd: „a Wilson előtti korszakra és a Wilson utáni korszakra, és bizony, ha a nemzetek világosan tudnák, hogy mire van szükségük, nem a háború kitérésre kellett volna könyörgő istentiszteleteket tartani, hanem most kellene a templomokba menni és Istenhez forrón esedezni: juttassa teljes győzelemhez szolgáját, Wilsont”. Utóbb „fanyarsággal” olvassa, hogy a terv a legyőzött országokat, köztük Magyarországot „úgyszólván erkölcsi vesztégár alá helyezi”, s a világtörténelem „furcsán szomorú tréfájá”-nak veszi, hogy „a feudalisztikus bojár-uralom alatt sýnlődő, korrupt Románia ott van a népszövetség megalkotói között, a magyar népközársaság pedig még megbízhatóságának kínos próbáit tartozik adni”, holott erős meggyőződése, hogy az az út, amelyet „a magyarság a háborús katasztrófa után választott, nemcsak a legtisztább és legbecsületesebb volt, hanem [...] az adott viszonyok között a legokosabb is. Az egyetlen lehetséges.” Ennek bizonyosságát látja abban is, hogy gróf Andrássy Gyula, a Monarchia utolsó külügyminisztere (akinek a megbízatását a jegyzetek egyszer mindössze egy hétre teszik – 1918. október 24-től november 1-jéig –, másszor megtoldják négy nappal, 5-éig) egy svájci újságban Magyarország feldarabolásának veszedelmeire olyan érvekkel mutatott rá, amelyek a Károlyi- és a Berinkey-kormány nemzetiségi politikájának, illetve Jászi Oszkár elképzeléseinek elfogadásáról tanúskodnak. Üdvözlendőnek tartja, hogy a gróf mint koronatanú eljutott a federáció és a nemzeti autonómiák gondolatáig.

Vagyis ahhoz a belátáshoz, ami egy mindmáig kevésbé ismert, holott már az 1962-es kiadványban is közzétett kiáltványnak, *A magyar intelligenciához intézett* 1918. novemberi manifesztumnak is az egyik vezérlő eszméje volt. „Magyarok! Szövetségbe kell tömörülnünk nemzettársainkkal! – hangzott a felhívás, amelyet a magyar művészeti élet neves alakjai bocsátottak ki. Többek között Ady Endre, Babits Mihály, Bartók Béla, Beck Fülöp, Csók István, Füst Milán, Hevesi Sándor, Kaffka Margit, Kassák Lajos, Kernstok Károly, Kodály Zoltán, Kosztolányi Dezső, Lengyel Menyhért, Ódry Árpád, Rippl-Rónai József, Vámbéry Rusztem és Vedres Márk, akiknek a szava azonban már csak pusztába kiáltott szó lehetett, hiába érveltek oly hitető erővel, intvén: – Történeti határok ne legyenek gátjai az önrendelkezésnek. Éppoly kevésé a nyelvhatárok: egyforma nyelvű állam több is lehet. És vitás esetben népszavazást kívánunk: független és elfogulatlan (nemzetközi) ellenőrzés alatt. A csehszlovák, lengyel, erdélyi román, délszláv, osztrák, osztrák-német és ukrán nemzeteket, melyek a régi »Osztrák–Magyar Monarchia« területén élnek: önmagukkal teljesen szabadon rendelkezőknek tekintjük és egyenjogúak a magyarral. Szövetségünkhöz ők és mások akaratak szerint csatlakoznak, vagy nem csatlakoznak.”

Több okból is megkésett lett ez a felhívás. Egyfelől, mert két héttel korábban, október 16-án Károly király és császár is szövetséges államot ígért a kiáltványában. Másfelől azért, amiért – legalábbis Révész Béla feltételezése szerint – Ady 1918. október

23-a éjszakáján szétépte a Bibliáját: 22-én közölték ugyanis az újságok Wilsonnak Ausztria-Magyarországhoz intézett, október 18-ai keltezésű második levelét, amelyben visszavonta a korábbiiban kifejtett álláspontját, világossá téve, hogy az Egyesült Államok kormánya elismeri Romániának az európai antanthatalmakkal 1916-ban kötött titkos szerződését. Nemcsak az Adyt régóta gyöttrő látomás, Erdély elvesztésének réme vált valóra, megpecsételődött ekkorra már a Felvidék sorsa is, hiszen október 14-én a szövetséges hatalmak jóváhagyásával megalakult az ideiglenes csehszlovák kormány, rá két hétre, október 28-án Prágában pedig kikiáltották az önálló csehszlovák államot. Erre az időre már Fiume is a horvátok kezén van; 27-én a Monarchia elfogadja Wilson békefeltételeit. Hogy aztán többször változzanak a demarkációs vonalak, de az új határok megállapításáig is a csehszlovák csapatok előbb Kassára, majd Pozsonyba vonuljanak be (1918. december végén, illetve 1919. Újév napján), a románok meg Erdély központját, kincses Kolozsvárt foglalják el (1918 Karácsonyára).

Tragikusan hamar itt az idő, amikor arra a kérdésre, hogy hol keressünk barátokat, nincs elfogadható válasz, nincs szomszéd, ki velünk tartana. „Hogyan nyújtsam a kezemet valakinek, aki a torkomat szorongatja és aki állandóan szorongatni szándékozik a torkomat?” – kérdezi keserűen a *Magyar külpolitika* tehetetlenségét elemezve a *Világ* szemlélője, B. L., aki ugyanúgy Biró Lajost rejti, mint a lap nem egy teljes névvel aláírt, illetve aláíratlanul hagyott, könyörtelen logikájú, éleslátó cikke. Előbb a letportból győzelmissé lett Szerbia példáját idézi: mint tartja rajta a kezét „a hódító teljes kíméletlenségével” olyan magyar területeken, amelyekre „se szüksége nincs, se joga nincs”. Aztán kénytelen úgy folytatni, hogy ami a szerbekre vonatkozik, az még sokkal inkább igaz a románokra. „A román megszállás nem is elnyomás többé, hanem kegyetlen és elvakult zsarnokság, amely Erdélyből új Macedóniát készül teremteni – összegez, jósolva: – Ha a békekonferencia ezt túrné, akkor Európa új tűzfészket kapna, a románok pedig olyan ellenséget, amelynek a halálos gyűlöletét semmiféle gazdasági egymásrautaltság nem enyhítené.” Végül a csehek kerülését szóba, akikről pedig a szerző szerint „beszélni sem érdemes”, mivelhogy ők a vezetői annak a politikának, amelyik „Délkelet-Európa népeit két csoportba akarja osztani: jobbagyartartókba és jobbagyokba”. A határtalanul mohó étvágyú szomszédok képe éppúgy ekkor rajzolódik meg, mint ahogy a költő látomásában felrémlő gyűrűé is, amely a magyarságot gyűlöletbe zárja. A fegyverletételről, illetve a fegyvertelenségről, a magyar hadseregnek a „Nem akarok több katonát látni!” jelszava kapcsán később is sokat vitatott leszereléséről elmélkedve a *Világban* név nélkül megjelenő cikk, azaz szerkesztőségi állásfoglalás rögzíti: „Most körülfogtak bennünket északról és keletről és délről és gyújtogatnak, fosztogatnak, ízenként szagatnak bennünket; és nagyhatalmú népek túrik a fegyvertelen gyengének szétmarcangolását, még meg is biztatják, meg is tapsolják azokat, akik az élő testünket tépdésik” (*Ellenforradalom?*).

Az elkeseredés, a tehetetlen kiszolgáltatottság eme segélykiáltásához képest valóban meghökkentően „nyugodtan és fölényesen” prelegálónak tetszhetett Babits Mihály később is sokat támadott cikke, *Az igazi haza*. Hisz – amint ezt Lendvai István rögtön a cikk megjelenése után Babits szemére hányta – egy szava sem volt mások, például a szomszéd népek „hóhérságára”, s alap gondolatából, miszerint „nem a föld a haza”, oda konkludált – amint ezt pedig egy egyházi lap kifogásolta –, hogy a haza „magunkban, az emberekben, a nemzeti kultúra emlékeiben, eredményeiben” van. Különös, hogy erről a felfogásról, amely a múlt idők kényszerűségei miatt is

mind nagyobb teret hódított és hódít főleg a kisebbségi magyarság körében, a jegyzetek között József Farkas ekképp vélekedik: a pacifista Babits „mereven és történelmietlenül” állította szembe a Haza és az Ember fogalmát.

Az *Álmok és tények* lapjain így körvonalazódnak tehát demokráciáról és a nemzeti kérdéstről vallott egykori elképzelések, felfogások. Mégsem lehet megerősíteni a szerkesztő szavát, aki úgy tartja, az 1962-ben közreadott anyagokkal együtt „teljes hitelességgel tárul elénk az Osztrák–Magyar Monarchia fölbomlása időszakának bonyolult és megrázó képe a magyarság akkori életének sorsfordulatában”. A kép talán akkor válhatott volna teljessé, ha a kötet nem csak a hazai, azaz a mai Magyarországon kiadott írások gyűjteménye. Nehezen magyarázható, hogy miért maradtak ki a szemléből a tegnapi országhoz, a két világháború közötti idők szóhasználatával, a Nagy-Magyarországhoz tartozó városok, kulturális központok lapjai. Pozsonyé, Marosvásárhelyé, Szabadkáié, Nagyváradé és a többieké. A *Kassai Munkás*, például, amelyet hetedik évében, 1914 augusztusában háborúellenes magatartása miatt betiltottak, de amelyik az őszirózsás forradalom idején újra megjelenhetett. Kolozsvárról ha nem a nagy hagyományú szemlék, akkor az 1918 vigíliáján indított *Keleti Újság*, elején a sokszor idézett gondolattal, a magyarság lelkiállapotát kifejező töredékmondattal: „Fehér zászlóval állunk előtted, ismeretlen végzet...” A csehszlovákiai magyar írásnak – Fónod Zoltán szerint – talán első dokumentuma, Fábry Zoltán 1919 februárjából való *Üzenete*, a haza elvesztését a „Kiáltsd el magad, atyám, rettenetesen: Hontalan bitang lett a magyar!” visszhangtalan felhívásával sirató kézirat is idézhető lett volna. A jegyzetek között, vagy épp abban a bevezető tanulmányban, amely sok helyütt és sokszor nem csupán bekezdéseken, de oldalakon keresztül nem egyéb, mint József Farkas egy korábbi könyvének szó szerinti megisméltése. Ez pedig a Kossuth Kiadónál 1984-ben megjelent *Értelmiség és forradalom*, amelyre a felhasznált források között bizonyára csak azért nem hivatkozik, mert egy tizenöt évvel korábbi munkáját, a magyar irodalom 1914 és 1919 közötti „eszmélésé”-ről szerzett, *„Rohanunk a forradalomba”* című alkotását emeli ki. Önmagában a hosszú passzusok újraközlése, persze, nem kifogásolható. Az talán már igen, hogy a régi véleményéhez és a régi névsorához ragaszkodva azt a benyomást erősíti újra, mintha a „magyarság végső veszedelmét”, „pusztulását” sirató versek csak az olyan jelentéktelen vagy kevésbé jelentékeny költők tollával íródtak volna, mint a most is hivatkozott Hangay Sándor, Erdős Renée, Gáspár Jenő, Bodor Aladár vagy Vargha Gyula. 1962-ben vagy 1984-ben Trianont hallgatás övezte; maga volt – Pomogáts Béla szavaival – „a némaság és az elnémítottság”. Tíz-egynéhány esztendő óta azonban feltáruultak Magyarország sebei, „querela Hungariae”. Azóta kezd feltárulni az a titok is, hogy bizony nem csak a Vargha Gyulák, de Juhász Gyula és a többi nyugatos, köztük Móricz Zsigmond is keseregtek a magyarság fájdalmait. A magyar romokon állóknak látták magukat, mint Kosztolányi, a magyarok próbájáról írtak, mint Krúdy, a *Szózáttal* vitáztak, mint Babits, hogy a nemzet sírba süllyedésekor gyászkönyvülne a népek szemében, vagy Testamentomot szereztek, mint a *Gyász* című versében is a temető képével búcsúzó Juhász Gyula. „Rodostó, Döbling, Majtényi és Világos, / Minden sötét lesz, és a vége gyászos” – szól szinte szentenciaszerűen. Oly erővel, mindenesetre, hogy nehéz lenne eldönteni, nem a bevezető tanulmányban visszatérően kárhoztatott „tragikus magyarság” szemlélete szólal-e meg itt is. (Budapest, Argumentum, 2001.)

MÁRKUS BÉLA

Számunk szerzői

ACÉL ZSOLT egyetemi hallgató, Budapest
BALÁZS IMRE JÓZSEF egyetemi tanársegéd, Kolozsvár
BODNÁR GYÖRGY az irodalomtudomány doktora, Budapest
DOBOS ISTVÁN egyetemi docens, Debrecen
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
HÁSZ-FEHÉR KATALIN egyetemi docens, Szeged
MÁRKUS BÉLA egyetemi docens, Debrecen
MERÉNYI ANNAMÁRIA doktorandusz, Pécs
NAGY ZELMA középiskolai tanár, Hajdúdorog
ORBÁN LÁSZLÓ tudományos segédmunkatárs, Debrecen
OROSZ BEÁTA tudományos segédmunkatárs, Debrecen
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY akadémikus, Budapest
TAMÁS ATTILA professor emeritus, Debrecen
ÚJVÁRI EDIT főiskolai adjunktus, Szeged
VARGA IMRE az MTA Irodalomtudományi Intézetének
nyug. főmunkatársa

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Győrei D. László
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK)
Előfizethető Budapesten
a Budapesti Postaigazgatóság kerületi Ügyfélszolgálati Irodáinál,
a hírlapkézbesítőknél és a Hírlapelőfizetési Irodában
(HELIR, Budapest, VIII. ker. Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest),
valamint átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
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, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)