

IRODALOMTÖRTÉNET

A TARTALOMBÓL

Kabdebó Lóránt: *A Te meg a világ* poétikai naplója

Acél Zsolt: Műfajok és hagyományok Füst Milán *Bukolika* című ciklusában.
Szövegközöttség és szövegkritika

Kékesi Zoltán: Titokzatos zajok, nyugtalanító képek.
Az *Eurydice útja az alvilág felé* és a szürrealista fotográfia



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA – RÁCIÓ KIADÓ

2007/3

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézetének folyóirata
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia
Kiadja: Ráció Kiadó

LXXXVIII. évf. 3. sz. –
Új folyam: XXXVIII. évf. 3. sz.

www.irodalomtortenet.hu

Szerkesztőbizottság: EISEMANN György,
PRAZNOVSZKY Mihály, MARGÓCSY István,
TVERDOTA György
Főszerkesztő: KULCSÁR SZABÓ Ernő
Felelős szerkesztő: SZILÁGYI Márton
Szemle: GINTLI Tibor
Olvasószerkesztő: BEDNANICS Gábor
Szerkesztőségi titkár: ILYASH György

Szerkesztőség:
Magyar Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:
RÁCIÓ KIADÓ
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó: Thimár Attila kiadóvezető

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

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: Mondat Kft.

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos
Akadémia, valamint a Nemzeti
Kulturális Alap támogatásával

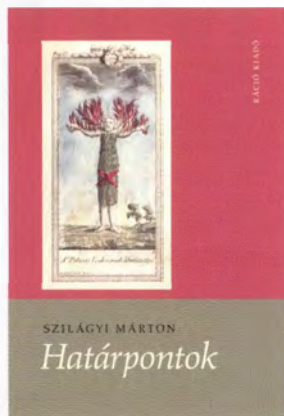
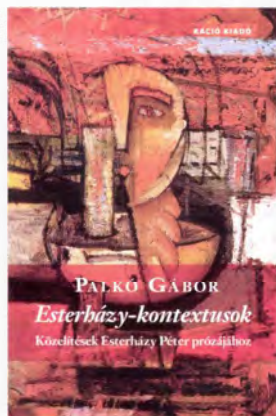
nka
Nemzeti Kulturális Alap



Ára számonként: 400 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán,
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

A Ráció Kiadónál a közeljövőben megjelenő tudományos könyvek:



TARTALOM

2007/3

TANULMÁNYOK

KABDEBÓ LÓRÁNT

A Te meg a világ poétikai naplója 283

ACÉL ZSOLT

Műfajok és hagyományok Füst Milán *Bukolika* című ciklusában.
Szövegközöttiség és szövegkritika 313

KÉKESI ZOLTÁN

Titokzatos zajok, nyugtalanító képek.
Az Eurydice útja az alvilág felé és a szürrealista fotográfia 340

KISEBB KÖZLEMÉNYEK

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Idegenségtapasztalat Szabó Lőrinc gyerekverseiben 363

MŰHELY

DEBRECZENI ATTILA

„Bacchánsok” és „Proselyták”.
Poétikai törekvések a Magyar Museum programjában 373

SZIRÁK PÉTER

A valóság fellazítása. A *Tóték* drámaaváltozata 398

RECENZIOK

OLÁH SZABOLCS

Balogh Piroska: *Ars scientiae. Közelítések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz* 419

IMRE LÁSZLÓ

S. Varga Pál: *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban* 427

LAPIS JÓZSEF

Kabdebó Lóránt: *Szabó Lőrinc „pere”* 436

LÉNÁRT TAMÁS

Halkan szítál a tört fény. Kosztolányi Dezső összes fényképe 443

Számunk szerzői

KABDEBÓ LÓRÁNT, professor emeritus (*Miskolci Egyetem*)

ACÉL Zsolt, tanár (*Kecskeméti Piarista Gimnázium*)

KÉKESI ZOLTÁN, megbízott előadó (*Eötvös Loránd Tudományegyetem, Magyar Képzőművészeti Egyetem*)

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

DEBRECZENI ATTILA, intézetigazgató egyetemi tanár (*Debreceni Egyetem*)

SZIRÁK PÉTER, egyetemi docens (*Debreceni Egyetem*)

OLÁH SZABOLCS, egyetemi docens (*Debreceni Egyetem*)

IMRE LÁSZLÓ, egyetemi tanár (*Debreceni Egyetem*)

LAPIS JÓZSEF, PhD-hallgató (*Debreceni Egyetem*)

LÉNÁRT TAMÁS, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

A *Te meg a világ* poétikai naplója

„Erich Maria Remarque világhírű regényének, a *Nyugaton a helyzet változatlan*nak a folytatása a nagy sikerre való tekintettel nem váratott soká magára. A regény Magyarországon is sikert aratott, így érthető, hogy a folytatás, melynek eredeti címe *Der Weg zurück*, az olvasóközönség érdeklődésére tarthatott számot. Remarque először részenként közölte művét a Neue Züricher Zeitungban. A regény 45 részben 1930. december 5. és 1931. január 29. között jelent meg. A közlést napokon belül Európa több országában átvették; így a Magyarország című napilap is. Az első folytatást 1930. december 7-én adták ki, az utolsót 1931. február 21-én. A 45 rész helyett 60 folytatásban jelent meg a regény, melynek fordítója az inkább költőként ismert Szabó Lőrinc volt.” Így kezdi tanulmányát a regény napilapban közölt magyar változatának bemutatását készítő szerzőpáros.¹ Hozzátehetjük: a fordítás párhuzamosan a Prágai Magyar Hírlapban is megjelent...²

Mit jelenthet egy költő számára egy új sikerregény lefordítása, meghozzá részletekben való követése? Pénzkereset? Munkahelyi feladat? Más világok megismerését? Tájékozódást a nagyvilágban? Vagy csak erőt próbáló játékot? Vagy mindezt együtt? Ki tudhatja. Ez utóbbi a legvalószínűbb.

A filológiai mesék néha keresztezik a poétikai meséket. Akár csak a véletlen okából is. Talán ez az elkülönbözés is izgathatta a költőt. Végiggondolása annak: mi történt volna, ha... Szabó Lőrinc ugyanis egy évvel később került a katonaság karmai közé, mint a Remarque-regény iskolatársai, ennek következtében pedig már egy változott világot élhetett meg. A költő-fordító 1918 tavaszán tesz előre-

¹ Lásd a Szabó Lőrinc Remarque-fordítását közreadó Juhász Gábor és Szemán Renáta bevezető tanulmányát a Szabó Lőrinc Füzetek 9. kötetében [kiadás előtt].

² Szabó Lőrinc a „szeméremértési per” során (lásd a 11. számú jegyzetet) valamilyen temesvári magyar újságra is hivatkozott, de ezt Botkáné Lakatos Éva a Temesvári Hírlap ekkori számait átnézve nem találta.

hozott érettségit március közepén, a nyarat felnevelő városában, Debrecenben kiképzéssel tölti, ahol – későbbi emlékezései szerint – „ijedtében” évfolyamelső lesz, nehogy a frontra kerüljön, hanem újabb továbbképzésben vehessen részt – de ezt már a forradalmak szélvihara szétsodorja. Így a halálfélelem és a gyilkossá nevelődés embert kifordító átalakulásában nem részesül. Őbenne az ifjúság és a felnőttég „zavartalanul” épül egymásra. Életrajzilag és poétikailag úgyszintén. Számára a háború és a forradalmak-ellenforradalmak eseményei nem jelentenek mindennapi életveszélyt és kikapcsolódást a szellem világából. Mindez már csak látvány a békésen alakuló életében, ami legfeljebb átgondolandó, megvitatható tanulsággul szolgálhat. Egyszerűbben szólva: ő nem válik katonává, a regény értelmezése szerint: gyilkossá, sőt tömeggyilkossá. A lefordított regény az egy évvel idősebbeket, a költő bátyjának kor- és sorstársait mutatja be. A fordítással esetleg visszakérdezhet bátyjának élményeire is. Hiszen a költő bátyja K. u. K. kiképzésen Königrätzben kezdte katonai szolgálatát. Ott a vasutasgyerek-öcs az ingyenjegy jóvoltából még meg is látogatja, de őt még nem a katonaélmények érdeklik, hanem az utazás szellemi hozadéka, békés tapasztalata. Egy német nyelvű Baudelaire-válogatás beszerzése³ és egy életre szóló élmény: Bécsben, majd a cseh nyelvű Hradec Kralovében felfedezi, hogy a korábbi könyvélmény-némettudás valódi kommunikációs lehetőséget rejteget; nemcsak irodalmat tud olvasni, de képes németül beszélve tájékozódni is, sőt közvetítőként is alkalmazni tudását.⁴ Aztán a bátyja is kikerül a frontra. Ezt már nem követheti.

Nézőként érdekli a gyilkossá válás folyamata. De csak poétikailag feldolgozva. A hazatérő frontkatonák embertelenné válását korai verseiben gondolja végig; mesterét, Babitsot riogatja az *Áradás! Áradás!* című banda-monológgal:

³ Lásd Szabó Lőrinc könyvtárában: SZABÓ Lőrinc *könyvtára*, II., *Külföldi szerzők művei*, FORGÁCS Anita adatbázisát kieg., jegyz., szerk., bev. BUDA Attila, 1731. tétel, 28–29. (Szabó Lőrinc Füzetek. 6.). František Piša könyvesboltjában szerezte be a könyvet: *Gedichte und Skizzen* von Charles BAUDELAIRE, In Übertragungen herausgegeben und eingeleitet von Fritz GUNDLACH, Philipp Reclam jun., Leipzig. A költő utóbbi ceruzáírásával: „Königrätz, 1917 szept 3” Ugyanott: „GSzL 1916.” A külső borítón bélyegzőnyomat: „KNIHKUPECTVÍ FR. PÍŠI v Hradci Králové”. Az autográf ceruzás bejegyzések különböző időből származóak. A „GSzL 1916.” korai tulajdont jelző bejegyzése, a vétel időpontjából, diákos írással. A két évszám közül az 1916-os a pontos időmeghatározás, ugyanis a bátyja családjának tulajdonában lévő levélben G. Szabó Zoltán 1916. október 30-án apjának már Gablonz a. N. városából írja: „Hiszen Königrätzben tudtam már, onnét direkt az elindulás előtt megírtam 3 nappal, hogy ne akadjon meg levelezésünk; mert mire azt a levelet megkapták, már régen itt lóptam a napot Gablonzban.” A másik bejegyzés érettebb írással, feltehetőleg Szabó Lőrinc szokásos utóbbi életrajzi jellegű megjegyzése, ahol az évszám utóbb (de a beírással egy ceruzával és kézírással, valószínűleg a bejegyzéssel egyidejűleg) lett beillesztve (és ez is, mint a költő utólagos évszám-meghatározásai gyakran pontatlanok).

⁴ Lásd a *Tűcsökzene* 180–182., illetőleg 201. darabjaiban és kommentárjaiban: SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, szöv. gond. LENGYEL TÓTH Krisztina, jegyz. KISS Katalin – LENGYEL TÓTH Krisztina, Osiris, Budapest, 2001, 220.

Áradás! áradás!

Barbárok vagyunk; barbárok! Gyilkosok, gyujtogatók! Nem egy el-
 puhult kultúra gyermekei, – barbárok, de büszkék!
 És erősek! Amikor mennydörgő harsonáinkkal bejárjuk az uccákat,
 szabályosan-egyforma lépteink döngésére lélekzetüket visszafojtva la-
 pulnak meg a házak!

Ma még puskacsövekben alszanak a golyóink, de lobogónkat a szél
 veri, acélsisakjaink félelmesek és meztelen szuronyaink vére éhe-
 sen ágaskodnak;

ásó, fegyver, ércgolyók, tölténytáska, borju, kézigránát és minden egyéb,
 ami csak szükséges egy modern gyalogos felszereléséhez, – lásd:
 ez vagyunk: csupa vas!, csupa harc!, csupa rombolás és bosszu!

Szövetségeseink a vasutak, teherautók és a repülőgépek;
 zárt alakzataink fáradhatatlanul kigyóznak előre az országutakon;
 nagyszabású manővereket tartunk, télen-nyáron, esőben-hóban egy-
 aránt bírjuk a menetelést,
 földalatti páncélfedezékben álljuk az ellenséges pergőtűz pokoli őr-
 jöngését,
 vagy áthatolhatatlan drótsövénnyel küldjük az éjszakába fülsiketítő
 sortűzeinket
 és szemrebbenés nélkül lépünk át a szétroncsolt hullák felett.

Mert barbárok vagyunk és erősek, életünk vaskényszer: parancs és en-
 gedelmesség; gyűlöljük az individuumot és kiöltük magunkból
 az embert,
 hogy tökéletesen beilleszkedhessünk az óriás Gépezetbe, melynek
 ezer kereke és fogaskereke csikorogva roppantja össze a határokat.

Barbárok vagyunk, ellenségei a kulturának, a költőknek, barbárok, de
 miénk: az Erő, és ami még több: az Erőszak, és vélük az Igazság is,
 gondolkodásunk teljesen prózai és praktikus, nincsenek szobraink,
 képeink, könyveink, fölöslegesnek tartjuk a művészeteket:
 művészetünk a legtökéletesebb technikai felfegyverzés;

mert barbárok vagyunk, durvák és hatalmasok, nem ismerünk ké-
 nyelmet, könyörületességet, testvért, nem tudunk meghatódni és
 nincs bennünk seními romantika,
 és egyszerűen agyonlőjük, aki mást mond!

(1920. május 4.)

A vers olvastakor Babits reszketve érzékeli a gyilkolásra kész emberi természet őt Vörösmarty rémképeire emlékeztető szörnyűségét.⁵ Költőként Szabó Lőrinc ugyanazt foglalja első, Nyugat-beli közlésre ajánlott, de a cenzúra által kitiltott versébe, amiről majd egy évtized múlva a Remarque-regényben fog olvasni. Saját, meg nem élt verse köszön vissza az iskolatársak történetében. Közben a költő megjelenő négy kötetének (*Föld, Erdő, Isten; Kalibán!; Fény, fény, fény; A Sátán műremekei*) tematikájában bűvópatakszerűen végig jelen van mindennek a mérlegetése. A háború poklát megjárta emberek létformájaként továbbélő terrorista szellem az, amelyet szerencsés évjárata következtében magába nem szívhatott, de a hazatért frontkatonák viselkedésében megfigyelhetett. Azokat a „rendteremtő”, messianisztikus elméletekkel magukat legitimáló terrorista erőket kísérhette figyelemmel, amelyekkel honpolgári önmagát és a békés rendezésre vágyó „hátszói” világot verseiben figyelmeztethette: fenyegette, a nélkülözések rémuralma idején riasztotta. Mert látja, hogy a húszas években, a pénz uralmának átmeneti primátusa idején, amikor a szegénység és a nélkülözés lesz a világgazdaság összefogottságának bipoláris ellentéte, az erőnek ez az erőszakban kifejlődő uralma rejtetten továbbra is veszélyeztetője a környező Európának.⁶ Hiszen Lenintől Mussoliniig,

⁵ A később megtalált verséhez 1954-ben hozzáfűzött megjegyzése szinte megismétli a *Vissza a háborúból* fordításakor bekövetkező poétikai történet. A kilépést a diák-idillből: „Harmincnégy évvel ezelőtt, 1920 tavaszán írtam ezt a prózaverset. Akkoriban hirtelen nagyon megcsömöröltem azoktól az impresszionista-paraszista kísérletektől, amelyekkel Babits Mihályt felkerestem, s amelyekkel a barátságát megszereztem.” Ezt követi a beledöbbenés a lövészárk-terroristák önmegformálódásába. „Nyilván aktuális élmények hatása alatt írtam aztán, talán harmadik vagy negyedik prózai költeményként, ezt a verset. Délután elvittem Babitsnak. Könyvtárszobájában, a díványán fekve olvasta végig; utána remegni kezdett, s azt mondta, hogy 'ennél nagyobb verset Vörösmarty óta nem írtak.' Minthogy addigi írásaimat csak kitűnő ígéreteknek tartotta, ez a dicséret egészen elkábított. Nem is tudtam hinni neki, és nyilvánvaló, hogy Babits dicséretében elsősorban a saját félelmei szólaltak meg. A verset a román megszállás alatt meginduló Nyugatban közölni akartuk, de a román cenzúra törölte.” [Az emlékezet téves, ekkor már nem volt román megszállás.] És végül az emlékezés tudatosítja a regényfordítással elkövetkező végleges szakítást és szembefordulást a terrorista tematikával: „Később pedig már magam tartottam vissza, bármennyire hatalmas élményem fűződött hozzá.” Utóbb, a *Vers és valóság* emlékezéseiben gondolkodva történeti távlatba helyezve, mint múltbéli dokumentumot gondolja végig az egész tematikát: „Az eredeti kéziratot most megtaláltam, s legépeltem, hozzáfűzve ezt a történeti magyarázatot. Bp. 1954. április 18.”

⁶ A költő Szabó Lőrinc a húszas években poétikailag gondolta át a következő évtized történelmi meghatározottságát. Egymásra vetítette a folyamatban lévő és a várható évtized történelmét, hogy egyszerre léphessen ki belőle. Amit visszatekintve a századvég története szétbontva ír le a század két évtizedéről: „Az 1920-as években a világot a pénz hatalma irányította, a harmincas években viszont a fegyverek döntőbírárságáé volt az utolsó szó” (Paul JOHNSON, *A modern kor. A 20. század igazi arca*, ford. BERÉNYI Gábor, XX. Századi Intézet, Budapest, 2000, 355.). A húszas évek nagyverse a Szabó Lőrinc-i költészetben a pénz hatalmára rálátó *Óda a genovai kikötőhöz*, a harmincas évek az erőszak hatalmával viaskodó *Szun-vu-kung lázadása*; a költő látéletére rárimel a történet megfigyelése. Ugyanakkor a költő a lövészárkokból kiáramló fantomává váló

Horthytól Piłsudskiig és Kemal Atatürkig, Spanyolországtól–Portugáliától Litvániáig, Finnorszáig, sőt Kínáig más-más formában legitimálódó valósága. Szabó Lőrinc költészetében nem a „vezér”-t hitelesíti, hanem éppen ezt a legitimációt kérdőjelezi meg. A költőben élő honpolgári én figyel a terrorista veszély messianizmusként megjelenő formáját, amely a lövészárkok pokoli edzettségű seregeit szabadítja a „hátszág” világára. Mennyit érhet az általuk ajánlott „felszabadító” erő, meddig mehet el a nyomorba süllyedő világ szorultsága, hogy mindezt elfogadhassa? Kérdőjelek. És nem azonosulás. A kívül maradt évjárat távolságtartása teszi fel kérdőjeleit ezekben a kalibáni rémségekkel vívódó versekben.

Vezér

Csak két kezem van s ezer kellene,
vagy több is, nem tudom, és így tovább,
ezer szem és száj és szív, millió,
hogy megteremtsem, amit akarok.
Két kezem van és csak egy életem, –
lesz millió, hogy egy buta revolver
ki ne irtson! Lesz millió, aki
részleteimet kapja-őrzi, – testem
minden sejtje s minden gondolatom
külön embert jelent. Pénz és eredmény
oly sok kell, hogy nem érek rá magam
végezni, megszerezni, – elveszek
mindenkitől valamit, hiszen értük
jöttem ide és értelmem csak így van,
így vagyok én a nép és így, ami
áldozat esik, nem volt céltalan.
A cél: én vagyok, a cél: én magam
és valami, amit magam sem értek,
mert úgy használ föl engem is, miként
én a többi, de amíg ösztönöm
és a szerencse meg nem csal, e cél is
előre birtokom. Mondják, kegyetlen
s önző vagyok, – mellékes. Mit akar

terrorizmust már a húszas években úgy gondolja végig, hogy amikor fantomból ismét valósággá éled, akkor kiszabadulhasson szuggesztíójából. (A *Vezér* 1938-as átírata inkább csak rosszkor felidézett – utóbb életrajzilag ártalmassá mérgeződő – mimikri lett a költő pályaképében!)

itt a jámbor, a jónak és a rossznak
 prédikátora? Itt csak annyit ér
 minden, amennyi ereje van: az
 erkölcs és az isten és mind a többi,
 a tudomány, művészet és a nők,
 e hasznok s ornámensek, ugyanoly
 eszközeim, mint a bűn és a terror,
 amit különben néha eltakarni,
 néha fölfedni célszerű. Csupán
 az igazság méltó ellenfelem
 s fegyvertársam: testtelen ideája
 legyőzve is rámkényszeríti páncél
 jelszavát és bírói köntösét.
 Most elbúcsúzom magamtól. Mi lesz,
 nem tudja senki. Én sejtem. Amit
 megindítottam, most az az egyetlen
 lehetőség, egyetlen helyes út.
 Csak erőm legyen, legyen önuralmam
 S meglesz a győzelem: jelen vagyok
 az ország kétszáz városában, én
 indulok meg félmillió szuronyban
 a főváros felé, egy óra múlva
 monitoromon eldördül az ágyú:
 én megszűnök s testem épületében
 megmozdul egy világ gépezete.

(Pesti Napló, 1928. szeptember 16.)

Szabó Lőrinc nem élte meg, mégis évtizeddel megelőzte poétikájában a regény történetét. Akkor miért vállalkozik erre az utólagos feladatra? Higgyük azt, hogy nemcsak a pénzkereset diktálja ily költőire sikeredett szövegének megformálását. Bár sehol nem tesz említést – se leveleiben, se naplójegyzeteiben, se életrajzaiban – erről a napilapok közötti tetszhalálban lappangó munkájáról, mégis a magyarul formált szöveg poétikai izzása alkalmat adhatott a költőnek az elmúlt évtized tapasztalatainak prózaszövegben való összegezésére éppen akkor, amikor költészetében ebből kilépve élete talán legfontosabb kötetének verseit készíti, a *Té meg a világ* darabjait.

Pályája első évtizedének poétikai tapasztalatait gondolhatja végig a Remarque-regény fordítása idején. Mindazt, amiből életrajzilag kiesett, de ami az elmúlt

tíz év feszültségét megteremtette a maga nemzedékével azonos hangoltságú, tematikájú, színvonalú költészetében. Mondjuk a *Menschheitsdämmerung* antológia⁷ költői átlagának színvonalán. Ugyanakkor a lényegi hasonlóságokon belül megjelenik mindvégig egyfajta *sajátos* elkülönbözése is. A távolságtartásnak az életrajzi véletlenből adódó esélye. A generáción belüli évjáratí elkülönbözés. Az az egyetlen év, amely a lövészárkok poklában edződő messianizmus ellenében a változtathatatlan tudatosodását jelenti a költő számára. Az a csodás esély, hogy elmondhatja a pokol és a nélkülözések minden kínját – de mint kívülről. Mint aki belátja a sorsukat, de egyáltalán nem azonosul – mert nem is azonosulhat – velük. A *kívülről* bírói szerepét kapja a sorstól, aki a legnagyobbra törtet (mondjuk, akár egy Hitlert is) és a mindennapi életben gyilkosságra edzett szerencsétlent egyként bírói tekintete elé idézheti az elkövetkező évtizedekben. Mivel nem élte meg a lövészárklétet, megmaradt költői szerepre készülő diáknak. És ennek az adománynak a birtokában tájékozódhat a világban. Hasonlóan egy másik „kívülről-hoz”, a fizikushoz, aki a maga szakmájában élve kísérletező tekintete elé vonja a tényeket, mint a költő teszi a maga poétikai ítélőszékében. „Az élet színjátékában nézők és ugyanakkor szereplők is vagyunk” – ahogy Niels Bohrt idézve Heisenberg rátalál a műalkotásra és a tudományos ténykedésre akkor egyként érvényes metaforájára.⁸ Ez a rálátás és ugyanakkor megítélés, a néző és az aktor egyszerre megidézése lesz ennek a *sajátosságnak* a jellemzője. Ez emeli ki a Szabó Lőrinc-i költészet egyediségét a generációs átlagból. Ez a „rettenetessége” az, amely megmenti a messianisztikus azonosulás bármelyik formájától. Ez a versírása kezdeteitől megtöretlenül beleépült távolságtartás lesz az, ami ekkor tudatosodik poétikájában. Ami ráébreszti egyedi ars poeticájára. A regényfordítástól kezdődően vált át költészetére a század legjobbjainak egymástól függetlenül megteremtődő szintjére. Ha a filológiai és poétikai mesék a fordítás kezdetén csak véletlenül keresztezték egymást, a szöveg kialakulása során a véletlen válhatott pályamódosító tudati eseménnyé.

A *Te meg a világ* létrejöttének szinte semmilyen naplózott eseményére nem találunk utalást. Életrajzit igen, de az a kötet kiadására vonatkoztatható csak, a lényegi alakulás ez alatt a pár rövid hét alatt alakult ki, amikor a *Vissza a háborúból* című fordítását készítette. Ez a fordítás lehet a *Te meg a világ* létrejöttének poétikai naplója.

⁷ Kurt Pinthus által szerkesztett *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung* című antológia (Rowohlt, Berlin, 1920.).

⁸ „Wir im Schauspiel des Lebens gleichzeitig Zuschauer und Mitspielende sind.” WERNER HEISENBERG, *Physik und Philosophie*, Hirzel-Ullstein, Stuttgart – Frankfurt am Main, 1959. Magyarul: WERNER HEISENBERG, *Fizika és filozófia* = UÓ., *Válogatott tanulmányok*, ford. Kis István, Gondolat, Budapest, 1967, 102.

Az 1930-as év végi és az 1931-es tavaszig tartó időszak alatt napi penzumként alakítja a költő fordítását, majd ezt követően kezdi összeállítani – utóbb szelektálni – azt a száz körüli versét, amelyet *A Sátán műremekei* után, tehát 1927–28-ban, majd egy éves szünet után, 1929 év vége után ír. Ezután küldi el Németh Lászlónak a gyűjteményt,⁹ várva a kritikus véleményét. Ezt követi Németh László és a Villon-fordítások alkalmából írt recenzió kibővítéseként Halász Gábor¹⁰ visszaigazolása és ujjmutatása – éppen a leendő *Te meg a világ* felé.

⁹ „Közben végigolvastam 1926-tól való teljes versanyagomat, elrendeztem az egészet, dátumok szerint, kb. 100 verset, és írtam egy hosszú levelet melléjük Németh Lászlónak. Az 1927-es és 28-as részben még elég sokat kell majd változtatni, a többin úgyszólván semmit. Ma reggel aztán expressz-ajánlvá feladtam az egész óriás-vastag levelet. Kíváncsi vagyok, milyennek látja majd ezt a 2 kötetnyi anyagot N. L.” – írja feleségének 1931. augusztus 3-i levelében a költő (az utóbb előkerült levelet lásd *Huszonöt év. Szabó Lőrinc és Vékesné Korzáti Erzsébet levelezése*, s. a. r., jegyz. KABDEBŐ LÓRÁNT – LENGYEL TÓTH Krisztina, Magvető, Budapest, 2000, 633.). Németh László a Nyugat 1931-es évfolyamában imígyen reflektál a küldeményre: „1926 óta Szabó Lőrincnek nem jelent meg eredeti kötete, verseinek java napilapok szennyes folyamán sodródik tovább. Aki azonban e versek gyűjteményébe beletekint: a szigorú verssorokon, mint arcvonásokon figyelheti meg, mint lesz az ideges fintorból dacos férfikomolyság. Öntött szavak, kik egyre olvadóbbak, írta Ady Babits verseiről. Nos, itt az olvadt szavak lesznek egyre öntöttebbek, a keserűség a szemünk előtt változtatja halmazállapotát. A szöktetett jambus fokról fokra belevész egy merevebb, gögösebb mértékbe, a strófák felhúzzák láncos várhidjaikat, az egy szuszra elfűható vers mondatokra szakad; a költő elzárkózik, gombolkodik, s aki annyi szonettet fordított, felfedezi a maga számára is a szonettet. A Szabó Lőrinc-vers nem szavalható költemény többé, mely tetőt, hullát, elkapott szénásszekeret hoz árvíz hátán. A kompozíció egyszerre nagyon fontos lett, és egyszerre száműzött minden fölöslegest. [...] Szabó Lőrinc lírája egyre határozottabban gondolati. Nemcsak a szó iskolás értelmében, hanem annál szorosabban is. Nemcsak gondolatokat forgató líra, hanem a gondolkodás fájdalmának a lírája. A költő lelkén seb az öntudat, seb, amelyet nem hajlandó kuruzslók gyógyfüveivel borogatni. Ha előbb a nyomor, az igazságtalan kitagadottság uszított föl; most a halál, az értelmetlen létezés dermeszti meg. Nem mintha a nyomora kevésbé fájna, de egy lépéssel közelebb szállt a Nihilhez, melyre a férfi válasza: tragikus öncélúság s a művészé: kérlelhetetlen fegyelem.” Németh László *Új nemzedék*, 1931 című sorozatában: Nyugat 1931, II., 236–240. Kötetben: NÉMETH László, *Két nemzedék*, Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 1970, 326–332.

¹⁰ Szabó Lőrinc első Villon-fordításai apropójából (*A szegény Villon tíz balladája és A szép fegyverkovácsné panasza*, ford. SZABÓ Lőrinc. Bisztrai Farkas Ferencz kiadása, Budapest, 1931.) vélekedik imígyen Halász Gábor: „Évek óta nem jelent meg Szabó Lőrinc-kötet és csak a napilapokban elszórt verseiből vettük tudomásul tehetsége csodálatos megérését. Fejlődésének talán legszerencsésebb stádiumában van most, amidőn felzaklatott egyéniségét, morális kételyeit, gögös életbölcességét formailag teljesen megtisztult, minden felesleges dísz lehántott, a leg súlyosabb intellektuális terhet könnyű lebegéssel hordozó költeményekben tudja kifejezni. Idegszálainkban érezzük egy-egy biztos sorát, mint az operáló kést. Nem a színterelés és a művészet; a fogalmak kegyetlen és pontos kopársággal lépnek be a versbe, a hasonlat sem távoli utalások félhomályába burkol, hanem felcsattanó éles világitást gyűjt ki, a jelző nem díszít, hanem karakterizál. A forma, a gondolati líra nagy korszakaira emlékeztetőn, nemcsak cifra köntös, hanem megoldás is, meggyötör és felszabadít, mint egy matematikai levezetés; a képlettel rokon, nem a képzel. Mondatai hangulatában van valami szikrázó, villamos feszültség, hangjában csaknem kopogós keménység, gondolataiban a színvallás, helytállás bátorsága, érzelmi életében kíméletlen

A regényfordítás tulajdonképpen említetlenül marad a költő pályaképében, s ez magyarázható lenne penzumvoltával is. Pénzkereset, a szerkesztő Magyar Elek kitalálása, majd még a „macerás” „szeméremértési” vád.¹¹ De visszatekintve ez a kriptamnázia beszédessé válhat: hiszen nemcsak a fordítás emléke törlődik, hanem vele együtt mindazok a versek is, amelyek az 1929-es év végi időnek és az 1930-as évek publikációkkal is datáltan termékei voltak. A száz versnek az a töredéke, amely utóbb kimarad a *Te meg a világ* kötetből. Tehát a fordítás – mintegy tisztulásként – magával rántja a feledésbe mindazt, ami csak előkészület lehetett a végleges kötet számára. És akkor még nem is beszéltünk azokról a költő halála után előkerült kész versekről,¹² amelyek csak utóbb, a századvégen láttak napvilágot. Mindezek megnyugtatóan csak az összes versek *kiadatlanjai* között jelentek meg.¹³ Csupán néhány motívumra szeretnék utalni. A legtöbbet a 19–20. századi prózaírás közhelyeként is számon tarthatjuk, de mivel Szabó Lőrinc fordításában alakulnak szöveggé, mégis kötni vélem a költő megelőző pályájának eseményeihez. Ezek a motívumok a regényben ugyan a lövészárok-hátterrel kapcsolódnak, de a Szabó Lőrinc-i versben a személyiség-szétválás, a belső dialógus megnyitásának alkalmává konkretizálódnak. A próza közhelyeit Szabó Lőrinc költészetének közhelyeivel váltja ki, ezért is vélik a fordítás közreadói sikerültebbnek a regény magyar nyelvű szövegezettségét.

Egy lövés eldördült, egy téglá meglazult, egy sötét kéz közibénk markolt. Elfutottunk egy árnyék előtt, de körben futottunk és az árnyék utolért bennünket. Sok mindent megpróbáltunk, őszintén igyekeztünk, de saját magunkat elkerültük. Azt hittük, hogy legyőzzük, de a dolgok sohasem fogadtak be teljesen. Mindig volt valami végső maradék, amin elbuktunk, ami nem vált vérré és rezgéssé és léletté.

őszinteség, erotikájában követelődő, de sohasem fülledt lobogás; a határozott gesztusok, éles körvonalak művészete az övé. A legbelsőbb is felszínre kerül, a rejtegetett titok kitergető fénybe; mindent, ami fáj, nevén kell nevezni”. HALÁSZ GÁBOR, *Szabó Lőrinc Villon fordítása*, Protestáns Szemle 1932/3., 203–204. Kötetben: HALÁSZ GÁBOR, *Tiltakozó nemzedék*, Magvető, Budapest, 1981, 1081–1082.

¹¹ Lásd Busku Anita *Újabb adalékok Szabó Lőrinc életéhez* című esettanulmányát a Szabó Lőrinc Füzetek 9. kötetében: *Szabó Lőrinc Remarque-fordítása*. [kiadás előtt]

¹² A verseket a költő fia, Lóci találta meg egy borítékban, a költő könyvtárszobájában a könyvek között elhelyezve. Ezt követően, az összes versek könyvbeli közlése előtt folyóiratokban publikáltam a verseket (Magyar Napló, 1990. június 28.; november 8.), majd a *Vers és valóság* általam sajtó alá rendezett első kiadásának függelékében adtam közre mindet (Magvető, Budapest, 1990.).

¹³ SZABÓ LŐRINC *összes versei*, I–II., szöveg. gond. KABDEBŐ LÓRÁNT – LENGYEL TÓTH KRISZTINA, Osiris, Budapest, 2003. (*A költő által kötetbe nem rendezett versek*.) A gép-, illetve kéziratos példányok utóbb az MTA Könyvtára Kézirattárába kerültek.

Zajongtunk és kerestünk, megkeményedtünk és átengedtük magunkat, meglapultunk és támadásra ugrottunk, eltévedtünk és tovább szaladtunk; – de mindig nyakunkban éreztük az árnyékot és meg akartunk szökni előle. Azt hittük, hogy mögöttünk van és úgy kerget; – és nem tudtuk, hogy magunkkal hurcoltuk, hogy ahol mi voltunk ott némán ő is jelen volt; – hogy nem mögöttünk, hanem bennünk volt, – saját magunkban.

Találkozás

Menekülsz és nincs kegyelem,
menekülsz valami elől,
– te tudod, mi a bűnöd!
Lelkednek vére melegen
ömlik és borzadva tűröd:
„Ments meg, ész, álarc, fegyelem!”

Lennél vidám, könnyű, igaz,
de ucca vagy, bús büntanya,
teli detektívekkel,
s mégy bátran, mert ha megriadsz,
hátrad mögött már ott a fegyver
s a kiáltás, hogy te vagy az!

Itt állsz mellettem, – bántalak?
Tudod: nem szabad félni! Mért?
s Mitől? fénylik szemedben,
de belül máris omlanak
s nőnek eszeveszetten
a rejtő kártyavárfalak:

falak és szavak, takaró
kínok rejtettebb kínokon,
páncélok titkaidra,
szégyenre, szenvedélyre, – s óh
tudod, mind gyöngé, mintha
csak üveg volna, áruló,

törékeny hártya, mely megett
akvárium lakóiként

teregetik ki vérző
kínban fereg-életüket
a néző
előtt a csupasz idegek.

Hiúság s gyanú szemete,
gőg, tüskék mérge, csönd s amit
dugsz mosolyogva (látom!),
ez a bent nyüzsgő fekete
nagy éj, óh mondd, barátom,
mondd, ember, magad betege,

mondd, fáj? birod? – Szánalmamat
érzi futva benned a hála
s elrémülök, mikor riadt
tekintetedből visszacsap
a válasz,
mondván, hogy: ismersz, magadat!

(Pesti Napló, 1930. január 26.)

A következő jelenet *A Sátán műremekeinek* állandó vonulás-képeire emlékeztethette a költőt, az expresszionista filmek (leginkább a Fritz Lang által 1926-ban készített *Metropolis*) megformálásaira. De ugyanekkor egy későbbi verskísérletét is megismételteti vele, a *Tulvilág* címűt,¹⁴ amellyel már a nélkülözés-képzetet a személyiségen belüli szemponthasadásra változtatná át – a létezés gazdasági-hierarchikus megéléséből ezáltal készül átlépni a mulandóság-problematika tudati formálásába:

Különös, hogyan megváltozik egy szem nélküli arc, hogyan kialszik és milyen puha és halott lesz a felső része és milyen különös benne a száj, mikor megszólal. Az arcnak csak az alja él. Ezeket az embereket mind puskagolyó vakította meg, ennélfogva másképpen viselkednek, mint a született vakok. Hirtelenebbek és egyúttal óvatosabbak a mozdulataik, amelyekből még hiányzik, sok-sok sötét év biztonsága. Bennük még él a színek, ég, föld és szürkület emléke. Még úgy mozognak, mintha volna szemük, akaratlanul fölemelik és fordítják az arcukat, hogy ránézzenek arra aki hozzájuk szól. Némelyiknek

¹⁴ Megjelent az 1929. év végén publikált *Az Est Hármaskönyve 1930* kötetben, 86–87.

fekete vászonlap vagy kötés van a szemén, legtöbb azonban enélkül jár, mintha így kissé közelebb volna még a színekhez meg a fényhez. A pillájuk kiszáradt és csukott; – nedvesen és pirosan, mint egy ködös, vigasztalan. Ezelőtt, már csak az alsó szemhéj keskeny csíkja tolakszik kissé előre. Sokan közülük egészséges, erőstagú, jól megtermett férfiak, akik dolgozni szeretnének. A márciusi ég sápadt alkonypírja ragyog lehorgadt fejük mögött. A kirakatokban felvillannak az első lámpák. De ők alig érzik az este szelíd és gyöngédebb lehelletét a homlokukon, nem látják a tavasz első színeit; durva csizmáikban lassan lépkednek az örök sötétségen át, amely felhőként terül köréjük és szívosán és komoran mászkálnak a gondolataik föl és alá azokon a kis számokon, amelyek kenyeret, ellátást és életet jelentenének számunkra és még sem jelentik azt. Agyuk kialudt kamráiban lomhán kavarog éhség és nyomorúság. Gyámoltalanul és tompa szorongásban érzik, milyen közel a pusztulás és mégsem bírják látni és nem tehetnek ellene egyebet, mint azt, hogy lassan és seeregben felvonulnak az uccákon és halott arcukat a fénybe emelik a sötétből, némán könyörögve azoknak, akik még tudnak látni, hogy csakugyan lássanak.

A vakok mögött jönnek a félszeműek, a fejlődésesekek szétrongyolt arcai, ferde, dagadt szájak, orr- és áll nélküli fejek, arcok, amelyeknek felülete egyetlen nagy vörös heg s benne ott, ahol valaha a száj és orr volt, néhány lyuk. E pusztulás fölött pedig csendes, kérdő, szomorú ember-szemek.

Utánuk jönnek az amputáltak hosszú sorai. Soknak már van mesterséges végtagja, amely járás közben ferdén előre lendül és csörrenve csapódik a kövezetre, mintha az egész ember mesterséges volna, vastest páncélburkolatban. A többiek magasra felkötötték és biztosítótűvel megrögzítették a nadrágjuk szárát. Fekete gumi-ütközős mankón és botokon bicegneek.

Aztán jönnek az idegsokkosok. Reszket a kezük, a ruhájuk, a testük, mintha még mindig a borzalomtól reszketnének. Nem bírnak többé uralkodni rajtuk, az akaratuk kihamvadt, az izmok és idegek fellázadtak az agy ellen, a szemek tompák és ájultak.

Félszeműek és félkarúak, viaszosvászonral fődött kis kosárkocsikban tolják a súlyosan sebesülteket, akik már csak görszékből bírnak élni. Néhányan egy lapos tolokocsit húznak, amelyet asztalosok használnak ágyak és koporsók szállítására. A kocsin egy törzs ül. Nincs rajta semmi takaró. A két comb tövig hiányzik. Egy erős férfi felsőteste semmi több. A férfinak vastag nyaka van és széles becsületes arca, erős bajusza. A fején ellenzős sapka. Talán bútorszállító munkás volt. Mellette tábla, ferde betűkkel, amelyeket valószínűleg ő maga festett ÉN IS SZERETNÉK JÁRNI BAJTÁRS. Az ember csak ül, az arca komoly; néha feltápáskodik a karjára és kissé odább löki magát a kocsin, hogy másképpen üljön.

Utána fiatal, sápadt férfi következik: se karja se lába. A két térde vastag bőrburkolatban áll, olyan mint két súlyos pata. Annyira érthetetlen látvány, hogy az ember akaratlanul a kocsi alá néz, mintha a két lábszárnak is ott kellene valahol lépkednie. A karjai csonkján táblát tart: MÉG SOK EZREN FEKSZÜNK A KÓRHÁZAKBAN.

A menet lassan vonul az uccákon át. Amerre elhalad, csönd lesz. Egyszer hosszasan várakozniok kell, a Hakenstrasse sarkján. Ott most egy új, nagy tánclokált építenek és az utat homokdombok, cementeskocsik és állványok barrikádozzák el. A kapu fölött, a deszkák mögül már kivöröslik a lángbetűs felirat: ASTORIA BÁR ÉS LIKŐRSZALON. Az embertörzset szállító kocsi ép alatta áll és várnia kell, amíg elcipelnek néhány vasgerendát. A tábla sötét izzása előnti a testet és megfesti az arcot, amely némán néz, komorvörösén, mintha irtózatosszenvedélytől dagadna és mingyárt egy iszonyú kiáltássá robbanna széjjel.

Tulvilág

Éhes vagyok, mint egy halott,
halott is vagyok már egészen
és ődöngök, kívül a kerítésen,
mint koldusok,
mindenen kívül, a testtelenség
rabságát sirva, örök inség
kárhozatában, összevissza
lézengek a világon át,
üres lelkeim becsavarogja
a várost, beles az ablakokba
és átlengi a falakat
s erőlködöm, hogy lássanak
s kiáltok s mégis semmi hang,
jelen vagyok, mégis bitang,
nincsen előttem akadály,
az élet mégis veszve már,
hiszen nincs kezem megragadni,
husom valamit befogadni,
nem vagyok már csak gondolat,
saját magam kísértete,
emlék és sóvárgás, amely
nyúl mindenért, de nincs mivel:
testem, hullott eb, út szélén hever.

Elmegyek hozzá: ő vagyok én,
 a régiből csak ő az enyém,
 málló roncsait a szemeten
 dühöngve rázom, összeszedem,
 nézem, lehet-e belebujni,
 jaj, hogy lehetne visszajutni,
 körülszaglászom, költögetem,
 próbálom újra egyberakni,
 foltozni és lelkemre adni
 a tört páncél darabjait,
 sziv, csontok – régi helyüket
 keresem – kéz, láb! – s nem lehet,
 összeesik mind, mint a rongy
 s én ott lengek, szegény bolond,
 tétlenül a roppant időben
 és föld alatt és föld felett,
 kőben, virágban, levegőben
 irigyelem az életet
 s gyilkolnék mindent, ami jár,
 ami mozog, ami eszik,
 küzködik és szeretkezik,
 ami valóság, valami,
 akármilyen rút és pici
 féreg, giliszta, moh, bogár.

Piszkos erőszak a halál
 s még borzalmasabb, hogy a lélek
 tudja, hogy tovább tart az élet,
 a másoké, a hús, a vér.
 Mi az enyéni, mi vagyok én még?
 Valami olyan nagy szegénység,
 amelyet nem sejt, aki él.

Jó volna most, jó volna már,
 amit régen annyit gyaláztam,
 a hitvány test, amit leráztam,
 hogy legyek tiszta és halott:
 jaj, most halottak közt vagyok,
 gyáván, némán és tehetetlen,

telhetetlen, telithetetlen,
 pusztíthatatlan, temetetlen,
 lélekké, vággyá, semmivé
 hűlve, ritkulva, hullva, züllve
 settenghetek folyton velük
 az élet körül, mindenütt,
 velük, akik belopakodnak
 mindenüvé, ahol csak éltek
 és éheznek és enni kérnek
 és szomjaznak s nem tudnak inni,
 nem tudnak semmit hazavinni,
 de testük ágyatokba fekszik,
 asszonyaitoknál melegszik
 s csókol és senki, ő sem érzi
 s mindent fölhabzsol és nem érti,
 hogy mégis csak üres marad.

Ott látom köztük magamat
 és a gyűlölt rokon-csapat
 jajgatva leng mindig tovább
 városon és uccákon át,
 ott ténfergek köztük, buta
 robotban, a semmi koldusa,
 futok a valóság után
 és hitetlen próbák után
 naponta százszor visszatérek
 rongy testemhez, költögetem,
 nézem, rázom reménytelen,
 s megint eldobom és zokogva
 borulok elébe a porba.

A regény börtönjelenete felvillanthatta a költőben egy korábbi apokrif verses történetét, amelyet ő követett el, Jeszenyin halála apropójából.¹⁵ A meghalás, a fizikai létezésből való ki-válás kereteinek átgondolását kezdi a költő ezeknek a szövegeknek a formálgatásával.

¹⁵ Lásd részletesen kifejtve tanulmányomat: KABDEBŐ Lóránt, „Szergej Jeszenyin utolsó éjszakája” = Uő., „Ritkúl és derül az éjszaka”. *Harc az elégiáért*, Csokonai, Debrecen, 2006, 65–82.

Albert ül és feláll és járkál. És néha nyújtózik és kezeit a falon az alkonyi fény négyszögére próbálja tenni. Olyan helyet keres, ahol csak a pirosság ömölne el a kezén, a rács árnyéka nélkül. De nem sikerül, a piros kockák túlkicsinyek, velük együtt mindig fekete kereszt is vetődik a kéz fejére.

Óh élet!

Óh élet! E sok átalakulás,
földi élet s talán mégis
megmarad, pokoli ajándék.

Ha már nem volt álom a méreg,
nem akarok meghalni: félek!
Lesz még erőm az ablakhoz menni,
ott lóg a hurok, önmagam utolsó lobbanása.

De merre néz az ébredő nap és
mi lesz majd az égen?
Az ablak fekete keresztje.

Eddig a prózafordításig számíthatjuk Szabó Lőrinc pályájának *generációs* jellegét. Idáig Szabó Lőrinc mint kortárs a számára – és generációja számára – adódó történelemmel méretkezik, az általam korábban „lázado évtizedének” nevezett korszakában. Ha nem is közvetlen szenvedőként, de a szenvedések és szenvedtetések számbavevőjeként. A háborús gyilkolások, a terrorok, a nélkülözések kiszolgáltatottságát szedi leltárba, mutatja fel kora „adományaként”, sőt eljut – mint jeleztem – a jövőt meghatározni vélő erő esélyének mérlegeléséig, a híres-hírhedt *Vezér* című vershez. Mindez történelmi leltár, körkép. Jelentős költői teljesítmény, de semmiképpen sem a generációjából kiemelkedő egyedi vállalkozás. Mindez belül marad a nemzedéki történelmi adottságok elszenvetésének poétikai összegezésén. Korához kötött poétikai eredmény. Amelyet – mivel nyoma maradt az első négy megjelent kötettel, valamint az 1927–28-as publikációkkal – majd a következő kötetekben, valamint az 1943-ra elkészített *Összes verseiben* fog retusálni. Nem átírni, hanem kiemelni történetiségéből, generációs meghatározottságából. (Ha vitatott az átíratok értéke, az azért van, mert ezt a konvertálást feltehetően a legtöbb vers nem tudja elviselni; történelmi meghatározottságából kiemelve történeti példázatként nem képes poétikai érvényességgel funkcionálni).

Maradnak tehát a *Té meg a világ* kötet számára azok a versek, amelyek fogantatásuk és születésük pillanatában is már időn kívüli példázatértékkel mérik az

emberi létezés sokféleségét: dia-, sőt polilogicitását. A történelem, amely a lövészárkokban született, a forradalmakban kereszteltetett, az ellenforradalmak mártíriumában erősített meg, és amely mindezt az előzményét a pénz világokat átfogó szervezetségében értelmetlenítette, visszatér majd a harmincas évek elejére az erő kiszolgáltatottjaként. És ezzel egy új generációs felállást indít útjára. Ehhez már nem lesz köze a költő Szabó Lőrincnek. Búcsúzásul még egyszer átgondolja ebben a fordításban saját generációjának kereteit és elkülönbözéseit, a következő évben egy felkínálkozó kihívásra válaszul összefogja még egyszer generációját, megismételve valahai folyóiratának, a Pandorának a kísérletét az 1932-ben összeszervezett *Bibliofil Kalendáriummal*,¹⁶ és ezt követően – alkalmi megnyilatkozásoktól eltekintve – kijelentkezik a történelemből. Figyelme véglegesen átvált az abszolút időben feltűnő emberi kapcsolatrendszerre. A fordítás-szövegben a maga számára naplózza már:

De eddig még erőt adott az, hogy együtt voltunk. Az osztályban is bajtársak maradtunk és összetartoztunk. Most azonban ez a kötelék is meglazul. Közéleg a döntés. A vizsga előjel volt. Jelezte, hogy valami jön és valami elmegy. Sokáig mindenünk ugyanaz volt: ugyanazok a gondok, ugyanazok az örömek és ugyanaz az élet és ugyanaz a halál. Most azonban egyénekké válunk és a jövő hegyei elé kerülünk, hogy keresztülássuk rajtuk magunkat. Egyenkint külön.

Elhagytunk és elhagyattunk. Most, amikor már a közösség is hátunk mögött marad, nincs egyebünk, mint a csupasz élet. Nem több és nem kevesebb. Tehát?

Ennek lesz tematikus programverse a *Jégesőben* című, melyet mintha a fordítás lezárásaként adna közre az utolsó folytatás utáni napon, 1931. február 22-én a Pesti Naplóban. Ott még dedikátlanul, aztán a kötetben legközelebbi generációs barátjának, Kodolányi Jánosnak ajánlva, hogy az *Összes verseiben* azután ettől a kötöttségtől is megszabadítsa programversét. Emelt fővel távozik a történelemből: túl a megalázottságokon, túllépve minden alkalmiságon, mégis belelépve a mindentudás viszonylataiba.

¹⁶ *Bibliofil kalendárium*, szerk. SZABÓ LŐRINC, Helikon–Bíró-nyomda, Budapest, 1933.

Jégesőben

(Igazság, hol a hatalmad?)
Botozza a tájat
a jégeső.
Mit tiszteljek rajtad?
Sebeim fájnak:
gyűlöllek, Erő!

Mint tűz a vizet kénytelen
gyűlölni: ha szembekerül
velem a világod:
gyűlöllek, ahogy az értelem
gyűlöli, érdektelenül,
csak mert van, a butaságot.

S még jobban is: én a lélek
és az ész fegyvereivel
előtted semmi vagyok:
gyűlöllek, mint a féreg
a talpat, amely
rátaposott.

Mert rámtapostál, vak erő,
hatalom, butaság,
tömeg;
mint termő tájat a jégeső,
botoztad és botozod tovább
az életemet.

Dühből tiporsz? mulatni? vakon?
Ha pusztulok miattad,
mindegy nekem.
Hol az igazad, Hatalom,
s Igazság, hol a hatalmad?:
én már nem kérdezem.

Én már tudom, pusztulni kell,
s mondom mindenkinek:

– Rajtad a végveszély,
téged már semmisem érdekel
s nem fontos senkinek,
hogyan élj.

Talán csak most, talán csak itt,
de aki jobb, aki különb,
kitaszított fiú;
próbál a jámbor egy kicsit,
hisz, rajong, elborzad, dühöng,
aztán lesz szomorú.

Mit, szépség? egek éneke?
A dísz, mely kente-fente
a felszínt, oda van;
haszon a világ lényege
és aki gyenge,
maga van.

Mint én. – Sötét lett.
Fáradt vagyok.
Mit akartam még mondani?
Kár volt ezért is. A féreg
hallgatni fog:
rálépett valaki.

Gyűlölet, hol a hatalmad?
Te is elhagysz? Persze. Unottan
kopog a jégeső,
s végül a csönd marad csak,
ahová visszahozhatatlan
visz az idő.

Ennek a váltásnak a végiggondolására ad alkalmat a *Vissza a háborúból* szöveg-
gé vált helyzeteinek magyar nyelven való megszólaltatása. Mondhatnám úgy
is: saját korábbi szövegeiből építi meg az idegen történetet, hogy felfedezze an-
nak mulandóságát. A fordítás során válik korábbi költészetének szövegszerű-
sége mulandó anyaggá. Tulajdonképpen ezzel a fordítással búcsúzik „lázadó” év-
tizedétől.

– Ludwig, – mondja meggondoltan – mi keresnivalónk van itt? Nézz szét: milyen vánnyadt és vigasztalan minden! Terhére vagyunk másoknak és magunknak. Az ideáljaink csődbe jutottak, az álmaink megdöglöttek és mi úgy szaladgálunk kitűnő cél-embereknek ebben a világában, mint Don Quijoték, akiket idegen országba vert a sors.

Ludwig hosszan ránéz.

– Azt hiszem, betegek vagyunk, Georg. Még a csontunkban és velünkben van a háború.

Rahe rábólint.

– Nem is szabadulunk meg tőle soha.

– Dehogynem, – veti ellen Ludwig – különben hiába lett volna minden.

Rahe felugrik és két öklével az asztalra csap.

– Hiába is volt, Ludwig hiszen ép ez az, amitől megőrülök! Micsoda emberek voltunk, a lelkesedésnek milyen vihara vitt minket a frontra! Úgy látszott, hogy új világ kezdődik, minden régi, korhadt, felemás és pártos egyszerre eltűnt, olyan ifjúság voltunk, amilyen még sohase volt!

Úgy szorít a markában egy kristálytömböt Ludwig gyűjteményéből, mint egy kézigránátot. Az ökle reszket.

– Ludwig – folytatja – sok fedezékben feküdtem és valamennyien fiatal emberek voltunk, akik egy nyomorúságos gyertya körül kuporogtak és vártak és fölöttünk mint földrengés őrzöngött a zárótűz – nem voltunk már újoncok és tudtuk mire vártunk és tudtuk, mi jött... de, Ludwig azokban az arcokban ott a földalatti félhomályban több volt, mint erő, több volt, mint bátorság, több volt, mint halálmegvetés. – Akarat volt bennük, egy más jövő akarata volt azokban a mozdulatlan kemény arcokban és ott volt, amikor rohamra indultunk és ott volt akkor is, amikor meghaltunk! Évről-évre csöndesebbek lettünk, sok minden lemállott, de ez az egy megmaradt. És most, Ludwig, hová lett most ez az akarat! Meg bírod érteni, hogy mindez megrekedhetett a rendnek, szabályosságnak, nőknek, kötelességeknek ebben a mocsarában, és hogy mi a neve mindannak, amit itt életnek hívnak? Nem, barátom, akkor éltünk és ha százszor mondod is, hogy gyűlölöd a háborút, mégis az az igazság, hogy akkor éltünk, mert együtt voltunk és mert égett bennünk valami, ami több, mint ez az egész itteni mocsok.

Zihálva beszél tovább.

– Kellott valami céljának lennie Ludwig. Egyszer, egy pillanatnyi időre, amikor kitört a forradalom, azt gondoltam: Most jön a szabadulás, most visszazöngölni a folyam és partokat söpör és új medret ás magának. És én, istenemre, ott lettem volna! De a folyamot ezer csatornára robbantották, a forradalom kis és még kisebb állásokért folyó civakodások almája lett, elapadt,

eliszaposodott, felszívták a foglalkozások, kapcsolatok, családok és pártok. Nekem hát nincs itt semmi keresnivalóm. A bajtársiasság asszony nélküli valami volt. Megyek oda, ahol megint megtalálom.

Ludwig feláll. A homloka kipirult a szeme ég. Egészen közletről néz Rahe arcába.

– És miért, Georg miért? Mert becsaptak bennünket, becsaptak úgy, hogy még csak most kezdjük sejteni! Mert rettenetesen kihasználtak! A német hazáról beszéltek nekünk és egy kapzsi ipar okkupációs terveire gondoltak... becsületről beszéltek és egy maroknyi becsvágyó diplomata meg fejedelem civakodására és hatalomvágyára gondoltak... nemzetéről beszéltek és foglalkozás nélküli tábornokok cselekvési kényszerét értették alatta.

A vállainál fogva rázza Rahét:

– Hát nem érted: A patriotizmus szóba belegyömszölték a frázis-rongyaikat, a dicsőség-szomjukat, a hatalom-éhségüket, hazug romantikájukat, butaságukat, üzleti mohóságukat és aztán tündöklő ideálként lengették meg előttünk. És mi azt hittük, hogy új, erős hatalmas élet fanfárja harsan! Nem érted? Saját magunk ellen folytattuk a háborút, anélkül, hogy tudtuk volna! Minden lövés, amely talált, a mi sorainkból talált valakit! Figyelj rám, a füledbe ordítom: A világ fiatalsága megindult és minden országban azt hitte, hogy a szabadságért harcol. És minden országban becsapták és másra használták fel, minden országban összelőtték és minden ország fiatalsága kölcsönösen kiírtotta egymást! Nem érted? Egyetlenegy harc van csupán: harc a hazugság, felemáság, a kompromisszum, az öregek ellen! Mi azonban túrtuk, hogy befogjanak a frázisaikba és értük harcoltunk, nem ellenük. Azt hittük, hogy a jövőért küzdünk! Pedig a jövő ellen küzdöttünk. A jövőnk meghalt, mert meghalt az ifjúság, amely, hordozta. Mi már csak a roncsok vagyunk, a maradék! De a másik, az él, a megteltség és megelégedettség, teltebben és elégedettebben él, mint valaha! Mert az elégedetlenek, a követelők, a támadók ő érette haltak meg! Gondold csak meg! Egy generáció megsemmisült! Egy generációnyi reményt, hitet, akaratot, tudást hipnotizáltak, úgyhogy rommá lőtte sajátmagát, habár a világon mindenütt ugyanazok voltak a céljai!

A hangja letörik. A szeme csupa zokogás és vadság. Valamennyien felugrottunk.

– Ludwig – mondom és átölelem a nyakát.

Rahe a sapkáját veszi és a követ visszadobja a fiókba.

– Viszontlátásra, Ludwig, öreg bajtárs.

Ludwig szemben áll vele. A szája keményen összeszorul. Két pofacsontja kiáll.

– Te mégy, Georg. – robban ki a szava, – de én maradok! Én még nem adom fel a harcot!

Rahe hosszan ránéz. Aztán nyugodtan mondja:

– Kilátástalan – és megigazítja a derékszíjját.

Georggal együtt megyek lefelé a lépcsőn. Lent ólmosan már beszűrődik a kapu alatt a reggel. A kőlépcsők visszhangzanak. Az ucca egészen üres és szürke. Milyen hosszú! Rahe végigmutat rajta:

– Mindenütt lövészárkok, Ernst. – A házakra mutat: – Csupa fedezék... a háború tovább folyik... csakhogy ez már aljas háború... mindenki mindenki ellen...

Kezet fogunk. Nem bírok beszélni. Rahe mosolyog.

– Na mi az, Ernst? Az már csak nem lesz igazi háború, az ott keleten! Fel a fejjel, hiszen katonák vagyunk. Nem első eset, hogy búcsúzzunk...

– Csakhogy, Georg, – mondom gyorsan, – én azt hiszem, most búcsúzzunk először igazán...

Egy pillanatig még áll előttem. Aztán lassan bólint és lemegy az uccán, hátra sem tekintve, karcsún, nyugodtan és egy darabig még akkor is hallom a léptei kopogását, amikor már eltűnt.

De hoz is belőle egy tanulságot, ami generációján belül mindvégig *saját* szemlélet volt. Ahhoz, hogy az abszolút időbe léphessen költészetével, tudatosítania kell a *változtathatlanság* tényeit. Azt, amit egy 1927-es versének mottójaként már korábban publikált:¹⁷

A: Rettenetes. De ne törődj vele, mert mindezen nem lehet változtatni.

B: Nem lehet változtatni? Hisz ez még rettenetesebb!

(Egy beszélgetésből.)

De közben már el is szakad a történelemmel, generációval való számvetéstől. Szinte egyszerre fogalmazza ugyanazt a képet a regény számára, és ugyanakkor már a maga örök-változtathatatlan, maradandó verspillanata számára:

Felkapaszkodom a parti töltésre. Alant néhány hal rebben tova. Nem bírom tovább türtőztetni magamat. Ott, ahol az árok úgy összeszűkül, hogy szétvetett lábbal megállhatok fölötte, addig leskelek, míg két tüskehalat nem sikerül a tenyerembe fognom. Beméritek az üvegembe és nézegetem őket.

¹⁷ SZABÓ Lőrinc, *Tízezer magyar gyermek*, Pesti Napló 1927. április 17.

Ide-oda villognak kecsesek és tökéletesek, három tüske a hátukon, testük karcsú, barna és a has-uszonyuk libeg-lobog. A víz kristálytisza és az üveg reflexei tükröződnek benne. És hirtelen kihagy a lélekzetem, olyan erősen érzem, mennyire szép ez, ez a víz az üvegben, a fényekkel és reflexekkel.

Óvatosan megfogom az üveget és tovább megyek, nagy vigyázattal viszem a zsákmányomat és néha belenézek és a szívem úgy dobog, mintha az ifjúságomat fogtam volna bele az üvegbe és most vinném haza.[...] Látok mindent, és több van benne, mint amennyit látni lehet: – emlék, vágy és a múlt boldogsága is benne van.

Óvatosan felveszem az üveget és tovább megyek, keresve, reménykedve, – a szél fúj és a láthatáron kéken pihennek a hegyek.

Egy pohár víz

Hogy a napfény ráesett,
szinte szívdobogva nézem
ezüstszikrás börtönében
az ezüsthideg vizet.

Víz, még sohse láttalak;
és lelkem sok szennye-bűne
boldogan megszégyenülve
érzi, milyen tiszta vagy.

Jég vagy! tűz vagy! gyönyörű!
Tündértestü meztelenség,
voltam én is, és leszek még,
mint te, olyan egyszerű?

Jöjjetek, igaz imák:
jó vizek, öntözzetek meg,
és kit oly rosszul szeretlek,
válts meg, égi tisztaság!

(Pesti Napló, 1931. február 28.)

Sőt előregondolkozik a szövegformálásban: amit később buddhista hatásként mesél tovább a Pesti Napló 1934. november 4-i számában, már itt formálódik szöveggé, ebben a fordításban.

A nedv száll a fatörzsekben, halk pattanással repednek föl a bimbók és a sötétség tele van a növés neszével. Az éjszaka meg a hold bent van a szobámban. Az élet van a szobámban. Itt ropog a bútorokban, az asztal reccsen, reccsen a szekrény. Sok évvel ezelőtt fűrészelték, vagdalták, gyalulták és enyvezték őket a szolgálat tárgyaivá, székekké, és ágyakká; – de minden tavasszal, a nedv éjszakáiban, megint kavarg bennük az élet, felébrednek, nyújtózkodnak, már nem eszközök, szék és cél, megint részt vesznek a kinti élet folyásában és áramlásában. Lábaim alatt recsegnak és mozognak a deszkák, kezem alatt roppan az ablak könyöklője, és az ajtó előtt az ösvényen vastag, barna rügyeket hajt még a hárs összehasgatott, korhatag törzse is, – és néhány hét múlva éppolyan apró, selyemzöld levelekbe öltözködik, mint messzehajló ágai a platánnak, amely árnyékával följe borul.

A bolond igazsága

Sétáltunk, én s Dsié Jü, a bolond.

– Micsoda erő! élet! – mondtam én,

fölnézve egy zúgó tölgyóriásra;

neki meg sírásra görbült a szája:

– Erő? Ugyan! Hisz öngyilkos szegény! –

Tűzrózsa nyílt az útszélen. – Be boldog

lehet, hogy ily szép! – mondtam irigyen. –

– Szép? – Gyönyörű! – Társam szemébe könny gyűlt:

– Vak vagy, barátom, ez a rózsza őrült,

ha nem igaz, fusson ki a szemem! –

Tudtam, hogy bolond és most se lepett meg,

hogy tótágast áll benne a világ:

áldást osztott a gyomok mezején,

hirdette, hogy kártékony a tehén

s hogy minden más, a jó rossz s így tovább.

Mulattam rajta és a vita közben

kunyhómhoz értünk... (Lassan este lett.)

– Nem maradnál itt vacsorára? – Jó, –

mondta, s míg tovább folyt köztünk a szó,

ettünk sült húst és ittunk friss tejet.

Éjfélre járt, amikor lefeküdtünk;
s halljátok csak a furcsa folytatást!:
...A tetőből kilépett egy gerenda,
a székblől egy láb, a falból a deszka,
elém bicegett és azt mondta: – Lásd,

én tölgy voltam, erő, maga az élet,
még bírtam volna néhány századot;
a korcs tovább él, hisz semmire sem kell,
én hős voltam, hát kivágott az ember
s most tüzelő és rabszolga vagyok! –

Még beszélt s már egy rózsa libegett be:
– Jaj, én őrült: letéptek! Jaj, miért
voltam olyan szép!... – S rögtön rá a tálban
elbődült a hús, mint tehén korában:
– Tagló fizetett a jóságomért! –

S új hangok jöttek: a liszt visszavágyott
a búzaföldre, a szelíd olaj
sírt, hogy el kell égnie, – kiabáltak,
hogy ami hasznos, mind magának árt csak,
és sistergett és áradt a zsivaj:

mint zenekar, jajdúltak fel a tárgyak
s az egész szoba gyalázta magát,
ordítva, hogy pfuj erő! pfuj tehetség!
és boldog a silányság és betegség
és hogy őrülték háza a világ...

És szívdobogva ébredtem a hangos
álomból... Csönd volt, sötét nyugalom,
csak a bolond hortyogott a sarokban...
De én már nem hittem a nyugalomban
s kezdtem átlátni önző agyamon,

s izgatottan cibáltam föl Dsié Jüt,
 hogy... tán mégis... neki van igaza...
 – Hagyj békén, marha! – felelt ő – köpök rád! –
 és tovább horkolt... Aludt az igazság
 s én virrasztottam egész éjszaka.

De ne csak előre kövessük a szöveg alakulását Szabó Lőrinc költészetében: már a húszas évek második felében himnikus versben gondolja végig a létezés összefonódottságát. Az annyiszor félreértett *Materializmus* című vers a történelmi kiszolgáltatottsággal, a nélkülözések rémuralmával szemben megfogalmazható univerzális összeforrottságot, a létezés derűs harmóniáját mutatta fel a tudat építkezésében, a Pesti Napló 1928. május 20-i számában.

Materializmus

Az uccán néha megállok s riadtan
 nézem, amit sohase láttam eddig:
 mindenütt új istenek lelke vedlik
 és kísértetek járnak az anyagban.
 És az aszfalt már nem aszfalt alattam
 és lépni már sehová sem merek,
 hisz mindenütt rejtett életeket
 roncsolok szét ok nélkül valahol
 az anyagban, mely értem robotol.

Anyám az anyag, jóságos csoda:
 vacogott a fogam a szörnyű télben
 és jött a szén, hegyekről jött a fa
 s máglyára dobta testét szótlan értem;
 és jött a kő és a felhőkbe mászott
 s barlanggal vett körül és kivirágzott,
 hogy szebb legyen szememnek; s jött a vas
 és jön a vas mindennap, kalapács
 lesz belőle és szerszám és kovács
 és saját magát veri, karjai
 nem unják meg házamat tartani
 s mások görbülnek, sülnek és kihülnek,
 lappá lapulnak, körré kerekülnek,
 izzadnak, kopnak, dolgoznak, romolnak,

napszámosai oly örök nyomornak,
 mely az állatnál is önzetlenebb;
 simúl a gumi autóm kerekére,
 ércmadár libben, hogy hátára üljek,
 a benzin fölrobban, csakhogy repüljek
 és mind a többi, cipőm és ruhám
 és bútorom, poharam, ceruzám,
 edényem, lámpám, könyvem, olajam
 és mind a többi, minden, ami van,
 gyorsaságom, kényelmem, gyógyszerem,
 mámorom és tüzem és ételem
 és rezgő húrok s billentyűk zenéje
 jön-jön elém, hogy életem fölélje,
 húson kívül s húson belül
 kiigya lelkét és kegyetlenül
 szemétté, ronggyá, undorrá ürítse
 a jóságos és nemes anyagot,
 mely értem öltött ezer alakot
 és nem bánja, hogy fürtelembe hal
 e földöntúli önfeláldozásban.

Barátaim, hogy tudjak hinni másban,
 mint az anyagban? Egyetlen valóság
 az anyag s nincs több oly igazi jóság,
 mint az övé, ki minden pillanatban
 milliószor megalázza magát
 hűtlen fiáért, kinek neve lélek.
 Az anyag öngyilkossága az élet
 s hol lássak szebbet, jobbat hol keressek,
 szegénykezőbb hálával kit szeressek,
 mint a türelmes, tiszta anyagot,
 akit a pap csak gyalázní szokott
 s bántalmazni a tisztetlén ember,
 sosem kérdezve, mért fut, mért liheg,
 mért dolgozik hús, föld, fa, érc, üveg,
 növények teste, ezerféle vér,
 mely valahol s valahogy mégis él,
 rejtett gerincek titkos veleje,
 testtelen mozgások szent ereje

mért dolgozik érettünk szüntelen,
alázatosan és türelmesen,
mért dolgozik, mondjátok meg, miért:

mért dolgozik a test a lélekért?

Ennek az összefogottságnak, a himnikus hangnemben ünnepelt létezésbe révedésnek az íve az, amely a Szabó Lőrinc-i költészetet a *Te meg a világtól a Harc az ünnepért* verseiig egybefogja. „Az anyag öngyilkossága az élet” – mondja ki. Mert ebben a létezésben a tudat megszületését készül ünnepelni. De a vers párversében, a hasonló formáltságú *Vezér* címűben ugyanezt nem ismétli meg. Itt megtalálja a tudat létezésének legitimációját; a „vezér” esetében csak a legitimációs kérdés hangzik fel, de nem adatik meg számára a feloldozás: a honpolgárok öngyilkossága a vezér. Mert ezt a kommunikációt ez a költészet nem vállalhatja fel. Itt a némaság válaszol a monológ kérdésére, a Borisz Godunov-i hallgatás. Ezzel szemben a tudat épülésének, összegező erejének ars poeticája fogalmazódik meg a fordítás szövegének segítségével:

Ma tudom, hogy az életben talán minden csak előkészület az egyénekben történő hatás, hatás és működés sok sejtben, sok csatornában, külön és önállóan – és miként egy fa sejtjeinek és csatornáinak csak felvenniök és szállítaniok kell a felfelé törő nedvet, ugyanúgy ebből a másikból is zúgás és napfényes lomb lesz valaha, csúcs és szabadság. El akarom kezdeni.

De ez a fordítás nemcsak a Szabó Lőrinc-i költészet felé nyújthat tájékozódást. Köztudott József Attila ekkori figyelme a pályatárs teljesítménye irányában.¹⁸ Feltehetőleg nemcsak a kötetre figyelt, a fordítást is követhette. A próza közheleynének magyar megfelelőjében Szabó Lőrinc kontúrosabb fogalmazásai ihletően hatva, József Attila költészetében a legjobb helyekre illesztve a magas költészet vershelyezeteiben jelennek meg. Az ő versszerkesztői tematikájának ekkori jellegzetes motívuma például a csend mélységét kiemelő hirtelen hanghatás bevezetése a szövegbe: vonatfütty, órajelzés. „Csengés emléke száll”. Együtt hallom a József Attila-i szöveget és a fordítás megoldásait, a *Téli éjszakában* és az *Eszméletben*.

Vonat füttyül. Felnézek. Mi az, mit csinálok? Kijöttem, hogy megkeressem ifjúságom tájait. És íme, lövészárkok közt járok. A megszokás, gondolom, mi

¹⁸ KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc utolsó emlékezése*, Napút 2005/7., József Attila-emlékév melléklet 4–12.; KABDEBÓ Lóránt, *Pontositás*, Napút, 2005/8., József Attila-emlékév melléklet 5. Az interjú szövege a Szabó Lőrinc Füzetek készülő 8. kötetben olvasható *Fábián Dániel, József Attila és Szabó Lőrinc* címmel.

már sohasem fogunk tájakat látni, csak terepeket – támadási és védelmi terepeket – a régi malom ott a tetőn már nem malom – támpont lett belőle – az erdő nem erdő – hanem tűzérési fedezék – a kísértet minduntalan visszajár...

A toronyban tizenegyet üt az óra. Egyik ütés jön a másik után. Tiszta hangok, zengve szállnak tova és egyiknek tovazengésébe nyugodtan és erőteljesen lép a következő. Kezem ökölbe szorul, ráismerek erre az órára, úgy figyelek a hangja mögé, mintha az ifjúságomba hallgatónak vissza és halkan hivatgat: Jöjj vissza, te régi, érzés és fehér felhő, gondtalan nyár, te vidám ragyogás, add át nekem magadat, én is neked adom magamat, te odaadás te lengés, te szél, te vörös berkenye, te jávorfa és június, te drága-drága, te elveszett...

De még csak sírni sem tudok. Még oly fiatal vagyok és máris olyan égettnék és halottnak és öregnek érzem magamat!

Fülett a csend – egyet ütött.
Fölkereshetné ifjúságod;

De még ebben is visszahallom: „Hallottam sírni a vasat”. Talán. A szövegszerűség hasonlósága megengedheti – én úgy vélem – a szövegek egymásra vonatkoztatását.

Mit jelent a két költő versszerkesztésében az, hogy „felkereshetné ifjúságodat”? Mert Remarque háborús regényében a pokol-előttiéget, a diákkor védettségét, az akkorig többszázados európai békét. Szabó Lőrinc és József Attila számára a *Föld, Erdő, Isten* természetidilljét és sztoikus olvasmányvilágát, József Attila számára a vasútmellettséget és a vidéki téli létezés tárgyiasságát. A lázadás-előttiéget. A történelemből való kilépés esélyét. A létezésben eszmélkedő tudat alkalmiságon túli összefüggésrendjét. Amelyben a nélkülözések és a megalázottság egyként csak „beosztott” epizodikusság. A létezés tragikus mivoltát felülíró egymásrautaltságot. Elkezdni a költészetet ott, ahol a generációs megrázkódtatás előtt abbahagyták. A visszakapcsolódást a szellemi és a tárgyi világ sértetlenül létező meghatározottságához. Ahová már nem generációként lehet visszateérni, hanem: mindenkinek „külön-külön”.

– És már azt hittük, hogy jön a kaland postakocsival, erdei kürtszóval és csillogokkal... Emlékszel még, hogyan akartunk Olaszországba szökni!

– Hogyne, csakugyan nem jött a postakocsi, amelynek el kellett volna vinnie bennünket. Vasútra meg nem volt pénzünk.

Ludwig arca mindjobban kitisztul, már csaknem titokzatos olyan tiszta derű önti el.

– És aztán Werthert olvastuk – mondja.

– És bort ittunk – emlékeztetem.

Mosolyog.

– Meg a Zöld Henriket... Emlékszel még, hogy suttoztunk Judithról?

Bólintok:

– Később aztán Hölderlint szeretted legjobban...

Különös békesség szállta meg Ludwigot. Halkan és puhán szól:

– Milyen terveink voltak akkor, és milyen nemesek és jók akartunk lenni.

És igazán nyomorult, szomorú kutyák lettünk valamennyien, Ernst...¹⁹

– Bizony – mondom elgondolkozva. – Hova lett mindaz...

Egymás mellett könyökölünk az ablakban. A szél megakad a cseresnye-fák közt.

A *Tücsökezen* címadásaival élve, az „egy volt a világ” gyermeki állapota, az „érlelő diákévek” tájékozódása éppúgy benne él ebben a szövegben, mint magának a Szabó Lőrinc-i tájékozódásnak az egyetemessé válása. Hiszen a goethei *Werther* fordításával folytatja a Remarque-művel megkezdett próza fordítói életművét, a svájci Gottfried Keller *Zöld Henrik* című nevelődési regénye pedig a pályáját átfogó és metafizikai távlatokba emelő életmeditációjának, a *Tücsökezen*nek lesz ihletője. József Attila „fölkereshetnéd ifjúságodat” versszerkesztői programja pedig annak a tárgyiasságnak lesz kiváltója, amely a történelmi-társadalmi leltár alkalmiságából kiemelheti a végtelennel szembesülő emberi tudatot. Az „apró képek” villoni megfogalmazású²⁰ valóságkötődéseihez ezáltal társulhat a „mindenséggel mérd magad” túllépése. Más-más formáltsággal, mindenben másképpen keresik mindketten a hasonló poétikai megoldást. Az összeköttetés talán ennek a regénynek a magyarul megvalósított szövege lehet? József Attila figyelése ebben a medialításban – összekapcsoló elidegenedettségekben – is köthetett pályatársa szövegeihez. Mintha ebben is felfedezhetnénk azt a kapcsolódást, amelyet Kulcsár Szabó Ernő figyelt meg *A belső végtelenben* és az *Óda* szövegszerkezetsége között.

A regénynek ebben az ablakban könyöklő-meditáló állapotában látom egybe a század két nagy magyar költőjét, amint felkereshetnék „ifjúságukat”, hogy megtalálják a történelemből kilépő poétikai utat: a tragic joyt, a világ univerzális összefonódottságát és egymásrautaltságát. A modernség dialogikus eszmélkedésére épülő univerzalitását.

¹⁹ Itt ér véget a negyvennyolcadik folytatás.

²⁰ Szabó Lőrinc és József Attila Villonhoz való kötődésének kapcsolódását itt csak jelezni szeretném. Talán ezen az úton is hasonló vonatkozásokra figyelhetnénk fel, mint a Remarque-fordítás esetében.

Műfajok és hagyományok Füst Milán

Bukolika című ciklusában

Szövegközöttiség és szövegkritika

Füst Milán költészete kapcsán gyakran beszélnek gazdag díszletezésről, a különféle irodalmi és kulturális hagyományok felidézéséről; olyan költői világról, amelyben a szerző „meghúzza a tér és idő összes lehető koordinátáit.”¹ A nyelvészeti megközelítés is hangsúlyozza, hogy Füst költészete „messze [...] távoli tájakra vagy mélyen a történelmi időbe”² visz. A különféle előjelű és egymással vitatkozó Füst-tanulmányok egyvalamiben megegyeznek: Füst Milán költészete meglepően gazdag a különféle kultúrákra és szövegekre való utalásokban. Mégis: a felidézett helyzetek mibenlétéről, az idézetek, allúziók, tematikus és műfaji utalások konkrét azonosíthatóságáról (illetve az ilyen azonosítás értelméről, értelmetlenségéről) a legkülönbélebb elméletek születtek.

Voltak, akik középkori színhelyeket véltek felfedezni Füst lírájában:³ a versszólam mintha egy remetebárány vagy egy szerzetesi cella falai közül szólna.⁴ Mások Füst ókori „maszkjait” említik, a klasszikus auktorok világát;⁵ ismét má-

¹ KARINTHY Frigyes, *Füst Milán*, Nyugat 1911, II., 64.

² PORKOLÁB Judit, *Közelítések Füst Milán költői nyelvéhez 20 vers alapján*, Magyar Nyelvőr 1992, 315.

³ Két jellegzetes példa a kortárs kritikák közül: VAS István, *Füst Milán olvasásakor*, Nyugat 1934, II., 568–572. KASSÁK Lajos, *Füst Milán*, Nyugat 1927, II., 279–284.

⁴ NAGY Zoltán, *Füst Milán: Változtatnod nem lehet*, Nyugat 1914, I., 619.: „új anachoréta, [...] középkori szerzetes [...] vallásos tér nélkül.” Somlyó György pszeudoközépkori rekvizitumokról beszél (SOMLYÓ György, *Philoktétész sebe. Bevezetés a modern költészetbe*, Gondolat, Budapest, 1980, 335.). Angyalosi Gergely szerint Nagy Zoltán kritikájára vezethető vissza a „középkorosság” (szerinte elhibázottan használt) jelzője (ANGYALOSI Gergely, *A lélek lehetőségei. Líra és szubjektumelmélet összefüggései a század eleji Magyarországon*, Akadémiai, Budapest, 1983, 73. [Irodalomtörténeti Füzetek, 114.])

⁵ „Latin klasszikusokhoz menekül” – KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst Milán*, Nyugat 1922, I., 401. A *Változtatnod nem lehet* kötetről: „A görögös-latinos utalás jóval több, mint a középkori” – ANGYALOSI, I. m. A görög műfajokról és a görögösségről: RÁBA György, *A képzelet szertartásai. Füst Milán költészete = Uő., Csönd-hereg és a nikkel számovár*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 121–122. Valamint

sok – és igen sokan – az ószövetségi próféták küzdelmét, illetve a zoltárosok emlékező-kérlelő liturgiáját vélik kihallani a versekből.⁶ Rába György klasszikus tanulmánya pedig az *Ezeregyéjszaka* orientális motívumkészletét fedezte fel Füst műveiben.⁷ Többen a felidézett hagyományok kulturális és történeti indexeinek rögzíthetetlenségéről, nem létező korokról, referencia nélküli helyzetekről beszélnek.⁸

Ez utóbbi kijelentés némi kiegészítésre, pontosításra szorul: a Füst-versek szövegvilágának végső rögzíthetetlensége nem (csak) abból fakad, hogy a versek által idézett kulturális és irodalomtörténeti összefüggések szándékolatlan félrevezetnek, illetve – csakis és kizárólag – látszólagosak lennének, amelyeket nem is érdemes, nem is lehet kutatni. Ellenkezőleg: esetenként jól körülhatárolható hagyományokat, szövegeket idéznek ezek a versek, amelyek elvileg számba vehetőek, leltározhatóak. Bár kerülni kell azt is, hogy túlságosan komolyan vegyünk minden utalást és (érzéketlenül a Füst-versek stilisztikai és nyelvi játékosságára) mindenből tudós filológiai adatokat akarjunk kiolvasni.⁹ A referenciaképzés végső hiánya sokszor nem is annyira a *semmiképpen* sem létező hagyományok megszólaltatásából fakad, hanem – főleg a korai Füst-költészet esetében – az eltérő szövegvilágok és egymással összeegyeztethetetlen tradíciók ironikus felidézéséből.¹⁰ Vagyis a történelmi-irodalmi megfeleltetést (többek között) az teszi lehetetlenné, hogy a szövegbeli utalások eredet-összefüggései meggyengülnek.

Ez utóbbi kijelentés viszont nem jelenti-e azt, hogy Füst Milán költészetében a szövegmotívumok ugyan leltározhatóak, katalogizálhatóak, de éppen eredeti jelentésük megszűnése vagy elhalványulása miatt elvesztik minden interpretációs

– példának okáért – a maiak közül: SCHEIN Gábor, *A szubjektív romantikus modelljeinek átalakulása Füst Milán pályájának korai korszakában* = *Uő., Nevetők és boldogtalanok. Füst Milán művészete 1909–1927*, Akadémiai, Budapest, 2006, 11–36.

⁶ Főleg az 1934-es *Válogatott versek* megjelenése után, amely kötet elsőként gyűjtötte egybe a nagy biblikus Füst-verseket (VAS István, *I. m.*) A kritika előszeretettel idézi Füst költészetének ószövetségi motívumait. A vallásosság-vallástalanság természetlen (és különösebb meggyőződés nélkül folytatott) vitájából egyfajta kivezető utat mutathat: RÁKOSI Marianna, *A Minden, a Valami és a Semmi. Füst Milán lírája és Martin Buber dialogikus filozófiája* = *Füst Milán-dialógusok*, szerk. KOVÁCS Kristóf András – SZABOLCSI Miklós, Anonymus, Budapest, 2000, 51–76.

⁷ RÁBA, *I. m.*

⁸ „Nem létező korok maszkjaiban [szól], és képei mégis döbbenetesen életszerűek, kiáltó hibáikkal együtt” (HALÁSZ Gábor, *Új verseskönyvekről*, Nyugat 1935, I., 320). „Azok az ódon képek és tájak, melyek élénk tűnnek belőlük, nem is elmúlt századokba vezetnek bennünket, hanem az álom mítoszába, az archaizáló álom magzati mítoszába” (KOSZTOLÁNYI, *I. m.*, 21.).

⁹ Füst költészete „furcsa régészeti cirádákkal szereti ékesíteni magát” (*Uo.*), és sok kifejezés „éppen azért kerül a versbe, mert mesés, távoli, idegen, mert mitikus fényköre van” – LATOR László, *Áttetsző, tengerzöld* = *Uő., Kakasfej vagy filozófia? Mire való a vers?*, Európa, Budapest, 2000, 14.

¹⁰ SCHEIN Gábor, *Az „objektív” költészet fogalma és az „én” figurativitása Füst Milán korai költészetében* = *Uő., Nevetők és boldogtalanok...*, 37–66, különösen: 62 és 63.

erejüket, vagyis nem adnak hozzá semmit az egyes Füst-versek elemzéséhez? Erre a kérdésre keressük a választ. Ha Füst versei alapvetően a hagyományidézésre épülnek, és ha feltételezzük, hogy e költészet esetében az intertextuális utalásrendszer sajátos befogadói műveleteket kíván az olvasótól, akkor jogosan adódik a kérdés: mi lehet az oka annak, hogy Rába György kezdeményezése, a motívumtörténeti és (klasszikusabb értelemben vett) intertextuális megközelítés egy-két kortárs tanulmányt leszámítva gyakorlatilag folytatás nélkül maradt?¹¹ Mi ehhez a kutatási irányhoz csatlakoznánk (amely az éppen most is vizsgált szöveganyag, a *Bukolika* ciklus kapcsán alapvető eredményeket mutatott fel),¹² azzal a kiegészítéssel, hogy a Füst-korpusz belső mozgására, a különböző szövegvariánsok közötti értelmi eltolódásra is figyelünk, minthogy ezek az átdolgozások azt mutatják, hogy Füst Milán költészetében a szövegközöttség költői gyakorlata erősen változott.

A továbbiakban az 1914-es *Változtatnod nem lehet* kötet verseit, azon belül is a *Bukolika* című ciklust hívjuk segítségül a kérdés megválaszolásához, amely kérdés a Füst-költészet (és a vonatkozó szakirodalom) egészét érinti: miért és hogyan tesz nehézzé, vagy egyáltalán megnehezítik-e Füst Milán versei az esetleges intertextuális kutatásokat? Már első olvasásra is feltűnhet, hogy a *Változtatnod nem lehet* című kötet esetében az idézett szövegek nagy része a görög-latin, a biblikus, illetve az orientalisztikus hagyományokat idézi (és ez utóbbi kettő – motivikus alapon – mintegy összekötő kapcsot képez a klasszikus antikvitás világa és a középkori hagyomány között).¹³ A kötetben belül a *Bukolika* ciklus a hellenisztikus ókor jól körülhatárolható és eléggé ismert szöveghagyományait idézi.

A *Bukolika* ciklus és a *Változtatnod nem lehet* kötet egy igen fontos poétikai fordulat része, illetve – ha az évszámokat nézzük – e fordulat magyarországi előhírnöke. „A tízes-húszas években ugyanis annak vagyunk tanúi, hogy rohamosan nő az érdeklődés olyan kultúrák iránt, amelyek az európaiktól eltérő személyiségképleteket fejlesztettek ki. [...] Az individuumszemlélet másságában foglalt elvi lehetőség adott módot arra, hogy az avantgárd legtöbb irányzata szembeforduljon a személyiségről való gondolkodás napnyugati tradíciójával.”¹⁴ Vagyis a század első felének költészetében az újkori európai kultúrától eltérő tradíciók felidézése szorosan kapcsolódik a személyközpontú líra felbomlásának folyamatához. Aho-

¹¹ Érdekes, hogy Kis Pintér elismeri ugyan Rába lenyűgöző tudását, de sajátos, az eredeti tanulmánytól idegen szempontokat is számon kér Rábától (KIS PINTÉR Imre, *A semmi hőse. Füst Milán költői világképe*, Magvető, Budapest, 1983, 48–49.).

¹² SCHEIN Gábor, *Bukolika* = Uő., *Nevetők és boldogtalanok...*, 137–158.

¹³ RÁBA, I. m., 115.

¹⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991.*, Argumentum, Budapest, 1993, 63–64. Rába György „a korabeli avantgárdtól független, de többé-kevésbé azonos irodalmi és társművészeti” ősóket emleget Füst Milán kapcsán (RÁBA, I. m., 134.).

gyan az archaikus, a keleti és az ókori kultúrák szövegeihez a modern individuum képzete nem kapcsolható, úgy az ilyen hagyományokat felidéző 20. századi művek is ellehetetlenítik az én–közlő lírai hagyomány olvasati lehetőségeit.¹⁵

Füst Milán versei sem értelmezhetők egyértelműen a modernitásban kifejlődött szubjektum önközléseiként. A Füst költészetében megteremtődő két alapvető személyiségképlet, az ítélő tekintetű *aggastyán*,¹⁶ illetve az amorális végzetet szemlélő *bölcs*¹⁷ képletei nem vezethetők vissza a személyes és dialogikus viszonyokban megalkotódó újkori individuum képzetére, inkább az antikvitás ön- és világértelmezését idézik. Füst verseiben a más kultúrákra való utalások alapvetően az Én problematikáját érintik.

Füst költészetének ezt a jellemzőjét – amely a szerzőt Szabó Lőrinc és József Attila nemzedékével rokonítja¹⁸ – sokan a *maszk* és a *szerep* fogalmával próbálták leírni, több-kevesebb sikerrel.¹⁹ A *szerepjátás* terminológiája felől közelítve a versekhez azt hangsúlyozták, hogy a történelmi, kulturális, illetve irodalmi idézetek egy állandó és változatlan költői szubjektum játékos megtestesülései, illetve ennek különféle szöveggörnyezetek. E környezetek csak afféle *couleur locale*-t jelentenek egy változatlan költői személyiség szerepeihez. (Persze nem feledkezve el a vén aggastyán irodalomtörténeti figurájáról, az anekdotákból is ismert „Milán atya” színészkedéseiről.) De rendelhetjük-e ugyanazt a személyiségképletet a különféle „szerepekhez”, azokhoz a szólamokhoz, amelyek eltérő hagyományok szövegeiből formálódnak? Lehet-e például a horatiusi vers szólama ugyanolyan eredetű, mint egy hitetlen zsoldár vagy egy egyiptomi sírfelirat „hangja”? Lehet-e egyáltalán egy egészként elgondolható személyiséget rendelni a Füst-költészet különféle megszólalásaihoz, a „maszkokhoz”, amelyek a tradíciók különféle vidékeiről származnak? Nem inkább arról van szó, hogy „ebben a képben sem a személyiség, sem az emberi kapcsolatok nem lineárisan összefüggők, hanem egymástól idegen »pillanatelemekből« állíthatók össze”?²⁰

A század első évtizedeiben kibontakozó irodalom nem-európai irányultságáról beszéltünk az előbb. E jelenséggel rokon Füst Milán költészete is, amelyben a klasszikus antikvitás, a bibliai kultúrkör, a közel-keleti hagyomány és a sajátó-

¹⁵ Találókak lehetnek azok a kritika által emlegetett párhuzamok, hasonlóságok, amelyek Füst Milán kapcsán olyan költői életművekre hívják fel a figyelmet (Hofmannsthal, Kavafisz, Saint-John Perse, valamint az avantgárd, illetve kora expresszionista költők), amelyek távoli kultúrák, nyelvek felidézése révén újrafogalmazták a szubjektumra irányuló kérdésfeltevést.

¹⁶ KABDEBŐ Lóránt, *Kísérletbe rejtett modell. Füst Milán világáról* = Uő., *Vers és próza a modernség második hullámában*, Argumentum, Budapest, 1997, 195–204, különösen 201.

¹⁷ ANGYALOSI, I. m., 100–107.

¹⁸ SCHEIN, *Az „objektív” költészet fogalma...*, 53.

¹⁹ Áttekintésük és értékelésük, valamint a *maszk* fogalmának egy új megközelítése: Uő.

²⁰ KABDEBŐ, I. m., 203.

san átértelmezett középkoriság szavai, képei, gondolatai az újkori európai irodalom individuum-fogalmától idegen személyiségképletek felidézései. Ha ez így van, akkor az eltérő történeti indexű hagyományok összeférhetetlensége egyben a (görög–latin, ószövegségi, perzsa, középkori) személy-fogalmak szétesését is jelenti.

Hogy miért nem alakult ki a Füst-szakirodalomban egy motívumkutató irányzat? Talán az egyik ok az lehet, hogy a klasszikus motívumtörténeti kutatás – az ilyen vizsgálódásokhoz szükséges szövegtudás legfőbb letéteményese – a Füst Milán-típusú lírára még kevésbé volt érzékeny. Nemes Nagy Ágnes szerint „a világlíra alááramlott Füst költészetének, hátára vette, már akadálytalanul úsztatja előre. A maiaknak nem kell lépésről lépésre megközelíteniük, fokról fokra megtanulniuk a költőt; a mai versolvasók beleszületnek Füst Milánba.”²¹ Azonban nemcsak a világlíra, hanem az irodalmi gondolkodás is mintegy „alááramlott” a költőnek.

Láthattuk, hogy Füst esetében az individuumszemlélet felbomlása szoros kapcsolatban áll a megidézett hagyományok disszonanciájával. A filológiai stúdiumokon edzett, tradíció- és szövegharmoniót kereső olvasat Füst Milán esetében könnyen zátonyra futhat. Füst költészete alapvetően nem iskolás módon idézi meg a hagyományokat, a *Bukolika* ciklus esetében például – hogy vizsgálódásunk szorosabb tárgyánál maradjunk – a különféle, egymásnak ellentmondó antik irodalmi emlékeket. Füst költészete kimozdítja a kánon alapműveit az addig ismert jelentés-összefüggésekből, és a modern európai iskola hagyományrögzítő tendenciájának ellenében kelti életre azokat.

„Kikerülhetetlen tény, hogy az új költő kapcsolódik a múlthoz, igazodik hozzá, de ez nem egyoldalú jelenség [...]. A már meglevő művek egymás között ideális rendet alkotnak, ezt a rendet módosítja, ha új (igazában új) műalkotás iktatódik soraik közé.”²² Füst versei nem egy lezárt értelemrendszert kebeleznek be, hanem szabad játékot folytatnak az antik szövegekkel. A művek nyitottságára, többértelműségére érzékenyebb modern irodalomszemlélet Füst-olvasatai, illetve az antik irodalomtörténet modern megközelítései világíthatnak rá Füst Milán verseinek számos olyan antik utalására, amelyek az eddigi, inkább rendszerekben gondolkodó olvasatok számára nehezebben voltak értelmezhetőek. Talán ez is megmagyarázza, hogy a Füst-recepció miért bánt olyan szűkszavúan a motivikus-mű-

²¹ NEMES NAGY Ágnes, *Füst Milán 90. születésnapján* = Uő., *Az élők mértana*, I., Osiris, Budapest, 2004, 411.

²² Thomas Stearns ELIOT, *Hagyomány és egyéniség*, ford. SZENTKUTHY Miklós = Uő., *Káosz a rendben*, Gondolat, Budapest, 1981, 63. Az intertextualitás elmélete alapján megfogalmazva: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás és a szöveg identitása* = Uő., *Az olvasás lehetőségei*, Kijárat-JAK, Budapest, 1997, 6.

faji kapcsolatokkal; a hazai irodalomtörténet-írás nem régen történt elmozdulása, elméleti felfrissülése, valamint az antik tudományok „megújulása” hívhatja elő a hiányolt intertextuális kutatásokat – feltéve, ha e klasszikus történeti stúdiu-mok történeti szövegtudása, nyelvérzéke és filológiai precizitása megőrződik.

A *Változtatnod nem lehet* versei sajátos műfajjelöléseikkel, nyelvi utalásaikkal párbeszédbe szólítják, és ezzel át is formálják a korábbi hagyományokat. Valószínű, innen értelmezhető leginkább Füst Milán azon híres és sokat idézett kijelentése, miszerint „én a magam poézisét sokkal inkább tartom görögös természetűnek, mint például Babitsét, – mert egy élő szellem lüktet benne. Csak az él, ami fejlődik, változik, mozog.”²³ Füst Milán verseiben az antik kánon sajátos mozgásaira lehetünk figyelmesek, a megidézett (ókori vagy közel-keleti) szövegek páratlan nyitottságára.²⁴

Ezért is választottuk a *Változtatnod nem lehet* kötetből a *Bukolika* című ciklust a további vizsgálódások tárgyául. A cím ugyanis olyan műfajmegjelölést – pásztorköltészet – tartalmaz, amely egy hatalmas tradíció folytatójává, megszólaltatójává teszi Füst Milán ciklusát. Ez az irodalmi hagyomány kiválóan alkalmas arra, hogy egy lezártnak, mesterkéltnek és avítnak hitt szövegvilág, a bukolikus korpusz végtelen nyitottságára lehessünk figyelmesek. „Az, hogy e Vergiliusszal kezdődő hagyomány több mint tizenhét évszázadon keresztül állt fenn töretlen vitalitással, arra utal, hogy alapvető emberi igényeket elégített ki. Ezek bizonyára nem mindvégig ugyanazon igények voltak, vagyis alapvető folytonossága ellenére a pásztorköltészet változó helyzetekhez volt kénytelen alkalmazkodni. Mindez olyan vázat tett szükségessé, amely mind a változót, mind a változatlant magába foglalja – e kettős struktúra eredményeképpen a pásztorköltészet befordási folyamatként láttatja magát, melynek története a pásztori világ állandó újraalakításával jön létre.”²⁵ Az újkori bukolikus műfaj nyitottsága pedig a vonatkozó antik korpuszban is meglévő tágasságra hívja fel a figyelmet.²⁶ A klasszikus

²³ FÜST Milán, *Teljes napló*, II., kiad. SZILÁGYI Judit, Fekete Sas, Budapest, 1999, 758. Kérdéses, hogy a Babits–Füst oppozíció szakirodalomban ismételt tétele tényleg olyan nagy interpretációs erővel rendelkezik-e.

²⁴ „Klasszikus szerzők tanúskodnak arról, hogy sok olyan kérdés elhangzott, amely a mai kánonvitákban is elhangzik, és az egységesség hiánya azokra is ugyanúgy jellemző volt. A klasszikus szövegek tanúskodását nem lehet úgy bemutatni [...], amikor mindenki egyetértett a kánon szó mögött található megkérdőjelezhetetlen tekintélyben. Ha valaha létezett ilyen korszak, akkor az nem az antikvitás volt.” Jan GORAK, *Egy modern kánon létrehozása. Egy irodalmi eszme teremtése és válsága*, ford. HARTVIG Gabriella = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris – Láthatatlan Kollégium, Budapest, 2001, 17.

²⁵ Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 47–48.

²⁶ Gian Biagio CONTE, *Letteratura latina*, I., Le Monnier, Firenze, 2000, 232. Az ókori bukolika műfaji hagyományáról: „n’a pas été l’objet d’une définition canonique ou commentaire poétiques

irodalomtól kezdve a pásztorköltészet legfőbb témája önnön művisége: irodalmisága és nyelvisége – a bukolika metapoétikus irányultsága izgalmassá teheti a bukolikus szövegvilág vizsgálatát, illetve Füst Milán ciklusának olvasatát.²⁷

A továbbiakban a *Bukolika* című ciklussal foglalkozunk, olyan összefüggő szöveggel, amelyet írója többször újraírt, és végül is felszámolt; három (voltaképpen két) önálló szöveg lett az eredetileg egybetartozó versekből. Az átírásoknak (és az elhagyásnak) a folyamata mintha magának a bukolikus hagyománynak a történetét idézné, ahogyan ez a tradíció sorra újraírta saját múltbeli és jövőbeli útjait. Hogyan alakult át Füst Milán *Bukolika* ciklusa? Hogyan viszonyulnak egymáshoz a ciklus versei? Merről is érdemes közelíteni a *Bukolika* szöveghagyományához?

Közismert, hogy Füst Milán újra és újra átdolgozta, átszerkesztette verseit: egyes kutatók dicsérték az újabb szövegvariánsok minőségét,²⁸ az újraírásban megnyilvánuló kritikai érzéket, míg másokban ijedt ellenkezést váltott ki ez az eljárás. Voltak, akik elméletileg tiltakoztak a szerzői átírás gyakorlata ellen.²⁹ A nyomtatásban egyszer már megjelent szöveget változtathatatlan közlésnek tekintették, amely fölött már a költő sem gyakorolhat uralmat – ha pedig ezt teszi, akkor profanizálja azt a szöveget, amelynek egykor ihletett közvetítője volt. Egy műalkotás csak egyalakú és egyidejű lehet: minden más szövegváltozat romlás. Az ilyen elméleti hozzáállás mellett olyanok is voltak, akik nem vitatták ugyan a költő jogát a későbbi átdolgozáshoz, de gyakorlati észrevételeikkel rávilágítottak arra, hogy nem minden versnek tett jót az átírás.³⁰

A szövegvariánsok feltérképezhetetlennek, végigjárhatatlannak tűnő labirintusa³¹ mintha a modern filológia határaitra hívná fel a figyelmet. Zsoldos Sándor

[...]; une approche intuitive remporte plus de succès” Isabelle JOUTEUR, *Jeux de genre*, Peeters, Leuven, 2001, 155. Ernst A. SCHMIDT, *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*, Fink, München, 1972, 9–57. Az újkori pásztorköltészet hagyománya is épített a bukolikus korpusz nyitottságára: „a pásztor költésben minden nemnek helye lehet, csak hogy a pásztorkodásnak színét viselje” FALUDI Ferenc *Költeményes maradványai*, I., kiad., utószó RÉVAI Miklós, Győr, 1786, 187.

²⁷ Mérvadó, igényes áttekintés: Perrine GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Droz, Genève, 1994, 127–137, 165–166.

²⁸ „A variánsok bizonyítják: igazi stílusa a tízes évektől tudatosodott benne.” RÁBA, I. m., 113. Illetve HALÁSZ, I. m., 320.

²⁹ PÉTER László, *Füst Milán textológiai nézetei*, Tiszatáj 1995/5., 45–48. Füst Milán 1934-es kötetének előszavából egy-két érdekes részlet: „A kérdés önként adódik: hogy hivatott bírāja vagyok-e tulajdon munkáimnak? [...] El vagyok készülve a szemrehányásokra [...], amiért nem voltam a szokásos kegyelettel ifjúkorom és fogyatékoságai iránt. [...] A kegyelet ugyan nagy erő bennem is, a lehető művészi tökéletesség követelménye azonban még nagyobb.” FÜST Milán *Válogatott versei*, Budapest, 1934, 5–6.

³⁰ VAS, I. m.

³¹ A filológiai áttekinthetlenséghez járul hozzá az, amire már Büky László is felhívta a figyelmet: a Magvető Füst-kiadásai egyre romlottabb szöveget közölnek: BÜKY László, *A fityfiring és más nyelvjárási elemek Füst Milán költői nyelvében*, Magyar Nyelvőr 1992, 405.

ugyan 1988-ban ismételten felveti egy kritikai kiadás lehetőségét, de a kézirati anyag feltáratlanságára hivatkozva a nyomtatott variánsok filológiaiilag teljes számbavételétől is tartózkodik: „nem tudtuk fölvenni az összes változatot sem, ugyanis Füst versei között szinte egyetlen olyan sincs, melyen az évek során kisebb-nagyobb mértékben ne alakított volna.”³² Zsoldos e *recusatió*nak megfelelően mellőzte Ungvári Tamás 1958-as kiadásának³³ szövegváltozás-jelöléseit, amelyek csak a kötetek anyagára támaszkodnak. Így jött létre az az érdekes helyzet, hogy az 1958-as kiadásból a kötetekben közölt variánsok többségéről szerezhetünk (többé-kevésbé pontos) információkat, míg az 1988-as kiadás a folyóiratbeli megjelenésekről és a jelentősebb átdolgozásokról ad számot. Ungvári és Zsoldos kiadása külön-külön és együtt is igen töredékes; a filológiai adatok hiánya pedig igen félrevezető lehet.

Nincs kritikai kiadás! A hagyományos textológiai gyakorlat alapján feltételezett *editio maior* a főszövegben az 1958-as kötet szövegét közölte volna az *ultima manus* feltétlen érvényű elve alapján.³⁴ E végérvényesnek és abszolút érvényűnek szánt szöveg kritikai apparátusában az ott közölt variánsok mind alárendelt szerepet játszottak volna a főszöveghez képest: mind csak érvényüket veszített változatok, apró betűs lábjegyzetek, amelyek teleologikusan (így tipográfiaiilag is) egy tökéletes végcél felé mutatnak. Ezzel szemben a versek korábbi változatai önön értéküknél, saját helyzetüknél fogva is érdekesek lehetnek, így – Füst Milán esetében – az újabb szövegkiadói alapelveket figyelembe véve inkább a genetikus vagy elektronikus kiadás tűnik célszerűnek.³⁵

A Füst-korpuszt nem tekinthetjük egy zárt egésznek, amely időben mindig is változatlan volt. A legkisebb átírások és átszerkesztések is jelentősek lehetnek, már ha nem tekintjük ezeket egy végleges kötet eldobott vázlatainak. A Füst-líra alapvető változatlanságát, valamint zárt „kapcsolat- és rendszervilágát” főleg azok hangsúlyozhatják, akik elsősorban vagy kizárólagosan a véglegesnek tekintett kötet szerkezet felől közelítik meg Füst verseit.³⁶ Ha viszont nem csak az utolsó

³² FÜST Milán *Összes versei*, szerk., jegyz. ZSOLDOS Sándor, Magvető, Budapest, 1988, 279.

³³ FÜST Milán *Összes versei*, szerk., jegyz. UNGVÁRI Tamás, Magvető, Budapest, 1958.

³⁴ Így tesz Zsoldos Sándor már idézett kiadása is: *I. m.*, 280. Tanulságos az MTA Textológiai Munkabizottságának régebbi dokumentuma (*Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata*), amely a 4.2. pontban kötelező érvényűnek mondja az *ultima manus* törvényét.

³⁵ Az új textológiai iránymutatás: *Alapelvek az irodalmi szövegek tudományos kiadásához*, It 2004, 328–330.

³⁶ Büky László – Füst Milán verseinek avatott ismerője – például egy egyre kidolgozottabb konkordancia szó- és motívumanyagával próbálja feltérképezni Füst költészetét; szerinte az egyes költeményeket csak az életmű összes darabjával összefüggésben lehet tárgyalni. Más példa: „ó dai, ő szö-vetségi, zsoldáros kórushangja változatlanul zengi be egész életművét. Füst Milánnak nincsenek korszakai.” SÖTÉR István, *Füst Milán = Uő., Tisztuló tükrök*, Gondolat, Budapest, 1966, 257. Mások a korai és a későbbi versek közötti jelentős eltérésre hívják fel a figyelmet: KIS PINTÉR, *I. m.*, 49.

Füst-kötetet tekintjük végleges érvényűnek, akkor jogossá válhat az egyes versek (kis pontatlansággal) genetikusnak is nevezhető megközelítése: az egyes variánsok milyen újabb és újabb jelentéssel rendelkezhetnek? A poétikai műfajokra és kanonikus szövegemlékekre irányuló alapvető kérdésfeltevés is megerősíti ezt a történetileg nyitott megközelítést, amely megközelítésben az egyes versek egymáshoz való viszonya, belső rendszerszerűsége nem válik abszolút érvényűvé, végérvényesen rögzítetté.

A Nyugat 1910-es évfolyamában³⁷ jelent meg Füst Milán *Bukolika* című ciklusa,³⁸ amely három versből áll: *A szőlőműves*, *A Pásztor* és a *Tanító vers*. Négy év múlva a *Változtatnod nem lehet* kötetben az *Epodoszok* fejezet alá sorolja a ciklust,³⁹ az első két vershez pedig ajánlást is fűz: *A szőlőművest* Mártonffy Máriusznak,⁴⁰ *A pásztort* Mártonffy Miklósnak dedikálja. Az *elmúlás kórusa* 1921-es kötetében a harmadik vers már nem szerepel; az első két vers előtt a cikluscím és a római számozás továbbra is olvasható, az ajánlások viszont elmaradnak. Az 1934-es válogatott kötetből kezdve a *Bukolika* cím és a római számozás is eltűnik *A szőlőműves* és *A pászor* elől. Bár a két vers e kötetből kezdve nincs közös ciklusba rendelve, minden kötetben egymás után szerepelnek (a *Régiek* között): a *Bukolika* műfajmegjelölés kohéziós ereje – úgy tűnik – megmarad. A *Tanító vers* az 1958-as kötetben az *Elhagyott versek* között újra megjelent.

A *pásztor* című vers szövegvariánsai nem túl érdekesek, inkább csak apró finomításokat jeleznek. Ezzel szemben a ciklus legismertebb és legtöbbet idézett darabja, *A szőlőműves* jelentős átalakuláson ment keresztül. Füst Milán kötetről kötetre átírta, míg végül elnyerte ma is ismert alakját, és ezek az átírások igen tanulságosak. A szövegvariánsok egy sajátos nyelv kidolgozásának állomásait je-

³⁷ Nyugat 1910, I., 821–822.

³⁸ A Budapesti Napló 1906. aug. 12-i számában Ady *Bukolika* főcímmel jelentette meg négy versét: *Itt járt az Ősz* (később: *Párisban járt az Ősz*), *Léda a kertben*, *Rózsáliget a Pusztán*, *Álom egy Méhesről*. Két héttel később ugyanezzel a cikluscímmel jelentette meg az első három verset a Szilágy című lapban. A Nyugat 1911-es évfolyamában pedig (III., 100–101.) az *Új magyar bukolika* címen közölte két költeményét (*Új magyar bukolika*, *Kidalolatlan magyar nyarak*). Mindez azért tanulságos, mert e két Ady-ciklus – éppen esetlegességével – jelzi a kor befogadói elvárását: a *bukolika* műfajjelölés már nem rendelkezik költészettörténeti vonatkozásokkal; afféle dekoratívnak szánt költészet stilizálásához alkalmas gyűjtőfogalom. Vagyis egy olyan ciklus állítható szembe Füst *Bukolikájával*, amelynek értelmezését valóban nem befolyásolja az antik jelölések felfedése, számbavétele!

³⁹ Az 1914-es kötet tartalomjegyzéke hibás! A *Tavaszi dal*, *vándor dal* természetesen nem része a ciklusnak. (Ahogy *A Hold* sem tagja az *Őszi sötétség* sorozatnak.) Lehet, hogy a kötet élére helyezett tartalomjegyzék a rend benyomását nyújtja (BORI Imre, *Az avantgarde apostolai. Füst Milán és Kassák Lajos*, Újvidék, 1971, 21.), de a számos elírás és pontatlanság inkább a kiadás hanyagságáról árulkodik.

⁴⁰ A *Napló* 1941-es első bejegyzése, amely Mártonffy haláláról tudósít, *Máriusnak* írja a keresztnévet, latinos végződéssel.

lölük: a vers az átdolgozások során valóban egyre érdekesebb és sokszínűbb lett. A pontos filológiai összehasonlításokra, illetve ezek tanulságára a konkrét vers-elemzés kapcsán térünk ki.

A szőlőműves című vers mértana

Nemes Nagy Ágnes a „nagy, suhogó, füstmiláni dallam”⁴¹ példái között említi *A szőlőműves* első sorát, amely sor valóban az igen emlékezetes versindítások közül való: „Lám, a Medve ragyog s fiát veri: csöndre tanítja.” Bár a költemény több verssorára jellemző a daktilikus lüktetés, helyenként a hexameterre jellemző adóniszi zárlat, mégis itt, a vers elején csendül fel legtisztábban a görög–latin epikus időmérték. Az első sorokban a verselés kimért és kiszámítható, a tagmondatok egyszerűek, rövidke és áttekinthetőek; a vers az égbolt rendezettségéből indul ki, azt teremti meg a szöveg zenei szövete a maga harmonikus mozgásával.

Két csillagkép leírásával kezdődik a költemény. A *Kis Medvét* fenyítéssel nevelő *Nagy Medve* megjelenítésében van valami a természetes beszédmódra jellemző közvetlenségből, illetve valami ironikus antropomorfizálás. A mondat végén a vers (és a ciklus) két kulcsszava kerül elő, a *csönd* és a *tanítás*. A *Hattyút* megjelenítő verssor, amely a mozgás lassúságához illően spondeusokkal kezdődik (legalábbis a későbbi variánsokban: „S lejjebb lassan, valamint tavorózsa, leúszik a Hattyú”), és szabályosan lüktető daktilusokban végződik, fontos átíráson ment keresztül; első formájában, a Nyugatban még így hangzott a beékelt hasonlítás: „lassan, mint a tavorózsa.” A *Változtatnod nem lehet* kötetben és az azóta megjelent kiadásokban viszont ezt olvasni: „valamint tavorózsa.” A *valamint* szó itt tudatos archaizálás;⁴² az átdolgozások során *A szőlőműves* vers egyre patinásabb, egyre ódonabb hangzású lesz.

Már a *Nyilas hava* című versben (az *Epodoszok* első darabjában) is megjelent a Füst Milánra oly jellemző csillagmotívum, amelynek ismételt visszatérése a kötetben „zord misztikával terhes: az ember sorsát a csillagképek alakítják, változtatnod nem lehet.”⁴³ Az is tanulságos lehet, hogy a Medve csillagkép antik megnevezésével, és nem a közkeletű magyar jelöléssel (Göncöl) szerepel: mindez jobban illik a vers archaizálásához, erőteljesebben felidézi az antik végzetfogalmat, valamint megteremti azt a mitologikus légkört, amely mintegy az egész verset átjárja. A medve Diana (Artemisz) állata, a hattyú pedig Apollóé: mind-

⁴¹ NEMES NAGY, I. m., 409.

⁴² A TESz szerint a *valamint* szó 'mint' jelentésben egyértelműen archaizálás.

⁴³ LATOR, *Áttetsző, tengerzöld*, 8.

ketten az aranykor védőistenei, a bukolikus lét őrei (erről majd még később bővebben).⁴⁴

A szőlőműves mindhárom versszaka egy-egy ellentételező hasonlóságra épít. A kétsoros bevezető szakaszokra – szinte az aranykorszak geometriai-zenei szabálya szerint – mindig következik egy-egy háromsoros válasz. A csillagfények rendezettségével (1–2. sor) a világítóan fehér házak kuszasága áll szemben (3–5. sor); a kóborló szél motívumára (6–7. sor) a bolyongó szőlőműves alakja felel (8–10. sor); a befejezés és pakolás mozdulatait (11–12. sor) pedig a megnyugvó várakozás zárja le (13–15. sor).

Az első strófában a csillagképek által felidézett mítoszok közvetlenségére egy mitikus eredetmonda felel; az égbolt aranykori rendet idéző kozmológiájára az emberi világ, a lakott település kozmogóniája: „Alant sötétül a kékség s a dús domboldalt beborítja, / Melyre fehér házat, kicsikét, százat egy óriás paritty / Fekete, tar venyigék közt össze-vissza szórt...” Az a bizonyos „óriás paritty” nemcsak a kicsi, fehér házakat szórt szét, hanem alaposan felforgatta az eddig kiegyensúlyozott mondatrendet és a verselést is: a negyedik sor mondata áthajlik az ötödikbe, a jelzők sorrendje felborul („fehér házat, kicsikét, százat”), a második sor hívó rímjére elmarad a felelő rím, váratlanul páratlan szótagszámú lesz a negyedik sor, ráadásul a daktilikus lüktetés is megváltozik. A látvány is torzul: a házak kicsikék, amelyeket szinte elnyelnek a hatalmas „fekete, tar venyigék.” (A Nyugatban és a *Változtatnod nem lehet* kötetben a domboldal az őszi éjszakának megfelelően „hűs” volt, míg a későbbi átdolgozásokban ez a jelző átíródott: „dús domboldalt beborítja”. A versben megteremtett idillhez, a képek gazdagságához és a költői nyelv túlburjánzásához jobban illik ez utóbbi jelző, és a részlet zeneisége is erőteljesebb lett.)

A második versszak első két sora mintha a Füst-versek hiányozhatatlan kellék-tárából nyújtana majdnem teljes válogatást: *éjjel, hold, felhő, ősz, szél*, hogy ezzel a katalógussal véget is érjen a költemény tájleírásnak tűnő része. A mondat a versben oly sokszor (bár az átírások során más és más számban) előforduló mellérendelő kötőszóval kezdődik; a kötőszó állandó ismétlődése az anafora alakzatának archaikus ünnepélyességét idézi, ráadásul az antik (és biblikus) nyelvek alapvetően mellérendelő szerkezetére is utalhat.

Szokatlan, hogy egy mondat hármaspontra végződjék, a következő pedig azal kezdődjék: „S tiszta éjjelen, mélyen a hold alatt repül / És fénylő, gyors felhőket űz az őszi szél... / ... Csak épp megnézi még hegyét...” Valami szakadást, vagy még inkább valami fokozatos áttűnést jelez a vers. A vers eddig egy termé-

⁴⁴ Vergilius: „casta fave (ti. puero) Lucina, tuus iam regnat Apollo” (*Eklogák* 4, 10); Horatius: „Phoebe silvarumque potens Diana” (*Százados ének* 1).

szeti látványt tárt elénk, bár az antropomorfizálás és a mitologizálás végső soron egy emberi világról adott hírt. Most, a vers közepén a természetből vett képet – az áttűnés filmtechnikai eljárásához hasonló módon – egy emberről szóló leírás váltja föl; a szél megfoghatatlan kóborlása a szőlőműves bolyongó mozgásává alakul át, legalábbis a vers végső variánsában: „...Csak épp megnézi még hegyét, kicsit még jár körül / S aztán bucsúzik ő is, ki a súlyos fürtöt óvta: im’ hogy itt a tél, / A szórtan szőlőműves is pihenni tér.” Az alany késlekedése bizonytalanná teszi, hogy ki vagy mi is az, ami nézelődik, körbejár, búcsúzkodik.⁴⁵ A cselekvő kiléte körüli bizonytalanság olyan hatást idéz elő, amelyet a zeugma alakzatához szoktunk kötni: az első állítmányok (megnézi, körüljár) akár még a szélre is vonatkozhatnak, főleg, ha tekintetbe vesszük a vers eddigi hajlandóságát a könnyed megszemélyesítésekre (fenyítő Medve, felhőket űző szél). A szakasz várokozással teli dinamikáját csak növeli a személyes névmás („ő is”) bizonytalan szerepe: a versbeli hang ezzel a névmással előre utal a szövegben egy még bizonytalan alanyra, vagy pedig a szövegen kívülre mutat?

Az előbb elemzett pár sor csak a vers végső variációjában szerepel; ez a szakasz a költemény legtöbbet és legjelentősebben átdolgozott része. A Nyugatban még így szerepelt az említett részlet: „Magános gondolatja hűs vizében elmerül, / Ki a súlyos fürtöt óvta: most, hogy jó a tél...” A *Változtatnod nem lehetben* ez olvasható: „Magános gondjának vizében elmerül / Ki a súlyos fürtöt óvta: most hogy jó a tél...” Az *elmúlás kórusában*: „– S már ő is menni kész, – csak épp’ hogy néz körül, / Ki a súlyos fürtöt óvta: im, hogy itt a tél...” Ezekben a megoldásokban az őszi szélről szóló mondat utáni ágensváltás az alany késlekedése ellenére is világos, a kép és a mondat szerkezet kevésbé többértelmű, kevésbé feszültségkeltő, ráadásul a *magános gond* jelzős szerkezet ilyen közvetlen használatát legfeljebb a vers alapvetően ironikus hangvétele mentheti meg. Bár a régi variáns előnye, hogy a vízben való elmerülés motívuma szépen felel az égen úszkáló Hattyú képének, valamint a *hűs domboldal* kifejezésre sokatmondóan válaszol a *hűs víz* szerkezet (legalábbis a Nyugatban közölt szövegben). Az első megoldásokban szereplő *most* szó a vers alapvető jelen idejűségét, dialogikusságát idézi fel (valami megszólított van a versben, aki a beszélővel együtt szemléli az adott pillanatban láthatókat), míg az *íme* (még inkább ebben az alakban: *im’*) szó a költemény patetikus hangvételét emeli.

A harmadik versszak ismét a rendezettség benyomását kelti: áttekinthető a mondat szerkezet, a vers első sorai után ismét vannak hexameteres adóniszi zár-

⁴⁵ Találkozik Nagy Zoltán észrevétele Füst Milán mondat szerkezetéről: „Néhol háromszor újból kezdődik a mondat, míg megjelenik, hogy rendet teremtsen a bőven patakzó szavak között, az állítmány.” NAGY, I. m., 621.

latok (11. és 13.), folytatódik a második strófa keresztrím-képlete (páros sorok páratlannal állnak kapcsolatban!), még az első versszak utolsó ríme is megtalálja a maga felelő párját a vers végső szótagjaiban, amelyek így zeneileg is végleg lezárják, lekeretik a költeményt. Az apró részleteknél időzik el a vers: a csillagoktól és a távoli donbos tájtól így jutunk el egy ház belsejébe, az „archaizmusokkal élő, idézetszerű béke”⁴⁶ idilljéhez, a Füst-kötet egyik visszatérő személyiségképletéhez, a bölcs alakjához.⁴⁷

Ebben a strófában is találunk jellegzetes átírást: eredetileg a *kamara* szó helyett *kamra* szerepelt. A *kamara* szó régiesebb, a köznyelvitől jobban eltérő alak (legalábbis a „kamra” szó értelmében).⁴⁸ Miként a *valamint* esetében, úgy itt is tudatosan archaizál a költemény; az átdolgozások ezt a régies ízt erősítik a versben.⁴⁹

Visszapillantó tükröben: Berzsenyi, Horatius

A *szőlőműves* szövege többször kifejezetten utalást tesz arra, hogy itt a versszólam nem más, mint egy párbeszéd része: valaki beszél valakihez. A párbeszédre mint szövegképző aktusra utalhat a versben következetesen használt jelen idő, a rámutató *íme* szó (esetleg az *ő* névmás is, amennyiben a szövegen kívülre mutató deiktikus elemként is értelmezhető). A vers jelenében, a feltételezett párbeszéd közvetlen szomszédságában történnek az események: a csillagos égbolt mozgása, a kergetőző szél, a szőlőműves ténykedése (az *íme* szó helyett eredetileg *most* szerepelt a költeményben).

A versben megszólaló hang rámutat a szövegre, annak tárgyára: *lám*. Amennyiben pedig rámutat, annyiban *valakinek* mutat. Valaki más is jelen van a versben; ez a harmadik személy – a megszólított – pedig vagy a mindenkori olvasó, vagy valami önálló és tisztázatlan szövegbeli szereplő, vagy pedig a versbeli hang önmagához, egy másik szerepben felbukkanó magamagához beszél.⁵⁰ Ugyanolyan többértelmű ez a beszédhelyzet, mint a kötet legtöbb verséé, amit már a kötet cím rögzíthetetlen szituációja is jelez: *Változtatnod nem lehet* (ki is ez a második személy?). Mint a biblikus versek esetében, úgy *A szőlőműves*ben is a szöveg által meg-

⁴⁶ SCHEIN, *Bukolika*, 152.

⁴⁷ Uo. Vö. a 15. jegyzettel!

⁴⁸ A *kamra* / *kamara* szóhasadásról, az egyes szavak történeti-stilisztikai értékéről hasznos áttekintés számos példával: GRÉTSY László, *A szóhasadás*, Akadémiai, Budapest, 1962, 114–117.

⁴⁹ Büky László kimutatta, hogy Füst Milán versei nyelvjárási és egyéb, köznyelvitől eltérő alakokkal vannak tele: BÜKY, *I. m.*

⁵⁰ Lator László a *Tél* című vers „meglásd” szaváról írja, hogy ez a személyes fordulat az olvasónak is szólhat, önmagának is, illetve a Szentírás tipikus fordulatát is idézheti (LATOR László, *Ködös evidencia. Füst Milán: Tél = Uő., Szigettenger. Költők, versek, barátaim*, Európa, Budapest, 1993, 41.).

teremtett dialogikusság értelmképző erejét az „En-Te viszony hiányából következő tárgynélküliség” teszi lehetetlenné.⁵¹

A *lám* szó színpadivá teszi a szöveget; minden oldalról bekeríti, és kívülről megmutatható térré formálja át a vers világát;⁵² stilizálja, választékosá teszi a beszédet. Valamint – és most számunkra ez az elsődleges szempont – egy híres antik szövegre utal. Horatius *Ad Thaliarchum* írott ódája (1, 9) kezdődik a megszólítás ünnepélyes aktusával, a *vides* igével, amely a nyelvtörténet tanúsága szerint egyszerre utal a látásra és a tudásra, és (Füst verséhez hasonlóan) itt is végig tisztázatlan marad, hogy ki is ez a második személy. Füstnél és Horatiusnál is többszörös dialogikus szerkezettel van dolgunk, amelyet a látásra vonatkozó szó, a *lám*, illetve a *vides* vezet be. Van egy belső, fiktív párbeszéd, ahol a partner a maga hallgatásával van jelen (ez a partner lehet az önmagát megszólító is), és erre épül egy külső dialógus, amelynek révén az olvasó kerül a megszólítotttság helyzetébe. Horatius esetében a belső párbeszéd az elsődleges, a részletesebben kidolgozott, Füst esetében azonban a külső dialógus.

Ugyanaz a két vers látványszerkezete: a közeledő téltől a szoba melege felé tart a szöveg, a fagyos természeti világ kozmikus összefüggéseitől a jó kedélyű borozásig. A bölcselkedő, tanító hangvétel mindkét esetben a symposion műfajának felidézéséhez kapcsolódik, de míg Horatiusnál valódi tanítás olvasható, addig a dialogikusságot csak hiányával megidéző Füst-vers esetében az esetleges tanítás az ironia mindent eltávolító messzeségéből hallható.⁵³ A vers elején olvasható „csöndre tanítja” szerkezet jelöli meg a vers központi témáját; a csend, a magány annyira elhatalmasodik „a szótlan szőlőműves” alakján, hogy ez a néma elszigeteltség a tanítás gesztusát végül is ellehetetleníti. A *szőlőműves* versben a bölcs derű („vidáman heverész és derüs kedvvel borocskáit issza”) a végső szó, míg Horatius versében a rettegő félelemé. Horatius a tavasz irreális jelenével zárja a verset,⁵⁴ Füst verse pedig csak negatív megfogalmazásban említi a tavasz esetleges eljövetelét („míg *felenged* a tél”; „*amíg* kívül hull a hó”).

Nem meglepő, hogy a hellenisztikus világ kultúráját, költészetét oly bőségesen idéző kötet horatiusi szövegmélekre épít, ha a bölcsesség és a tanítás témája kerül elő – még ha ezt ironikusan is teszi. A horatiusi költészet által megterem-

⁵¹ RÁKOSI, I. m., 72.

⁵² Nemes Nagy Ágnes a drámaalkotáshoz hasonlítja Füst lírájának alapszituációját: NEMES NAGY, I. m., 410.

⁵³ Horatius lírájának (az eredeti értelem- és értékösszefüggések közül kiszakított) ironikussá stilizált használatára jellegzetes és híres példa a *Változtatnod nem lehet* kötet *Óda pártfogóhoz!* című verse.

⁵⁴ „*Nunc et campus et arcae / lenesque sub noctem susurri / composita repetantur hora, / nunc et latentis proditor intumo / gratus puellae risus ab angulo / pignusque dereptum lacertis / aut digito male pertinaci*” (18–24). Az idézett rész zeugmája újabb filológiai viszonyt teremthet a két vers között (SCHEIN, *Bukolika*, 152).

tett személyiségképlet szöges ellentétben áll a modern individuumképzetekkel: e két világ közötti törés érződik a versben. Az én meghatározatlan marad a költeményben; kívül kerül az újkori önértelmezések lehetőségeinek körén (ezért közelít a versbeli szólam a „bölc” antik figurájához), de nem is azonosul egyik régi énfelfogással sem (ezért tart ironikus távolságot ez alaktól).

Kérdéses marad, hogy a Füst-vers Horatius-idézete hogyan egyeztethető a bukolika műfaji hagyományával? Érzünk valami törést a versben: a *Bukolika* cikluscím és a kezdő sorok (az aranykor két védőistenének csillagképei) határozott bukolikus utalásai egy horatiusi symposion kelléktárává alakulnak át. Említettük, hogy a hagyományok töredezettsége, az egymással nehezen egyeztethető kulturális alakzatok és szövegvilágok forma- és értelebontó egymáshoz rendelése a Füst-versek fontos jellemzője. A bukolikus és a horatiusi tradíció együttes (és némileg ironikus) felidézése az erre a hagyományokra építő értelmezések egymással ütköző mozgásait indítja el *A szőlőműves* versben. Mintha mindaz, amit a pásztorköltészetről és a horatiusi versekről tudunk, érvényét veszítené, vagy legalábbis csak annyiban válna érdekessé, amennyiben ettől eltér a Füst-vers. Vajon tényleg csak a tradíciók elutasításának és az azoktól való elhatárolódásnak van jelentősége Füst versében?

A kérdés megválaszolásához érdemes figyelembe vennünk, hogy Horatius és Füst Milán költészete között ott van egy harmadik, kikerülhetetlen tényező, egy másik korpusz, amelynek emléke átjárja az utóbbi költő szövegvilágát. Füst kedves költőjéről, mesteréről, Berzsenyiről van szó:⁵⁵ kettejükét azóta is együtt emlegeti a kritika. Rákos Sándor egy szubjektív hangvételű esszében számol be a *Változtatnod nem lehet* kötettel való találkozásáról. A szerző – talán az európai kultúrát megelőző irodalomban való jártassága miatt is – érzékenyen ír Füst kapcsán az én-képzet problematikájáról és a személytelen líra modernségéről, illetve az archaikus nyelv és Füst Milán költészetének rokonságáról.⁵⁶ Rákos írja a következőket: „Füst [...] modelljei nemcsak sugallják, hanem provokálják is az összehasonlítást klasszikus előképekkel. Éppen, mert annyira egyedülálló a századokban, kíváncsívá tesz bennünket, hová is vezetnek rejtett gyökerei. Így, Füst Milán költészetének eredetét kutatva, jutottam el újra Berzsenyihez. [...] [Így] eszméltem rá a Füst Milán-i üvegen [...] átnézve, a Berzsenyi örök-modernségére és nagyságára.”⁵⁷

⁵⁵ Bár Füst Milán a Berzsenyi-kiadás előszavában (FÜST Milán, *Berzsenyi Dániel* = Uő., *Emlékezések és tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1967, 317–332.), és ismételtén a *Naplóban* Berzsenyi költészetét elhatárolja Horatiusétól.

⁵⁶ RÁKOS Sándor, *Két arc a visszapillantó tükörben: a Berzsenyié s a Füst Miláné* = Uő., *Elforgó ég. Napló, tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1974, 176–181.

⁵⁷ Uő., 179.

A bukolikus hagyomány és a horatiusi költészet merész ötvözete Berzsenyi 1816-os kötetében is felfedezhető.⁵⁸ Az összeegyeztethetetlen hagyományok diszharmonikus egysége a Berzsenyi-versek olyan rejtett tulajdonsága, amelyet éppen a modern költészet nyitottsága és töredezettsége tárhat fel. Füst Milán költészetének interpretációs ereje kihat Berzsenyi-olvasatunkra is, Berzsenyi versei pedig megmutatják Füst Milán műveinek hagyományba ágyazottságát.

„*A magános kortyongatás némaságáról*”

Füst Milán verse nem klasszikus módon idézi meg az antik szövegeket, hanem olyan hagyományokat rendel egymás mellé, amelyek kibékíthetetlennek, összeegyeztethetetlennek tűnnek. Ez a modernnek ható idézési mód a maga meglepő dinamikájával új megvilágításba helyezi a kanonizáció által közvetített költői szövegeket (Berzsenyi, Horatius), illetve azok megszokott értelmezéseit. A 20. századi költő műve által felajánlott új megközelítési mód (például a bukolika és a horatiusi hagyomány egymás mellett olvasása) azonban nem eltávolítja, hanem – éppen ellenkezőleg – mintegy testközelbe hozta a régebbi korok szövegeit. Vagyis *A szőlőműves* eredeti összefüggéseiből vesz ki motívumokat, és új értelmezési rendszerbe állítja azokat. Igen modern eljárásnak tűnik – mint ahogy az is –, de ugyanez a folyamat figyelhető meg Berzsenyi vagy Horatius esetében is. Füst Milán vizsgált verse egymással ellentétes szövegvilágokat idéz; ha részben más poétikai elvek alapján is, de ugyanezt teszi Berzsenyi és Horatius is.

A költészetelméleti és gondolati háttér persze mind három költő esetében más és más, de e három költői anyag egymásra vonatkozása éppen azt mutatja, nem biztos, hogy minden esetben a poétikai elv, vagy éppen a szövegekből kihálászott „világnézet” az, ami a leginkább össze tud kapcsolni költőket, verseket. Gyakran egy-egy költészettechnikai, mesterségbeli fogás, valamely sajátos költői dikció, nyelvhasználati jelenség, vagy éppen a hasonló motívumrendszer felületinek nevezett rétege szorosabb és izgalmasabb viszonyt tud teremteni szövegek között, mint a gondolatosság vagy a poétika azonossága. Minthogy a kanonizációs és irodalomtörténeti szempontokat mind a mai napig elsősorban az (egyébként teljesen jogos) elméleti alapú csoportosítás jellemzi, fennáll annak a veszélye, hogy ez a kategorizálás időnként olyan műveket választ el egymástól, amelyek pedig (akár filológiai alapon, akár egyéb poétikai okokból) szoros kapcsolatban állnak egymással. Ahogy például az újkori pásztorköltészet történetéből is látható:

⁵⁸ Részletesebben, további szakirodalommal: ACÉL Zsolt, *Vates ambiguus. A bukolikus hagyomány Berzsenyi Dániel költészetében*, It 2003, 82–91.

a Schillerig visszamenő idillikus-elégikus felosztás filozófiai szempontjait a költészet kapcsolatteremtő ereje könnyedén kijátszhatja; bizonyos idillikusnak beállított művek határozottabb kapcsolatban állhatnak az elégikus hagyomány szövegeivel, mint más idilli művekkel.

Füst Milán írja Berzsenyi és – az általa egyébként elutasított – Horatius kapcsolatáról: „talán csak egyben rokonok: Berzsenyi »bukólikus hangja« is termézetes – s ha ő a téli esték csendjéről beszél, s a magános kortyongatás némaságáról, éppúgy megborzongat, mint Horatius.”⁵⁹ Olyan kapcsolatot tételez fel a két költő között, amely első megközelítésben felületinek tűnhet: Berzsenyi kapcsán nem az oly gyakran emlegetett horatiusi világnézetéről, a sajnálatosan lejáratott és félreértett horatiusi etika fogalmáról beszél, hanem „pusztán” egy érzésről, egy motívumról, a borzongató bukólikus hangról. Meglehet, hogy a mai olvasó számára inkább ez az apróság kötheti össze Berzsenyi és Horatius költészetét, mint a nagy irodalomtörténeti megfelelések.

A *szőlőműves* című vers pedig éppen az előbb idézett „bukólikus hang” révén értelmezi át a Berzsenyi- és Horatius-féle hagyományt. A bukolika részévé tett óda-költészetben a pásztorköltészet allegorikus tendenciái válnak hangsúlyossá: „A jelölő (a pásztorok világa) azért válik le arról, amit konvencionálisan jelöl (a rusztikus világról), hogy valami ismeretlent hívjon létre: a költészet elképzelhetőségét. A hagyományos mimézistól való elszakadással együtt jár a jelölő és a jelölt megegyezései viszonyának meghaladása is, amit a jelölő lebegtetése idéz elő. A lebegtetés lehetővé teszi, hogy a jelölő eddig elgondolhatatlan jelöléseket létesítsen.”⁶⁰ A *szőlőműves* esetében ezt az eddig el nem gondolt jelölést a csend övezte bölcsesség motívumának, a „magános kortyongatás némaságának” felidézésével járhatjuk körül, mint ahogy erre elemzésünkben kísérletet is tettünk.

Másrészt az eddig emlegetett korpuszok között fölvethető még egy közös vonás, egy érdekes kapcsolat: mind a bukolikára, mind a *Változtatnod nem lehet* kötetben felidézett műfajokra, mind pedig a Horatius és Berzsenyi által jelzett költészeti tradícióra egyformán jellemző az, hogy igen sok alkalmi utalást tartalmaznak. Az ódák, epódoszok, kardalok és (részben) az elégiák – csak hogy Füst kötetének fejezetcímeire utaljunk – sokszor konkrét személyeket szólítottak meg, híres, illetve köznapis emberekhez szóltak, vagy pedig bizonyos ünnepi eseményekre íródtak. „Pindarosz győzelmi énekei, a kort mindig bíráló vígjátékok, de még az oly irodalmias képződmények is, mint Horatius ódái és szatírái, lényegük szerint okkasionális természetűek. Az ilyen műalkotásokban az okkasionális úgy vált maradandó alakká, hogy akkor is az egész értelmének a hordozóihoz tartozik, ha nem

⁵⁹ FÜST Milán, *Berzsenyi Dániel* = Uő., *Emlékezések és tanulmányok*, 291.

⁶⁰ ISER, I. m., 54.

teljesül, és nem értik. [...] Amikor valakit képen megörökítenek, költeményben megszólítanak, a színpadról célzással illetnek, akkor ezek nem mellékes dolgok, melyek nem érintik a lényegét, hanem magának ennek a lényegnek az ábrázolásai.”⁶¹

Füst Milán kötetében ehhez az okkasionális természethez tartoznak az oly jellegzetes és oly nagy számban előforduló ajánlások, dedikációk, megszólítások. (Később ezek az utalások eltűnnek, általánosabb megfogalmazásnak adják át helyüket.)⁶² Mi lehet ezeknek az alkalmi szövegelemeknek az értelme? Egy lehetséges felelet felvázolásához érdemes ismét a régiek költészetéből, Berzsenyi és Horatius verseiből kiindulni. Berzsenyi kötetének nyitó versében, az *Ajánlásban* a himnikus invokáció Kazinczy neve köré rendezi a versszöveget.⁶³ A szinte isteni funkcióban megjelenő címzett „tulajdonképpen csak mitikus-poétikus név, nem a maga valójában jellemzett személy. Formálisan a vágyott irodalmi közösség reprezentációja – mint kezdeményezője és középpontja –, tartalmában pedig Berzsenyi költészeteszményének hordozója.”⁶⁴ Hasonló szerepet tölt be Maecenas neve is Horatius költészetében; a költeményekben Maecenas névéhez rendelődik a meghallás, meghallgatás, tehát végső soron a befogadás gesztusa, amely a szöveg elhangzását, megírásának értelmét és lehetőségét biztosítja. Ezért is szerepel mind a szatírák, mind az epódoszok, nem különben az ódák és az episztolák élén a *Maecenas* név.⁶⁵

Füst Milán *Változtatnod nem lehet* kötetének élén is egy invokáció áll: *Osvát Ernőhöz! A Te Deum* himnusz lüktetését⁶⁶ idéző vers központi alakja, a címben említett név – hasonlóan Kazinczyhoz vagy Maecenashoz – a mindenkori befogadó alakját teremti meg, akihez a kötet szól. A megszólítás alakzata létrehozza azt az (egyébként mindvégig tisztázatlanul hagyott és alkalmasint ironikusan emlegetett) szerepet, amelyhez – vagy amelyekhez – aztán az egyes versszólások

⁶¹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003², 177.

⁶² Pl. *Osvát Ernőhöz!* (később: *Az igaz bíróhoz!*) vagy *Óda Móricz Zsigmondhoz!* (később: *Óda egy régi művészhez*, illetve *Óda egy elképzelt művészhez*).

⁶³ „Mint a világnak hajdani díszei, / Csendes mezőben rejtet el éltedet, / Hogy ott magadnak s nemzedetnek / Élji Eratód arany édenében, / Kazinczy!”

⁶⁴ BÉCSY Ágnes, *Magány és közösség = Klasszika és romantika között*, szerk. KULIN Ferenc – MARGÓCSY István, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 187.

⁶⁵ A *Szatírák* elején: „qui fit, *Maecenas*”; az epódoszok élén: „ibis Liburnis inter alta navium, / amice, propugnacula, / paratus omne Caesaris periculum / subire, *Maecenas*, tuo”; az *Ódák* első szavában: „*Maecenas* atavis edite regibus.” A *Levelek* első könyvében, ahol Horatius meg is fogalmazza, hogy első és utolsó művének élén a szeretett alak neve áll: „Prima dicte mihi, summa dicende Camena, / spectatum satis et donatum iam rude quaeris, / *Maecenas*, iterum antiquo me includere ludo?”

⁶⁶ „Téged fennhangon nevezünk, téged elképzelünk”; „Te Deum laudamus, Te Deum confitemur”; Rába György e szöveg kapcsán Szt. Hilarius *Hajnali énekét* idézi: „Te leonem legimus” (RÁBA, I. m., 121.). A himnikus formák mellett a biblikus szövegelemek is említést érdemelnek.

irányulnak. Mintha az 1914-es kötetben *A szőlőműves* és *A pásztor* ajánlása is (Mártonffy Máriusznak és Mártonffy Miklósnak) egyfajta poétikus nevet, a dialóguspartner szerepét alkotná meg. A Horatius-ódával való összehasonlítás során említettük *A szőlőműves* és az *Ad Thaliarchum* kettős dialogikus szerkezetét: a versekben egy megszólító szöveget olvashatunk, ez a megszólítás pedig megteremti a versszólam és a mindenkori befogadó viszonyát. Mártonffy Máriusz neve *A szőlőműves* élén egy olyan nyelvi szerepet jelöl, mint a kötet más verseiben *Osvát*, *Móricz*, a *Fejedelem*, az *Igazság*, a *Fény*, illetve az *Úr* neve, és mindezek éppen tisztázatlanságukban és bizonytalanságukban vannak jelen a művekben: „a fény is (akárcsak az Isten vagy igazság) éppen hiányával létezik Füst verseiben.”⁶⁷ Dialogikus szerkezetéről van szó – a tényleges párbeszéd, illetve a párbeszédben megalkotódó szerep bármilyen esélye nélkül.

A kritika a *Bukolika* hármásából az első darabot emeli ki. Az elődök ítéletét, hallgatólagos egyetértését csak megerősíteni lehet, a ciklusból valóban *A szőlőműves* tűnik az esztétikailag legépebb versnek.⁶⁸ Azonban a Nyugat 1910-es évfolyamában és a *Változtatnod nem lehet* kötetben három, *Az elmúlás kórusában* pedig két költeményből áll a ciklus, így az elemzés nem lenne teljes, ha *A pásztor*, illetve a *Tanító vers* című műveket figyelembe se vennénk. Ráadásul mindkét vers önmagában is érdekes, és a középső költemény, *A pásztor* különösen értékes darabja Füst Milán életművének.

A pásztor és a Tanító vers ciklusban betöltött szerepe

A pásztor című vers első ránézésre egyszerűbbnek, áttekinthetőbbnek és minden szempontból hagyományosabbnak tűnik az előző költeményhez képest. Egyértelmű szöveg-hagyomány,⁶⁹ szigorú strófaszerkezet, szabályos rímképletek, megszokott tematika, tipikus technikai és szókinszbeli megoldások; ezek a jellemzők arra csábíthatnak, hogy e versben ne lássunk többet, mint a magyar költészeti hagyomány kliséinek többé-kevésbé sikerült folytatását, alakíttatását. Füst kritikusa, Bori Imre például így ír *A pásztor*-ról: „Füst át akart törni a hagyomány kialakította falu-szemléleten, s bár ez nem sikerült neki, a Radnóti pásztor-költészetében megcsillanó hatása mutatja, hogy kísérlete jelentősebb volt, mint ahogy azt *A pásztor*, opusának e szerény darabja sejtetné.”⁷⁰ A vers azonban minden látszó-

⁶⁷ KIS PINTÉR, I. m., 88.

⁶⁸ A *Bukolika* ciklus műveinek összevetésekor Bori Imre is kifejezetten e vélemény mellett foglalt állást: BORI, I. m., 40.

⁶⁹ A 14. sor *nem egy / ezer* váltakozása stilisztikai finomítást jelez.

⁷⁰ BORI, I. m., 40.

lagos egyszerűsége mellett is – vagy épp ennek révén – sokértelmű alkotás, amely jóval több, mint a faluábrázoló költészeti hagyomány toposzrendszerének sikertelen tágitása (egyébként ez a megközelítés nem is ad magyarázatot a Radnótira gyakorolt hatásra).

A *Bukolika* ciklust meghatározza a hármas szám; ez a hármasság összhangban áll az *Epodoszok* fejezetcím lehetséges értelmezésével, minthogy „az epodoszoknak Füst Milán nem ritmikai, hanem szerkezeti jelentést tulajdonít. Az ő epodosza olyan háromrészes görög kórusnak felel meg, melyben a strófák és anti-strófák »mesterdalban« békülnek össze: nem véletlen a háromfokozatú *Arménia!* helye a ciklusban.”⁷¹ Három versből áll a ciklus, három egyenlő sorszámú strófából áll *A szőlőműves*, egy hosszabb és két rövidebb szakaszból áll *A tanító vers* is. Ha figyelmesen megvizsgáljuk, akkor láthatjuk, hogy a másik két költeményhez hasonlóan *A pásztor* is – az öt versszak ellenére – három részre osztható; az egyes részek határát a rímképlet változása jelzi. Az első két strófa alkotja az első szakaszt, amelyre az ún. *visszatérő* rím a jellemző. Egy merész áthajlás köti össze az első részt a másodikkal, amely szintén két versszakból áll. Ez utóbbi szakaszt az *ölelkező* rím jellemzi, míg a harmadik részt, az ötödik strófát a *keresztírim* képlete választja el az előzőektől. Az első rész az alkonyt ábrázolja, a második a sötétség beálltát, míg a harmadik az időtlen éjszakát.

A látszólag egyszerű verselésű költeményben mindhárom szakaszra a fokozatos egyszerűsödés a jellemző. Az első rész első fele, az első versszak még viszonylag komplikált verselésű: a második sor tizenegy szótagos, míg a többi tíz szótagból áll, illetve pusztán az első sor jambikus, a többi trochaikus (holott a vers egészére inkább az emelkedő versláb a jellemző). Ehhez a bonyolult képlethez képest a második strófa mindegyik sora tíz szótagos és jambikus lüktetésű, ráadásul ennek a versszaknak a zeneiségét fokozza az éles cezúrák szabályos ismétlődése, melyek öt szótagos ütemekre bontják a felező, ütemhangsúlyosan is értelmezhető sort. (*A pásztorban* máshol is megjelenik a szimultán verselés, de ennyire egyértelműen csak a második strófában.)

A középső szakasz szintén a bonyolultabb verselés felől tart az áttekinthetőbb felé. A harmadik strófában az első sor bontja meg a verstani folyamatosságot a maga trochaikus lüktetésű tizenegy szótagjával (a többi tíz szótagos jambikus), míg a negyedik versszak már valóban igen egyszerű felépítésű – a szótagszám és a trochaikus-jambikus lüktetés az ölelkező rím képletéhez alkalmazkodik. Az utolsó, harmadik szakasz minden sora jambikus tíz soros: ez a rész, az utolsó strófa jelenti a vers nyugvópontját. Mind a verselést, mind a merész áthajlásokkal dolgozó

⁷¹ RÁBA, I. m., 121. Ebben az esetben más műfaji kategóriát jelöl az *epódosz* fogalma, mint az okkasionális műfajok felsorolásakor (Rába György Füst Milán helyesírását követi: *epódoszt* ír).

mondatszerkesztést tekintve a vers legbonyolultabb része – akár *A szőlőműves* esetében – a középső mondatok: „S a pásztor botra támaszkodva vár, / Míg az éji falura a barna ősz / Kietlen csöndje űlt; s már hűs verem / Az égnek boltja. Melyre nesztelen / Szállong a sötét föld alól a gőz.” A záró strófa talán ezért is a középső rész a szavait ismétli, mintegy az alaphangnem záróakkordjaiban nyugtatja meg az eddig feszültebb kidolgozásban hallott motívumokat: „S míg éji úton lándzsás éji csősz / Korhol duhajt, ki csendjét felveré, / A kövér, sötét föld alól a gőz / Békésen száll a csillagok felé.”

A pásztor mintha ugyanazt a képet festené meg, ugyanazt a helyzetet alkotná meg, mint *A szőlőműves*: hűvös, szeles őszi este, befejezett munkák, csendes várakozás, felhők és csillagos égbolt egyszerre.⁷² Az őszi falusi táj részletezése és a felsorolt motívumok alapján az olvasó elégikus hangnemű költeményre számíthat, de ezt az elvárást Füst verse visszavonja. Nem fogalmazódik meg a költeményben semmi elégikus vagy tragikus értékvesztés. A mindenkori gondolkodásban bevett, hierarchikusan elrendezett értékpozíciók nem jelennek meg a versben: nem tudjuk meg, hogy a nyár vagy a tavasz jobb-e, mint az ősz; nem szerzünk információt arról, hogy a közösséghez tartozás vagy pedig a magány a kívánatosabb állapot. A természet valóban tört szívű, fájdalomtól csorduló, búskomor, zordon vagy éppen kietlen – de ezek a jelzők, illetve az így felfogott természet nem a központi pásztoralak szubjektumának kifejezése. A pásztorról nem sokat tudunk meg: látjuk, amint botra támaszkodva várakozik (kire is?), amint tüzet gyújt kunyhójában, illetve amint gyertyalángba révedve félszeg gondolataival bíbelődik.

A klasszikus esztétika szerint a művészet a természeti világ emberivé formálására irányul, hogy az alkotó és a befogadó „szabad szubjektumként a külvilág merev idegenségét megszüntesse, és a dolgok alakjában csak önmaga külső realitását élvezhesse.”⁷³ Füst költeménye az ezen az alapon értelmezhető élményköltészetre játszik rá, amennyiben a tájleírás erősen antropomorfizált, érzelmekhez kötött. Azonban meg is szünteti az élményköltészet értelmezhetőségét, hiszen a várakozással ellentétben a természetleírás nem vonatkoztatható egy pontosan meghatározható szubjektumra, érzelmi világra. Éppen az elégikusság és a szubjektumhoz kötődés visszavonása teszi érthetővé az – első ránézésre túlságosan is túlhajszolt szavakkal dolgozó – kezdő sorokat: „Tört szívvel, melyből fájdalom csordul, / Lejti táncát a szél s közben búskomor.” A táj emberi viszonylatok ábrá-

⁷² „A versek uralkodó színtónusa a sötét, napszakuk az éjjel (a holdfény és az álmok ideje, esetleg virradat, pirkadat vagy alkony); évszakuk az ősz (a félig világos és félig sötét derengést, a félalvó, féléber hangulatot nyomatékosító képzeletsorokkal: borús, esős, ködös, árnyék, köd, gőz, homály, felhő stb.), idő- és tértávlatok pedig a messzeség.” Kis PINTÉR, I. m., 85.

⁷³ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétika*, ford. TANIDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1979, 18.

zolásaként jelenik meg, de a természetleírás által hordozott és megalkotott érzelmek végső soron gazda nélkül maradnak, nincs kihez kötni ezeket. Sem a versszólam nem teremt meg egy határozott személyképzetet, amelyhez a tört szívű fájdalom érzelmét rendelhetnénk, sem pedig a versbeli pásztor alakja nem eléggé tisztázott ahhoz, hogy ilyen tulajdonságok hordozója legyen. Vagyis *A pásztorban* a kezdő kép nem bizonyos szubjektív érzelmek közvetlen kifejezése, hanem csalóka látszat; általában is a nyelviségnek, de még inkább a vers kezdő szavaiban megjelenő és a költői hagyományok révén oly ismerős kifejezőkészségnek önközlést tulajdonítanánk – de ez zsákcának bizonyul. Ebből fakadhat a vers finom iróniája, a pepecselő pásztor távolságtartó leírása, és ahogy a vers díszletei mögül a kellékesek zajongása („éji csősz / Korhol duhajt”) behallatszik a színpad nagy nehezen megteremtett csendjébe.

A pásztor című vers mind verselésében, mind képi világában a közvetlen érzelmek kifejezés formavilágára támaszkodik, de a megszokott szövegvilágot – akár formájában, akár kifejezőkészségében – bizonyos zavaró tényezők bontják meg. Ezek a centrifugális erők teszik többértelművé a költeményt: a dalköltészet formakincsét kikezdő verselés és az élményköltészet képi világát átértelmező eljárások.

A szövegvilágot a különféle, egymással nehezen egyeztethető tradíciók elemeinek párhuzamos idézése is megbontja. Miként *A szőlőművesben*, úgy itt is különféle hagyományok szerepelnek egyszerre. *A falu*, a *gyertya* és a *csősz* kifejezés kevésbé illik az ókori szövegekhez, de például a csősz kezében az archaikus kor világát idéző lándzsát találunk („lándzsás éji csősz”). A motívumok mellett a nyelvezet is mintha többféle vidékről származna. A századfordulós kezdő kép után néha Berzsenyire emlékeztető hangot hallani a versben: „szállong a sötét föld alól a gőz” (vö. „midőn már csend fedi a mezőt / S pásztorkalibák gőze a völgybe szállt” – *Gróf Mailáth János*hoz); illetve: „barna fejről göndör fürt lehull” (vö. „e barna fürt lehull majd” – *Cencímhez*). A második versszak pedig egyenesen a 19. századi költői hagyomány közepébe viszi az olvasót.⁷⁴

A mű központi alakja a pásztor. Nincs jövője, sem múltja – legalábbis a versből nem tudunk meg semmit ezekről. Várakozik valamire („botra támaszkodva vár”), de a versből megtudhatjuk, hogy igazából már nincs mire várnia. A szöveg finom hasonlaltal ezt a tevékenység és termékenység utáni céltalanságot az öregséghez hasonlítja („Mint barna fejről göndör fürt lehull”). Tevékenykedése is nélkülöz minden teleologikusságot: magányos („Magános asztalán”), mint a szőlőműves, de míg ez utóbbi valamely tavasz illúziójában élt, addig a pásztor a kilátástalanság idejében („hosszú időkig”) őrlődik. Említettük, hogy a vers három

⁷⁴ A stílusparódiákat, illetve a német *Wasservogel* szót idéző *vízmadár* kifejezést a vers ironikus hangvételének tudhatjuk be, bár párhuzamként említhető a hasonló motívumokat felvonultató Arany-töredék (*Édua*) hapax legomenon *tómadár* szava.

részből áll. Az első két részben felbukkan a pásztor alakja, de a harmadikban már nem látható: elég egy kis külső zaj (a csőszről és a duhajról van szó), hogy máris szem elől té vesszük a gyertyalángba mélyedő pásztort,⁷⁵ és már csak a csillagok felé szálló gőzt lássuk. Ahogy *A szőlőműves*ben a központi alak a szél leírásából bonthatkozott ki, úgy – fordított folyamatként – *A pásztor*ban a megalkotott alak egy természeti látványba olvad bele, a föld párájába („A kövér sötét föld alól a gőz / Békésen száll a csillagok felé”). A pásztor figurája visszavonódik, eltűnik.

A pásztor már címében is igen szoros kapcsolatot tart a cikluscímbe megjelölt tematikával. Egy olyan figura megalkotására tesz ígéretet, amely a bukolikus tradícióval teljes összhangban van. *A szőlőműves* értelmezését nehezéte tehetette az, hogy a földművelés motívuma nehezen illeszkedik az aranykor-hagyományba és a bukolikus szövegvilágba.⁷⁶ Füst ciklusának középső darabja a pásztorfigura révén látszólag hézagmentesebben illeszkedik a pásztorköltészet tradíciójába. De míg *A szőlőműves*, még ha ironikus távolságba helyezve is, de mégiscsak felidézte a bukolikus–aranykori motívumokat, addig *A pásztor* még csak kísérletet sem tesz erre. Az utóbbi költeményben eltűnik a pásztorköltészet három alapmotívuma, a *locus amoenus*, a nyáj és a pásztori közösség játéka.

Ha az ókori aranykormítosok pásztorképét (az istenség mint pásztor),⁷⁷ a biblikus metaforák világát,⁷⁸ illetve a bukolikus tradícióra is építő középkori és újkori pásztorfogalmat mozgósítjuk *A pásztor* értelmezéséhez, akkor a ciklus középső (és talán központi) versét az istenfogalom átírásaként is értelmezhetjük.

A *Bukolika* ciklus harmadik darabja, a *Tanító vers* az 1958-as kötetből kezdve az *Elhagyott versek* csoportjában szerepel, miután a szerző a *Változtatnod nem lehet* után kihagyta a válogatásokból ezt a költeményt. A kritika is a sikertelen kísérletek között tárgyalja ezt a verset,⁷⁹ mondván, a mű képi világa néhol eléggé erőltetett. Valóban, az afrikai vadászat mitikus leírásánál nem éppen a legszerencsé-

⁷⁵ A „hűvös gyertyaláng” motívuma különösen jelentős lehet, hiszen a *Szellemek utcája* (1948) kötetből kezdve ez a vers előzi meg, készíti elő a *Gyertyafénynél* című költeményt. A *Gyertyafénynél* címben jelzett helyzet, a monológ elhangzásának szituációja *A pásztor* alaphelyzetét idézi.

⁷⁶ Az „automaton–elvről”: HÉSZIODOSZ, *Munkák és napok* 117–118.; VERGILIUS, *Eklogák* 4, 40.; OVIDIUS, *Átváltozások* 1, 101–102. TRENCSENYI-WALDAPPEL, *I. m.*, 306. Nem történeti, hanem elméleti megfontolásból: ISER, *I. m.*, 53–55.

⁷⁷ A jó fejedelmek (vö. *Illász* 1, 263. – legalábbis a görög eredetiben) és az istenek figyelmes pásztorként óvják az embereket (PLATÓN, *Az államférfi*, 272a skk).

⁷⁸ Az antikvitáshoz is sok adattal, jó értelmezésekkel szolgál: *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, VI., szerk. Gerhard FRIEDRICH, Kohlhammer, Stuttgart, 1990, *poimen* címszó alatt.

⁷⁹ Angyalosi Gergely a mű gyengeségét arra vezeti vissza, hogy Füst költeményeiben a versbeli beszélő helyzete valahol az Én és a Mi között ingadozik, míg a *Tanító vers*ben ez a pozíció egyértelműen a Mi felé tolódik el, így az oszcillálás és az ironikus távolságtartás izgalmas szövegvilága helyett az idill (illetve a didaktikus hangvétel – „tanító vers”) trivialitásába torkollik a vers (ANGYALOSI, *I. m.*, 82.).

sebbek az északi népek életéből vett hasonlatok: „mint északi tájak népe, ki könnyü lapáttal / Hányja magasra a völgyi havat hóboglyák hús tetejébe.” E mellett azonban nem feledkezhetünk el a vers valóban sikeres megoldásairól⁸⁰ és azokról a poétikai érdekességekről, amelyekkel a mű – főleg a ciklus egészét tekintve, annak harmadik darabjaként – bőségesen szolgál.

A mű szoros motivikus-szerkezeti kapcsolatban áll *A szőlőművessel* és *A pásztorral*. Miként a ciklus első versének elején és a második költemény végén, úgy a *Tanító versben* is megjelenik a „mély csillagos égbolt.” A három műben a szereplők egyformán odatelepednek „a hűvös éjben a tűzhöz”. A ciklus mindegyik darabjában a természeti folyamatokat és az emberi eseményeket az elbeszélő kellő távolságból szemléli, amely voyeur-állásból „messzi a dombról látni a tüzet”. A *Tanító versben* a patakágyi kövek *fehérek, óriások*, míg *A szőlőművesben* a házak *fehérek, kicsikék*; a lándzsás pásztorok vissza-visszatérő alakját pedig *A pásztor* központi figurája, illetve a „lándzsás éji csősz” leírása készítette elő. A *Tanító vers* is három részből áll, akár az előző két költemény: az első szakasz a vad üldözéséről, a második a szörny leterítéséről, míg a harmadik az éjjeli gyülekezésről szól.

A *Tanító versben* a tárgyak és személyek mérete állandóan változik, minden fenyegetően nagy méretűvé duzzad. A vers elején mintha a késői órák alacsony napállása (erre a vers utolsó szakaszának éj-leírásából lehet visszakövetkeztetni) nyújtaná meg irreálisan az alakokat: a pásztorok is nagyok, a patakágyi kövek is óriásiak. A vers kezdetének fény-árnyék játékára ügyesen felel a mű záró képe, amely az éjjeli tűz fényénél jeleníti meg a hosszú, rémítő árnyakat: „nagy, éji vadállatok árnyai settenkedve lopóznak a tűzhöz”. De a méretek fenyegető növekedése valami mitologikus borzalmat is áraszt, ahogyan a riadozó „kis vad” „öt-méter nagy s dupla patás” szörnnyé válik.

Rába György arról ír, hogy a vers „Afrikájáról korántsem egyértelmű, hogy pontosan a fekete földrészt idézi föl, hiszen sisakos, barna [!] harcosai datolyát csemegéznek, s ez a jelenet mintha a mesés Bagdadot festené.”⁸¹ Bori Imre a költemény kapcsán a modern művészet néger-tematikájáról és az egzotikum felfedezéséről beszél.⁸² Ezúttal az *Ezeregyéjszaka* hatását vizsgáló Rába György megállapításánál található Bori Imre megközelítése. Az egyén és közösség hasadása előtti állapotot⁸³ felidéző költemény történelem előtti jellegét fokozza a szöveg rituális archaikussága, amit az ismétlések, állandó jelzők és fordulatok teremtenek meg; a vadászat az animális törzsi vallásosság kultikus cselekvéseként jelenik meg.

⁸⁰ Bori Imre az idill ösztönzésének termékeny hatásáról beszél: BORI, *I. m.*, 41.

⁸¹ RÁBA, *I. m.*, 114–115.

⁸² BORI, *I. m.*, 41.

⁸³ ANGALOSI, *I. m.*, 82.

Ehhez képest elidegenítő, ironikus gesztus a hegyvidéki völgyek hólapátolását felidéző – egyébként nem túl szerencsés – hasonlat („hányja magasra a völgyi havat hóboglyák hús tetejébe”), a szándékolt „túlfogalmazások” („Ötméter nagy és dupla patás. Füle szőrös. Vén foga kettős görbületű; szeme szennyes.”), valamint *A szőlőműves*ből is ismert megszólítások („messzi, ha nézed”, „nézd”). Miként a ciklus első darabjában, úgy a *Tanító vers*ben is a megszólítás ismételt alakzata olyan dialogikus szerkezetet vázol föl, amelynek mibenléte végül is rejtve marad: semmit sem tudunk meg a megszólalás körülményeiről. A ciklus mindhárom darabjában közös vonás, hogy az ironikusság gesztusa az ábrázolt világ és a versszólam között olyan távolságot terem, amely ellehetetleníti a beszélő helyzetének beazonosítását.

Ironikusan ábrázolt törzsi világról van szó. De ennek a történelem előtti állapotnak mi köze lehet a cikluscímbe jelölt tradícióhoz, a bukolika kifinomult kultúrájához? Beszélhetünk-e egyáltalán ókori hagyományról a *Tanító vers* kapcsán? Először ez utóbbi – tágabb összefüggésben megfogalmazott – kérdésre érdemes válaszolni. Miként a *Bukolika* ciklus első két darabja, úgy a harmadik költemény is rájátszik különféle görög–római tradíciókra, illetve ezeket ütközteti más szövegvilágokkal, amelyek elméletileg és történeti indexüket tekintve összeegyeztethetetlenek. A *Tanító vers* antikos ihletettségét mutatják a megfejtelt hexameterek,⁸⁴ valamint az epitetonok ritmikus ismétlődései. Az epikus verselés, illetve formakészlet egy-egy jellemzőjén kívül a görög–latin eposzokat idézi a szelek barlangjainak képe („északi szél barlangjaiból tör elő”),⁸⁵ valamint számos olyan motívum, amely az ókori epikus művek vissza-visszatérő vadászat-elbeszéléseiből ismerős.⁸⁶ Vagyis – az előbb fölített kérdésre válaszolva – a *Tanító vers* a *Bukolika* cikluscím értelmezési lehetőségeinek megfelelően antik reminiscenciákkal dolgozó mű. Az egzotikus törzsi kultúra és az (ettől gyökeresen eltérő) görög–latin világ együttsszerepeltetése e mű esetében is az újkori individuumfelfogással ellentétes személyiségképek megalkotását szolgálja.⁸⁷ (A *Tanító vers* tematikája jól megfelel a Füst Milán-korabeli filológiai, vallástörténeti és etnológiai iskolák

⁸⁴ A Nyugat és a *Változtatnod nem lehet* szövegközlésében egy verssor rejtélyes módon eltér az adóniszi zárlattól („feléje közelg”). A későbbi kötetek *Elhagyott versek* csoportjában szereplő kiadások – tévesen – normalizálni próbálják a Füst-kötetek helyesírását (a címet is), így egy másik hexameteres zárlattól fosztják meg Füst versét (*künnnyű lapáttal* az eredeti *könnyű lapáttal* helyett).

⁸⁵ A görög *Aiolos*-képzetnél meggyőzőbb párhuzam a latin epikus hagyományból ismert *rex ventorum* alakja a barlangba zárt szelekkel.

⁸⁶ Számos igen szoros motívikus és kifejezésbeli hasonlóság miatt elsősorban a calydoni vadkan elleni hajtóvadászat ovidiusi feldolgozást idézhetnénk (*Átváltozások* 8, 260–564.), de homéroszi helyekre is utalhatunk (*Iliász* 9, 546.; 12, 146.; 16, 823.; *Odüsszeia* 19, 428–454.).

⁸⁷ Vö. a 13. jegyzettel!

törekvésének, melyek a jól ismert görög–latin szövegekben az Európán kívüli népek és törzsek világát igyekeztek kimutatni.)⁸⁸

Az antik reminiscenciák számbavétele és értelmezése után a *Tanító vers* bukolikusságára vonatkozó kérdés már nehezebbnek tűnik, hiszen *A szőlőműves* és *A pásztor* bukolikus motívumait fel tudtuk mutatni, értelmezni tudtuk azokat, míg a harmadik költeményben ilyen utalásokat nem találunk. Elintézhetnék annyival a problémát, hogy a *Bukolika* ciklus mindhárom darabját egy hanyag mozdulattal a pásztorköltészethez is kapcsolható aranykoriság elmaszatolt gyűjtőfogalma alá rendelnénk: a ciklus mindegyik verse valamilyen módon egy idillikus állapotot próbál megjeleníteni, amely idillt a *Bukolika* cím is jelzi. Igaz lenne ez a megközelítés is, de nem rendelkezne túl nagy interpretációs erővel; ráadásul az első két költemény értelmezése során a bukolikus hagyomány jóval precízebb, körülhatároltabb értelemben is különféle jelentéseket, értelemmozgásokat hívott életre – tehát várhatóan a harmadik vers kapcsán sem kell rögtön elutasítani a filológizálóbbs megközelítést.

Ahhoz, hogy a *Tanító vers* és a bukolikusság kapcsolatát közelebről is megvizsgálhassuk, érdemes egy pillanatra a *Bukolika* ciklus egészére pillantást vetnünk. A Nyugatban és a *Változtatnod nem lehet* kötetben három római számmal ellátott költeményt találunk: az első egy földműves alakját teremti meg, a második egy pásztort, a harmadik vadászó–hadakozó figurákat alkot. Mindez meglehetősen pontosan idézi fel a vergiliusi életmű hármasságát, az *Eclogák* (pásztor), a *Georgica* (földműves) és az *Aeneis* (katona) világát. Vagyis Füst Milán *Bukolika* ciklusa az úgynevezett *vergiliusi kerék* irodalomtörténeti hagyományába kapcsolódik; ez a hagyomány a pásztor, a földműves és a katona (illetve vadász) alakját mozgósítva az egyes műveket tematikailag és stilisztikailag a vergiliusi életmű egy-egy darabjához kapcsolta. Vagyis Füst költészetében a *Bukolika* cikluscím nemcsak a pásztorköltészet évezredes tradícióját, hanem – sokkal konkrétabban – magát a vergiliusi életművet is mozgósíthatja a három költemény értelmezéséhez. Ha pedig Füst Milán ciklusának olvasásakor a vergiliusi kerék jelenségét vesszük alapul, akkor a *Bukolika* cím a maga filológiai, irodalomtörténeti hozadékaival együtt hat a *Tanító vers* értelmezésére.

A vergiliusi kerék stilisztikai rétegzettségének jól megfeleltethetőek a *Bukolika* ciklus egyes versei. *A pásztor* a címben is jelzett bukolikusságával az egyszerű stílust reprezentálja, a *Georgica* földműves-idilljét idéző *A szőlőműves* a középső stílust, míg az *Aeneis* epikus világának jegyében íródott *Tanító vers* a fennkölt

⁸⁸ A *The Golden Bough* nemzedékéről: „legrészletesebben a cambridge-i etnológiai iskola (Frazer, Harrison és mások) fejtették ki azt, amit G. Murray érzékletesen úgy fogalmazott meg, hogy ha az ember megvakar egy ókori görögöt, valamilyen, egy viking és egy polinéziai közt álló lény bukkan elő.” RITÓÓK Zsigmond, *Németh László és a görögység*, It 2001, 404.

stílust. A három költemény verselése, mondatszerkesztése, képi világa a tematikus hierarchiának megfelelően egyre bonyolultabbá válik; a *genera dicendi* három stílusrétege a három vers metrikájában, fogalmazásában jól elkülöníthető.

Füst ciklusában azonban mind az addig kötelező sorrend (az aranykor egyszerűségétől a jelen borzalmas fennköltségéig), mind a jellegzetes tematika felborul: a bukolikus pásztori alaktól megvonódik az aranykor toposzrendszere, míg a másik két vers az aranykorleírás – ironikusan idézett – motívumaiból vonultat fel néhányat. (Talán ezért is helyezkedik el középen *A pásztor*.) Másrészt a sorrend megváltozásával érdekesen ártérelmeződik az „Ordo-temporum-Theorie”,⁸⁹ a vergiliusi kerék által megjelenített mitikus-történelmi korok sorrendje. *A pásztor* című versben a legerősebb a pseudo-középkoriség motívuma; a *Bukolika* ciklus darabjai közül *A pásztor* idézi fel a legkésőbbi kort, holott éppen ennek a versnek kellene az aranykor történelem előtti idejébe vinnie. *A szőlőműves*ben az ókori antikvitás költészete jelenik meg a leginkább, míg a *Tanító vers* a törzsi kultúrák archaikus idejében játszódik. Az idősíkok, felidézett kulturális összefüggések, szövegvilágok nem a jelenhez közelítenek, hanem az egyre távolabbi múltba visznek.

Ez az időbeliség nem a versbeli megszólalás jelene felé mutat, hanem egy ellenőrizhetetlen múlt felé tart. A ciklus egy idézetszerű archaizmus távolságában oldódik fel, a versek pedig mintha egyre távolodnának az olvasó idejétől és terétől. A jelen, illetve a jelenből megszólaló versbeli hang hiánya miatt nem épül ki időbeli rendszer a szövegek között. A versszólamok ironikus modalitása, a bizonytalan archaizálás végtelen távolságba helyezi a verseket.

Amikor pedig Füst Milán költeményeinek kiadástörténetében a *Bukolika* ciklus felbomlott, akkor a vergiliusi kerék helyett más nyelvi elemekkel kellett erősítenie a versek régies idézetszerűségét, ironikus archaizálását. Amit a Nyugatban és a *Változtatnod nem lehet* kötetben a vergiliusi kerék rendezőelve jelentett, azt biztosította *A szőlőműves* későbbi szövegvariánsainak egyre erőteljesebben archaizáló stílusa.

⁸⁹ Ernst QUADLBAUER, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Graz–Wien–Köln, 1962, 159.

Titokzatos zajok, nyugtalanító képek

Az Eurydice útja az alvilág felé és a szürrealista fotográfia

Noha az avantgárd két technikai „találmánya” közül az egyik a kép, a másik a szó területén született meg, abban megegyeznek, hogy „feltalálók” – tudatosan vagy sem – a 19. századi természettudományok szókinszét alkalmazták elnevezésükkor. A „fotogram” fogalma, amelyet Moholy-Nagy László használt először a fényképezőgép nélkül készített fotó kapcsán, korábban tudományos céllal készült felvételt jelölt, például Jules-Étienne Marey kronofotográfiáit.¹ Az „automatikus írás” költői elméletét André Breton dolgozta ki, az *écrire automatiquement* kifejezés azonban szintén a francia kutató munkásságából ismert. Marey, aki média- és tudománytörténetileg egyaránt jelentékeny életművet hagyott az utókorra – így a festőkre és a költőkre is –, olyan eljárásnak tekintette az általa kidolgozott „grafikus módszert” (*la méthode graphique*), amely „magát a jelenségek nyelvét” jegyzi vagy „írja” le, mégpedig „automatikusan” (*écrire automatiquement*).² Költészet és tudománytörténet ilyen „genealógiai” viszonya azonban egyben sajátos paragonét is rejt.³ Breton, aki természettudományos mintára „feljegyző eszköznek” (*l'appareil enregistreur*) nevezte az automatikus szöveget, az írást alkalmasabbnak gondolta a tudatalatti folyamatok rögzítésére, mint a képeket.⁴ Marey „grafikus módszere” azonban kifejezetten az alfabetikus írás ellenében kidolgozott *képalkotó* eljárás volt.⁵ A grafikus módszer, amely „a szürrealisták korára

¹ Vö. Andreas HAUS, *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, Schirmer-Mosel, München, 1978, 18.

² Vö. David LOMAS, „Modest recording instruments”. *Science, Surrealism and Visuality*, Art History 2004/4., 634.

³ A paragonéről a modern művészetek összefüggésében lásd: W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago UP, Chicago–London, 1994, 227.

⁴ Uo., 627.

⁵ Vö. Sven SPIEKER, *Die Poetik des Anti-Denkmal. Schriftskepsis, Registratur und grafische Methode = Die Sichtbarkeit der Schrift*, szerk. Susanne STRÄTLING – Georg WITTE, Fink, München, 2006, 145. sk.

vált tudományos képalkotó módszerből széles körben előforduló és értett képi idiómává”⁶, azzal az előnnyel rendelkezett az alfabetikus lejegyzéssel szemben, hogy képes volt rögzíteni a „valós” időbeli folyamatokat, méghozzá mechanikusan, a szubjektum közreműködése nélkül. A grafikus lejegyzés „egy időbeli folyamat térbeli produktuma”⁷, amely, mint ilyen, pontosabban működött, mint a költészet, e régi időbeli művészet – hiába írta elő ez utóbbinak Breton szürrealista kiáltvány a feljegyzés gyorsaságát és folyamatosságát csakúgy, mint a költői tehetség – azaz a szubjektum – teljes kikapcsolását.

Breton tehát, miközben a költészetet a „zsarnoki”⁸ kép fennhatósága alá rendelte, olyan írásmodellt dolgozott ki, amelynek alapja egy írásellenes képalkotó módszer volt, de Breton számára – paradox módon – lehetőséget nyújtott arra, hogy a költészetet alkalmasabbnak láttassa a tudatunkon uralkodó képek rögzítésében, mint a „tulajdonképpen értelemben vett képeket”.⁹

Paragone: automatikus írás és fotográfia

Amikor amerikai művészettörténészek egy csoportja, az 1976-ban alapított October című folyóirat körüli szerzők a dekonstrukció, a pszichoanalitika és a posztstrukturális módszernek mentén kezdték újrafogalmazni a modern művészet kérdéseit, munkájuk egyik fontos terepe a szürrealista fotográfia lett. 1978 és 1985 között Rosalind Krauss több tanulmányban és egy gazdag anyaggal megrendezett kiállításban, Hal Foster, a kör másik meghatározó alakja pedig 1993-ban külön monográfiában foglalkozott a témával.¹⁰ Mindez korántsem volt természetes, hiszen a fotótörténet hagyományosan két másik modellt, a harmincas évek dokumentarista örökségét és/vagy az „új látás” Bauhausból áthagyományozódó eszméjét követte, a szürrealizmus történetét feldolgozó művészettörténeti munkák pedig egészen a hetvenes évek végéig elhanyagolták a fotót.

⁶ LOMAS, I. m., 641.

⁷ Uo., 634.

⁸ André BRETON, *A szürrealista varázsművészet titkai*, ford. BAJOMI LÁZÁR Endre = *A szürrealizmus*, szerk. BAJOMI LÁZÁR Endre, Budapest, Gondolat, 1968, 187.

⁹ André BRETON, *Le Message automatique* = Uo., *Oeuvres complètes*, II., szerk. Marguerite BONNET, Gallimard, Paris, 1992, 389.

¹⁰ Sőt a Krauss és Yve-Alain Bois által közösen rendezett, 1997-es *Formless* című kiállítás, amelyet a kilencvenes évek egyik legfontosabb modern művészeti kiállításaként szoktak emlegetni (vö. Michael ARCHER, *Art Since 1960*, Thames & Hudson, London, 2002, 217.), szintén a Jane Livingston-nal közösen rendezett, 1985-ös *L'Amour Fou. Photography and Surrealism* című kiállításon és kísérőtanulmányaiban elkezdett munkát folytatja, még ha a későbbi kiállításokon már nem is a fotográfia, hanem az *informe* Georges Bataille-féle fogalma állt a középpontban.

A szürrealista fotográfia „botrányosságának” egyik okaként Foster a Clement Greenberg-féle purista modernségesszményt nevezi meg,¹¹ amely a hatvanas évek végéig óriási hatást gyakorolt az amerikai művészeti közgondolkodásra. Greenberg először 1939-ben megfogalmazott „új Laokoónja” felől a szürrealizmus túlságosan irodalmias volt – hiszen a legkevésbé sem felelt meg a mindenfajta médiumidegen nyomtól megtisztított absztrakt festői kép eszményének –, a fotográfia pedig eleve túlságosan is a reprezentáció foglya. Amikor tehát Krauss nem sokkal az October megalapítása után a szürrealista fotográfiát kezdte tanulmányozni, írásai nagyon határozott stratégiát követtek, és többféle hagyománynak is ellentmondtak.

A szürrealista fotográfia „irodalmiassága” ugyanakkor Krauss számára (aki Michael Fried, tehát a Greenberg-örökség egyik legjelentősebb folytatójának tanítványaként indult) Greenberg-ellenes pozíciója dacára kezdettől fogva leküzdendő problémát jelentett. Legalábbis erre utal az, hogy tanulmányai mindvégig, leghangúlyosabban az 1985-ös nagy kiállítás katalógusában, de még a kilencvenes évek közepén is rendkívül markáns vitát folytattak a szürrealista költészet és a szürrealista fotográfia elsőbbségének kérdéséről. Krauss egyik célkitűzése az volt, hogy felértékelje a Documents című folyóirat (1929–32) körüli csoport tevékenységét, amelyről a Breton önelbeszélését követő történetírás hajlamos volt elfelejtkezni. Krauss tanulmányai azonban olyan paragonéként írták le a mozgalom két ága, a Breton irányítása alatt működő fővonal és a Georges Bataille fémjelezte szakadár csoportosulás közötti ellentétet, amelyben az egyik oldalon a költészet, a másik oldalon a fotográfia állt.¹² Kezdetben olyan értelmezését dolgozta ki Man Ray, Jacques-André Boiffard, Hans Bellmer, Brassai és Raoul Ubac fotóinak, amely az írás Derrida-féle fogalma, a térbeliesülés, a megkettőződés és a szövegszerűség metaforái mentén haladt: „Azzal, hogy a világ testébe vág, megállítja, bekeretezi, térbeliesíti, a fotográfia írottként leplezi le a világot.”¹³ Krauss korai tanulmányai azt sugallják, hogy a szürrealista fotográfia a jelölő folyamatok minden bonyolultságával számol, s a nézőben az „elkülönböződő iránti érzéket”¹⁴ erősíti, miközben az automatikus írás Breton-féle, költői módszere megmarad a reprezentáció tévhitében: „Az automatikus írás folyó (*cursive*) áramlásának igazsága onnan ered, hogy ez a tevékenység kevésbé a reprezentá-

¹¹ Hal FOSTER, *L'Amour faux*, Art in America 1986/1., 117.

¹² Vö. Rosalind KRAUSS, *Photography in the Service of Surrealism*, ill. Uő., *Corpus Delicti = L'Amour Fou. Photography and Surrealism*, szerk. Rosalind KRAUSS – Jane LIVINGSTON, Abbeville, New York – London, 1985, 15–54., ill. 55–112.

¹³ KRAUSS, *Photography in the Service of Surrealism*, 35.

¹⁴ Rosalind KRAUSS, *Photographic Conditions of Surrealism* = Uő., *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT, Cambridge, 1986, 109.

ciója, mint inkább a megnyilvánulása (*manifestation*) vagy feljegyzése (*recording*) valaminek: mint azok a vonalak, amelyeket a szívdobbanások megfigyelése közben húz egy lapon a gép.”¹⁵ Az automatikus írás fogalma eszerint csak megfordítaná azt az oppozíciót, amely hagyományosan a képet tüntette ki a tulajdonsággal, hogy a reprezentáció kevésbé áttételes fokát vagy módusát képviseli. Krauss későbbi tanulmányai aztán arra használták az *informe* (‘formátlan, formátlanság’) Bataille-féle fogalmát, hogy a fotográfia indexikus működésében megmutassák az *ellenállást* mindenféle szubsztitúcióval és transzpozícióval, azaz végső soron a képek metaforikus-retorikai működésével szemben.¹⁶ Ebben az újabb megközelítésben ez az indexikus működés helyezné fölébe a fotográfiát a költészet helyettesítő-metaforikus természetének. A fotográfia felértékelése a költészettel szemben tehát legvégül abban a kérdésben öltött alakot nála – vagy legalábbis lefordítható így is –, hogy lehetséges-e olyan kép, amely mentes a tekintet tropologikus működésétől.

Az a paragone, amelyet Krauss tanulmányai feltártak – s az, amelyet folytattak –, a mechanikusság kérdése körül forgott: míg Breton szerint a kép mintegy a képzelet belső világából és automatikusan jelenik meg, a fotográfia nem rejti el, hogy a kép előidézett, manipulált, tehát mechanikus és *külsődleges* eredetű. Krauss szerint Breton számára a szép „automatikusan érkezik, alászállva a passzívan várakozó költőre, aki álmodozik, szórakozottan firkál és képzelődik, hogy megérkezzenek hozzá a szokatlan hasonlatok és az öntudatlan vágyak. [...] Így aztán a képkészítés fotografikus mechanizációja valóban szakítás – még ha kicsi is – a mozgalom poétikájával.”¹⁷ Ez a parodisztikus él nem pusztán arra a „kis szakadásra” utal, amely a fotografikus mechanizációt elválasztotta a szürrealista poétikától, hanem arra a nagyobb szakadásra vagy törésre is, amely a „szo-

¹⁵ KRAUSS, *Photography in the Service of Surrealism*, 20. Ezért volt fontos médiuma a szürrealistáknak a rajz (például André Massonnál), amely alkalmasabbnak látszott a tudati folyamatok rögzítésének reprezentációs szerepére, mint a képzőművészet legáttételesebb műfaja, a festészet. Ebben épp a Marey-féle grafikus módszer játszott szerepet, hiszen csak a képi írásbeliség (*visual literacy*) eme újonnan elsajátított formája révén lehetett „az automatikus vonalakat mint a tudattalan ösztönös erők és energiák autentikus nyomát jelentéssel felruházni”, olyannyira, hogy „nélküle ilyen fogalmak mentén szó szerint olvashatatlanok maradtak volna.” (LOMAS, *I. m.*, 641.) A képi írásbeliség természettudományos eredetű kódjainak és a szürrealista képek „olvashatóságának” összefüggéséről lásd még Max Ernst egyik írását: Ernst az „automatikus írás tökéletes módszerét” akarta felfedezni, s „ilyen értelemben alkalmazta egyik metszetsorozat[á]ban a *Természettudomány (Histoire naturelle)* címet”. „E metszeteket néhány vizuális hallucináció rendkívül pontos lejegyzésével készítettem, természetesen minden tudományos igény nélkül. E *fiziográfia* forradalmi jelentősége, hogy az első pillantásra képtelenségnek tűnő képsor nyomomban jóval érthetőbbé válik, minthogy a modern mikrofizika hasonló eredményeket produkált.” Max ERNST, *Mi a szürrealizmus?*, ford. ROMÁN József, Műhely (Szürrealizmus-különszám) 1994, 39.

¹⁶ ROSALIND KRAUSS, *Michel, Bataille et moi*, October 1994. tavasz, 12. sk.

¹⁷ KRAUSS, *Corpus Delicti*, 60.

katlan hasonlatok és öntudatlan vágyak” Breton-féle idealista, a tudatalatti világot felszabadítani kívánó elképzelése és Bataille könyörtelen materializmusa között húzódott. De engem első lépésben pusztán az érdekelt, vajon a „szórakozott firkálmányok” valóban mentesek-e a képek előállításának mechanikusságától.

Krauss maga is elismerte, hogy a „felkavaró szépség” (*beauté convulsive*) Breton-féle fogalma (amelyre a későbbiekben még visszatérek), szintén a jelölő iránti mély érdeklődésről, nem pedig a mediáltság elvetéséről tanúskodik. A fogalom meghatározása ráadásul még 1934–37-ben is olyan gondolatmenetbe ágyazódott (első változata a *Nadja* utolsó lapján szerepelt, 1928-ban), amely Man Ray és Boiffard fotóit használta kiindulópontul, és ez arra utal, hogy Breton magatartása a fotográfia kapcsán mindvégig ambivalens maradt (a *Nadja* szövegét szintén Man Ray, Boiffard és mások fotói illusztrálták). 1938-ban készített *Automatikus írás* című fotómontázsán például egy mikroszkóp fölé hajolva ábrázolta önmagát, ahogy Krauss megjegyzi, „a látás eszközével felfegyverkezett szürrealista látnokként”.¹⁸ Krauss szerint ezen a fotón a képek „szövegszerű produktumokként”, egyfajta írásként jelennek meg, „innen a cím”.¹⁹ Vagy megfordítva, tehetnénk hozzá: az automatikus írás költői produktumai mechanikusan előállított képként – „innen a cím”. Ez az eldöntetlenség pedig arra utal, hogy a költészetet és a fotográfiát, a „nem tulajdonképpeni” és a „tulajdonképpeni” képeket nehéz elválasztani egymástól – különösen olyan paragone keretein belül, amely Derrida írásfogalmára támaszkodik, hogy a (szürrealista) fotográfia elsőbbségét bizonyítsa a (szürrealista) költészettel szemben.

Az alábbiakban a magyar költészet „talán legszebb automatikus szövegének”,²⁰ Németh Andor *Eurydice útja az alvilág felé* című versének és néhány szürrealista fotónak az összeolvasására teszek kísérletet, hogy megmutassam, a fotográfia éppúgy nem képes megakadályozni azt, hogy a kép megteljen transzpo-



André Breton

au Loma liyu

André Breton: *Automatikus írás*, 1938

¹⁸ KRAUSS, *Photography in the Service of Surrealism*, 25.

¹⁹ *Uo.*

²⁰ KARAFIÁTH Judit, *Szürrealizmus*, Raabe Klett, Budapest, 1999, 66.

ziciókkal és szubsztitúciókkal, mint ahogy a költészet sem független attól, amit Krauss egy korai tanulmánya még *photographic condition*nek nevezett, és amely alatt a képek előidézett, manipulált, mechanikus és külsődleges eredetét értette. Egy történet szerint az automatikus írás ötlete – és egyben az első ilyen módszerrel készült költői szöveg, Breton és Philippe Soupault *Mágneses mezők* (1920) című kötete – Breton és a költőbarát Jacques Vaché kedvelt időtöltéséből eredt; a két költő gyors egymásutánban több vetítésre ült be, úgy, hogy véletlenszerűen választották ki és szakították meg a mozik műsorát.²¹ Az automatikus írás gyakorlata – s vele együtt a tudatalatti tartalmakat felszínre hozó asszociációs technika – eszerint olyan médiatechnikából született meg, amely – hiszen Breton és Vaché mozilátogatásai nem mást tártak fel, mint épp ezt – a „látszólagos folytonosságot” „az eleven mozgás kimerevített képekké darabolásával” hozza létre.²² Azaz a mozgóképek mechanikus előállítását az eleveniséget a holtra, a *heimlichet* az *unheimlichra* vezeti vissza, ugyanazt a felcserélődést rejti tehát magában, amelyen a „kísérteties”, Freud 1919-ből származó fogalma is alapul – Hal Foster szerint ez a fogalom a szürrealista fotográfia központi alakzata is egyben.

Képi versus szóbeli inspiráció

Ma is, mint tíz éve, teljesen bizonyos vagyok, továbbra is vakon hiszek abban (vakon... olyan vakság ez, amely egyszerre beborít minden látható dolgot), hogy a hallás révén (par l'auditif) győzedelmeskedik az igazolhatatlan képiség (visuel invérifiable).

(André Breton: *Az automatikus üzenet*)

Hogy az automatikus írás fogalmában rejlő ellentétes igényeknek megfeleljen, és biztosítsa a költészet elsőbbségét a „tulajdonképpeni képekkel” szemben, Bretonnak elsősorban a költészet anyagán „belül” kellett rendeznie a képek ügyét. Ezért még 1933-ban is, amikor *Az automatikus üzenet* című tanulmányában újra kifejti 1924-es kiáltványának alaptémáit, Breton a „verbo-auditív” és a „verbo-vizuális” módszer hierarchikus szembeállítását mentén határozza meg az auto-

²¹ Steven KOVÁCS, *The Poets Dream of Movies = Anxious Visions. Surrealist Art*, szerk. Sidra STICH, Abbeville, New York, 1990, 223., ill. Rosalind KRAUSS, 1924. *André Breton publishes the first issue of La Révolution surréaliste, establishing the terms of Surrealist aesthetics* = Rosalind KRAUSS – Yve-Alain BOIS – Benjamin H. D. BUCHLOH – Hal FOSTER, *Art since 1900. Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004, 190.

²² Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 178.

matikus írást. Bármennyire is alárendelt a tudat – s vele az automatikus költemény – a képek zsarnoki vagy despotikus hatalmának, a képek, amelyeket a költőknek még csak felidézni sem áll módjukban, hiszen maguktól jelennek meg, Breton szerint pusztán *hangok hatására* állnak elő, tehát pusztán *termékei* a nyelv hangzó oldali működésének. Noha a szürrealisták a költészet képi lehetőségeit előnyben részesítették a ritmus, a hangzás és a rím eszközeivel szemben, Bretonnak – ha meg akarta őrizni a költészet kitüntetett szerepét a szürrealista forradalomban, s rendezni akarta médiumának belső ellentmondásait – mindvégig *lényeginek (essentiel)* kellett tekintenie a szóbeli és a képi inspiráció különbségét, és ragaszkodnia kellett ahhoz, hogy „a szóbeli inspiráció (*inspiration verbale*) végtelenül gazdagabb képi értelemben (*sens visuel*), s végtelenül ellenállóbb a [nem illuminatív, hanem obszervatív módon működő] szemnek, mint a tulajdonképeni értelemben vett vizuális képek (*images visuelles proprement dites*).”²³ A nagy költők (Lautréamont és Rimbaud) Breton szerint „sohasem látták, nem voltak *a priori* birtokában annak, amit leírtak, ami annyit tesz, hogy nem is írtak le semmit, arra szorítkoztak, hogy meghallják a lét sötét kulisszái mögül alig kivehetően megszólaló beszédet [...]. Az »illumináció« *azután* jön.”²⁴ Tehát a szóbeli inspiráció után. Ez az „alig kivehető” vagy „alig megkülönböztethető” (*indistinctement*) ugyanakkor a mormogás és a moraj szintjére vezeti vissza az artikulált szóbeliséget, aminek még lesznek következményei. Most csak arra utalok még, hogy Breton 1924-es kiáltványa, amelyre ez a későbbi cikk utal, s amely az automatikus írás alapeseteként egy félálomban megszólaló hang kiváltotta képről számol be („egy embert kettészelt az ablak”), a hangot a fotográfiában használt előhívó anyaghoz (*révélateur*) hasonlította.²⁵ A képi reveláció tehát a hang hatására, de nem annyira szellemi, inspirációs, hanem inkább vegyi úton áll elő. Tehát ha úgy tűnik, hogy abban, amit a hang mond, „lehetetlen megváltoztatni egyetlen szót is”,²⁶ az nem azért van, mert ez a félálomban megszólaló, névtelen hang – minden automatikus költemény ősforrása – a stilisztikai kódok előírta választási lehetőségek közül mindig a legtökéletesebbet választja, hanem azért, mert a hang vegyi, fotografikus módon, azaz *anyagi beíródásként* viselkedik, s így legfőljebb kitörlni vagy átíródni tud, tetszőlegesen megváltoztatni viszont nem lehet.

²³ BRETON, *Le Message automatique*, 389.

²⁴ *Uo.*, 389. „[...] ils se bornaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement [...]”. A szöveghely a tanulmány első soraira utal, amelyek egy olyan esetről számolnak be, amelyben egy félálomban megszólaló hang sajátos képi asszociációt indított be; a történet szerint a hang mintegy a „színfalak mögül szólalt meg (*prononcés à la cantonade*)”. *Uo.*, 375.

²⁵ André BRETON, *Manifeste du surréalisme* = *Uő.*, *Oeuvres complètes*, I., 324.

²⁶ *Uo.*

De ha mindeközben eszünkbe jut, hogy Breton 1925-ben, *Szürrealizmus és festészet* című tanulmányában pont azért helyezte a festészetet a zene fölé, mert úgy gondolta, hogy az „auditív [eredetű] képek alacsonyabb rendűek a vizuális képeknél”, tudniillik kevésbé „tiszták és pontosak”, úgy ebből csak azt a következtetést lehet levonni, hogy a hierarchiák sohasem szubsztanciálisak, hanem mindig stratégiaiak (vagyis retorikaiak). A hierarchiák eredendő talajtalansága s az e tényből fakadó ellentmondások pedig leginkább épp az irodalom (ön)meghatározása kapcsán bukkannak felszínre. Ez utóbbi ugyanis különösen bonyodalmassá válik azután, hogy a nyelv – ahelyett, hogy romantikus módon továbbra is a transzcendentális hang médiumaként működne – maga is akusztikai és optikai oldalra esik szét. Ahogy Friedrich Kittler az „1900-as feljegyzőrendszer” kapcsán írja:

Csak miután a nyelv már nem természet, lép elő benne egy másik, fiziológiai természet. [...] A nyelvet – annak két oldalán – optikai és akusztikai ingerreakciók, képek és hangok hozzák létre, mint jelölő és jelölt. [...] A képi jelölt és a hangjelölő közötti törést nem ugorhatja át semmiféle folyamatos fordítás, csak metafora vagy transzpozíció.²⁷

Az „1900-as feljegyzőrendszerben” – más szóval: a „modernségben” – a nyelv optikai és akusztikai ingerekre hasad, méghozzá olyan diszkontinuus törés mentén, amelyet csak figurális transzpozíció tud „átugrani”, és semmilyen szubsztanciális azonosítás nem képes áthidalni. A két, diszkontinuusan kapcsolódó (vagy elválasztott) oldal közül ugyanis egyik sem eredendőbb vagy lényegibb a másiknál, s nincs közös, természetes forrás – például a beszélő szubjektum bensősége –, amelyből erednének.²⁸ A nyelvnek ez a nyugtalanító, talajtalan külsőlegessége az, ami előidézi (és aláássa) mindazokat a kísérleteket, amelyek az egyik vagy a másik oldalban vélik felismerni és rögzíteni az irodalom alapvetőnek tetelezett működésmódját. Így tünteti ki Breton *Az automatikus üzenet* vagy Németh Andor *Kommentár* című tanulmánya a hangzóságot, másodlagos vagy – mint Németh Andor esetében – akár káros szerepet tulajdonítva a képeknek.

1927-ben, *Kommentár* című írásában Németh Andor olyan költészetdefiníciót fogalmazott meg, amely a költészet eredendőnek tartott, „igéző és idéző” működését kívánta helyreállítani. Könnyű észrevenni, hogy abban a képellenes költészetdefinícióban, amely a *Kommentár*ból kibontakozik, a „képszerű” költészet és a fotográfia épp azért kerül egy oldalra, mert mindkettőben a médium

²⁷ Friedrich KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München, 2003⁴, 227.

²⁸ Vö. LÖRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as feljegyzőrendszer = Történelem – kultúra – medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 164. sk.

mechanikus, külsődleges, automatikus működése nyilvánul meg.²⁹ A „igéző és idéző” nyelv iránti sóvárgásból pedig nem nehéz kihallani a nyelv mechanikus természetével szembeni *irtózást*: a „holt grammatika és hagyományos szókötés” elvetése nem pusztán „az élettelen formák” ellen lázadó modern költő heroikus erőfeszítéseiről tanúskodik, hanem – legalább ennyire – a mögötte megbújó mélyebb idegenkedésről, melyet az ébreszt fel benne, hogy az író „a nyelv kihűlt anyagával babrál, akaratlanul rátapint[va] egy-egy eleven idegre.”³⁰ A nyelv „kihűlt anyaga” keltette irtózás kelti fel a vágyat, hogy a vers „szédszedhetetlen egység” legyen, amely része az *élan vital*nak, a valóság „benső lendületének”, „sodrásának” és „áramlásának”; s ugyanez ébreszti fel a tehetetlenség érzését az élettelen anyaggal szemben, tudniillik hogy „előtte áll a szavak óriási tömege”, valamint a félelmet, hogy aki „a nyelv kihűlt anyagával babrál”, az maga is „halott”.³¹ De ezzel a vészjósló végkövetkeztetéssel talán túlságosan is előreszaladtam már; egyelőre elegendő annyit megmutatni, hogy ebben az 1927-es tanulmányában az *Eurydice* író Németh Andor épp azzal szembesül, hogy a költészet „anyaga” maga sem mentes a mechanikusságtól. A nyelv kész, mechanikus – más szótárban: allegorikus – természete az, amit a vers „cselekvő-mágikus” (azaz performatív) működésének le kellene győznie. Ez a mechanikusság pedig Németh Andor tanulmányában épp a képszerűség, a fotografikusság és a szemfényvesztés attribútumaival társul.

Hang és zaj

*Azok a minőségek, amelyeket emberi hangon ki tudunk fejezni,
éppenséggel ellenkeznek azokkal, amelyeket – anélkül, hogy
megalapoznánk – be kell iktatni a költészetbe.*

(André Breton – Paul Éluard: *Jegyzetek a költészetről*)

Ha a *Kommentár* képellenes költészetdefiníciót fogalmazott is meg, s a „cselekvő-mágikus” nyelv egyik zálogát a ritmusban vélte felismerni, Németh Andor ugyanekkor írt *Eurydice útja az alvilág felé* című „prózaversében”³² olyan hangok

²⁹ Ez persze a kor egyik közhelye, de nem mindegy, hogyan jelenik meg, és milyen szövegszerző összefüggésben.

³⁰ NÉMETH Andor, *Kommentár* = Uő., *A szélén behajítva*, szerk. RÉZ Pál, Magvető, Budapest, 1973, 174.

³¹ Uő., 179.

³² A korai szürrealista kísérletekben a hangsúly az automatikus *eseményen*, s nem a szövegen mint végeredményen volt; ez utóbbi inkább az automatikus esemény eszköze volt, azaz olyan *írás-gyakorlat*, amelynek célja, hogy felszabadítsa a tudatalatti gátakat, nem pedig irodalmi céllal készült *produktum*. Michel Beaujour elemzése világított rá arra, hogy azok az irodalmi kódok

vagy zajok szólalnak meg, amelyek elég kevéssé artikuláltak, viszont elég „ideg-tépők”, tehát fiziológiai hatásukban elég erőteljesek ahhoz, hogy a versnek egy sor képet kelljen bevetnie a megszeliítésükre.

Az automatikus írás fogalma – első megközelítésben – a reprezentáció kérdése körül forgott, hiszen Bretont az foglalkoztatta, miként lehet olyan szabályokat kidolgozni a költészet – vagy egyszerűen az írás – számára, amelyek alkalmassá teszik a tudatalatti folyamatok mechanikus és automatikus lejegyzésére. Ez az automatikus írás azonban az *Eurydicé*-ben olyan képeket termel ki vagy jegyez le, amelyek a tudatot – figurálisan – mint az emlékezés, a gyász és a képzelet tároló edényét, azaz „mint üres tárolót, dobozt vagy sírt”³³ viszik színre. Ezek a metaforák vagy allegóriák – a szekrény, a fiók, a poharak, a palackok és a tálak, a pince, a piramis vagy az alagút – mind olyan figurációi a tudatnak, amelyek az automatikus költeményt nem annyira az emlékező tudat bensőségségével, hanem sokkal inkább a tárolók külsőlegességével kötik össze. Azaz nem a tudat bensőségsége és az automatikus írás közötti *reprezentációs* viszonyról van szó, hanem olyan sajátos *médiakonfigurációról*, amelyben a tárolás és a lejegyzés pszicho- és írástechnikái kapcsolódnak össze.³⁴ Ez a médiakonfiguráció pedig nemhogy kizárná a (más) mediális csatornákat, de még egy sort meg is idéz belőlük: az írógépet és a mozit, a morzejeleket és a hieroglifákat, az „anyakönyvi kivonatokat” és a „személyiségi bizonyítványokat”. Ez utóbbiak – és egyéb „kiselejtezett okmányok” – azok, amelyek, ha tartalmukat kihányó szekrényekről van szó („a szekrények kihányják titkaikat a föld tele van papírral”), kiáramla-

– így a „prózavers” mint műfaji kód –, amelyek mentén e szövegeket olvassuk, egy olyan félreértés vagy – Beaujour még technikaibb kifejezésével – „hiba” eredményeként lépnek működésbe, amely – noha *irodalomtörténeti* hatásösszefüggésbe helyezi a szövegeket – a maga részéről pusztán az esemény (*performance*) és a szöveg (*text*), azaz írásgyakorlat és szöveghasználat közötti *mediális váltás* következménye, amely „elkerülhetetlenül” rákényszeríti a szöveg olvasására egy „textuális ökonómia” szabályait. „Noha a »szürrealista szövegek«, mint Breton és Soupault *Mágneses mezőjé* vagy Breton *Oldható hala* [...] elméletileg nem *versek*, ténylegesen mégis *prózavers*-sekké váltak: akárhogy is, így fogadták őket, és pusztá közzétételük, amely egy textuális ökonómiába helyezte őket, tökéletesen igazolta ezt az elkerülhetetlen kategorális hibát.” Michel BEAUJOUR, *From Text to Performance. 1924: André Breton Publishes the Manifeste du Surréalisme and Launches, with His Friends, La Révolution surréaliste = A New History of French Literature*, szerk. Denis HOLLIER, Harvard UP, Cambridge – London, 1989, 867–868. Nem tudok róla, hogy Németh Andor vagy Déry Tibor 1926–27 körül a Dokumentum körében szürrealista szeánszokat szervezett volna; az *Eurydice útja az alvilág felé* mint prózavers mindenesetre maga is ennek a mediális váltásnak és „elkerülhetetlen kategorális hibának” az – immár *hatástörténeti* – terméke.

³³ Paul de MAN, *Bevezetés*, ford. MOLNÁR GÁBOR Tamás = Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 429.

³⁴ A Breton-féle automatikus írásról mint pszichotechnikáról lásd: KITTLER, *Aufschreibesysteme*, 372. sk.

nak vagy felszínre kerülnek – legyen az az emlékező tudat vagy a holttestet rejtő föld felszíne. De mielőtt nagyon előreszaladnék vagy belegabalyodnék a vers figurációs mechanizmusaihoz – amelyek, amint már most kitűnik, minduntalan felcserélik a tudat, a sír és az írás trópusait –, ezen a ponton csak annyit állapítok meg, hogy – ha a tudat tartalma semmi más, csak papír és „kiselejtezett okmány” – az is következetes, ha az *Eurydice* gyászbeszéde nem pusztán egy könnyen felismerhető sírfeliratban végződik („1878. V. 6. és 1913. III. 2.”), hanem olyan betűhalmazban, amelyet ugyan ki lehet olvasni, de nehéz beszédként értelmezni. Ez a betűkre szakadozó, oszló vagy málló szöveg a vers végén újra beírja vagy bevési a másik nevét (az „asztal hátába” vagy a „falba”, nem tudni pontosan), de olyan diszjunkcióval, amely a beszédet („dice”) csak a tulajdonnév megsértése, eltorzítása, kitörlése árán képes – anagrammatikusan – kódolni: Eury/dice. Ezért az értelmezőnek eleve le kell mondania arról, hogy „a tárolót vagy a benne tartott holttestet” „átváltoztassa hanggá”.³⁵ Az *Eurydice* olyan vers, amely a megszólalás egyszerű fiziológiai zavarával kezdődik („torkomban éles kaparást érzek”), és az artikulációs küszöbérték alatti hanghatások figuratív transzpozícióin keresztül bontakozik ki, hogy végül, az utolsó sorban a hallgatással végződjön („esz-tendőig aludt a hallgatás és a mosdótál fenekén”). Mivel azonban a hang eleve artikulációs, s nem reprezentációs problémaként jelent meg, ez a hallgatás sem jelent többet, mint hogy a beszéd helyét átveszi a nem hangra utalt beírás (a sírfelirat). De elsőként visszatérek az artikulációs küszöbérték alatti hanghatások figurációs problémáira.

Ahelyett, hogy az alvilági hatalmakat megnyerve szólásra bírná a holtat, az *Eurydice* olyan vers, amelyben a „halott fülemüle” is „csattogni” kezd, ha megszólal: „a halott fülemüle megszólal és csattogni kezd a lámpák lassan lesüllyednek kiderül minden a szekrények kihányják titkaikat”. A halott fülemüle csattogása olyan hangjelenségek sorába illeszkedik, amelyek – mint a csilingelés, a csöröm-

³⁵ Lásd de Man idézett Baudelaire-elemzését, DE MAN, I. m. Bori Imre egyébként így jellemzi Németh Andort: „Ha tudat alatti világa képei után merül le és kutat, elsősorban intellektuális emlékeire bukkan, irodalmat talál, s ha asszociál, akkor is műalkotásokról verődik vissza legtöbbször kísérletképpen elszabadított gondolata.” (BORI Imre, *A szürrealizmus ideje*, Forum, Újvidék, 1970, 49–50.) Bori ugyan nem árulja el, milyen „irodalmat talál”, de az *Eurydice* esetében akár Baudelaire nevezetes *Spleen*-verse is lehet ez az „emlék”, hiszen az *Eurydice*-ben a *Spleen* nevezetes figurációi, az „aktákkal” és „titkokkal” teli fiókos szekrény, a pince és a piramis mind megjelennek a tudat metaforáiként. Ezt a lehetőséget azonban, ti. hogy az *Eurydice* a „kiselejtezett okmányok” és más emlékek mellett egy verset is tartalmazna (ahogy egyébként a *Spleen*-ben is olvassuk: „benn tarka gyűjtemény, / vers, akta, számvetés, levélke, hangjegy” stb.), nem vizsgálom részletesen, mert itt elsősorban nem költészettörténeti összefüggések érdekelnek. Egy ponton azért rátérek majd egy ilyen csapásirányra is, de csak azért, hogy a tapintásos érzékelés figurációit jobban kibonthassam a versben.

pölés, a dobogás, a ketyegés, a koccanás és a kopogás – nemcsak, hogy nem rendelkeznek esztétikai értékkel, de egyben egy eredetében és akusztikai minőségében nem meghatározott hang helyettesítőiként jelennek meg. Ez a hang – vagy inkább zaj –, amelynek eredetét hiába keresi a beszélő, hol zsebórák ketyegéseként, hol villamos csilingeléseként, hol vasdarabok koccanásaként, hol lovak dobogásaként, hol léptek kopogásaként értelmeződik, s közben az is bizonytalan marad, hogy ezek az ideiglenes figurációk a képzelet, az emlékezés, az észlelés vagy a hallucináció mely rendjéhez társítandók éppen. Egy-két rövid részletet ragadva ki csupán:

a kalauz meghúzza a zsineget a csörömpölés megindul a vízésés zuhog a halottaskocsi úszik [...] de a kocsis nem áll meg [...] Eurydice felkelt és odata-lált a kapura a szelelőlyuk sodorta ki vagy tisztára a föld nyelte el azért ez a dobogás máshonnan jön ezek nem a múmia lovai türelmetlen fejükkel hátralesve a nyírottfejű kocsis jövetelére ezeket a hieroglifeket meg fogjuk fejteni oszlopról oszlopra módszeresen mint Champollion [...] a folytonos csilingelés az idegeimet tépi [...] a pincelovak dobognak vagy Eurydice lépte kopog a halántékom mögött az érvelés apró morzejeleivel

A versben egy tökéletesen sohasem artikulálódó hang „morajlik”, a versbeli figuráció feladata pedig az, hogy – a beszéd artikulációs zavara és a hallgatás trópusa között – e hangot elkülönítse, azaz megkülönböztesse a morajló háttértől, s jellé alakítsa. A figurális transzpozíciók sora azonban ideiglenes azonosításokat enged csak meg, s ráadásul olyan képeket állít elő, amelyek e hang vagy zaj figuráción *innen*i, pszichofizikai hatásáról tanúskodnak. Ahelyett, hogy az alvilági hatalmakat is lenyűgöző ének lenne, ez az „alig kivehetően” vagy „alig megkülönböztethetően” (*indistinctement*) megszólaló hang az „idegeket” tépi.

A látás fenyegetettsége

Ha a hangok mindig magukkal hozzák a figuráción innenről, a költészetén túlról, az alvilágból vagy a technikából származó zajukat, nincs ez másként a képekkel sem, amelyek a versben mindvégig a láthatóság határán jelennek meg (ráadásul, legalábbis ahogy Breton állítja, despotikusan). Már a vers első sorai bejelentik, hogy „a sötétség órája következik”, a titkok és papírok kiáramlását pedig később nemcsak a halott fülemüle csattogása, hanem azoknak a lámpáknak az elsötétülése is kíséri, amelyek korábban megvilágították Eurydice útját. Az a sötétség azonban, amely ily módon előáll, nem ugyanaz, mint a nappalt felváltó

éjszaka vagy a lehunytt szemek mögötti képzelet sötétje, amelyben a csillaghullást is látni („a végtelenbe iramló üstökös augusztusi csillaghullás lehunyod a szemed”), hanem olyan vakság, amely eleve beíródik azoknak az optikai médiumoknak a fényébe, amelyek a versbeli jelenetet megvilágítják. Annak a reflektorának a fényében ugyanis, amely kezdettől fogva rátűz Eurydicére, csak Eurydice *árnya* vagy csak maga a *fény* látszik, hiszen „imbolyogni” csak a fénycsóva vagy az árnyék tud: „Eurydice még mindig imbolyog rátűz a reflektor és szemek jelzik az útját”. Mielőtt belépne az alvilágba vagy rátalálna a kapura, kisodorná a szelelőlyuk vagy elnyelné a föld, Eurydice eltűnik a szemünk elől.

Ha pedig a jelenségek eltűnnek az optikai médiumok „zajában”, azaz a pusztában, az érzékelésben csupán a fiziológiai hatások *nyoma* marad hátra – olyanra, hogy a szöveg innentől kezdve csupa „égő” és „lobogó” szemről beszél. A látás veszélyeztetettsége szinte minden mediális csatornába beíródik, amelyet a vers színre viszi, nemcsak azokba a jelenetekbe, amelyekben Eurydice reflektorok fényében jelenik meg – egy színpadon vagy a mozivászonon? –, hanem az írógépre és a mozira tett későbbi utalásokba is. Noha nem egyértelmű, hogy a „megmaradók”, azaz az emlékezők, akik „vakon is látnak és ujjaiak táncolnak az írógépen”, vajon az írógépből kijövő szöveget nézik-e, vagy – elfordítva tekintetüket a némaság és a vakság alakzatairól – az „augusztusi csillaghullást” látják, az olvasónak a szöveget kell tovább követnie, amelyben a lehunytt szemek mögött hirtelen égni kezd az éjszaka („a szoba négy sarka közt a végtelenbe iramló üstökös augusztusi csillaghullás lehunyod a szemed ég az éjszaka”), ami két sorral lejjebb átragad a szemekre („könnytelenül égő szemekkel”) – ez pedig már nem egy belső szemek elé vetülő látványt feltételez, hanem egy fiziológiai jelenséget ír le, amely gátolja a látást. Nem véletlen, hogy ez a részlet a némaság és a vakság legerőteljesebb képeibe torkollik: „ez a kétségbeesetten felrántott száj Asta Nielsen arcáról csurog a vazelin Conrad Veidt kitépi a szemét véres vattát ragaszt a szemére”. Ez a szövegrész a megfolyó maszkkal nem a látszatot vagy a „szemfényvesztést” (lásd a *Kommentárt*) leplezi le – amely a médiatechnológiáknak csak az egyik, és nem is a legelemibb hatása –, hanem arról beszél, hogy a médiumok – túl a felvételtkor használt reflektorok fizikai hatásán – képesek erőszakkal elválasztani egymástól az érzékeket, amelyek így – exteriorizáltnak – nem tartoznak egészen a szubjektumnak ahhoz a képességéhez, hogy beszél és lát.

A tapintás figurációi

Az automatikus írás és az optikai médiumok hatása ugyanakkor nem csupán a látásra és a hallásra terjed ki, hanem a tapintásra is. Az írógépek „vak és taktilis

hatalma”³⁶ ugyanis – s ebben technikátörténetileg az Underwood járt élen – elkülöníti egymástól az érzékeket, amikor a betűket épp abban a pillanatban, leírásuk pillanatában rejti el a szem elől, amelyben a kézírás a kezét a szem irányítása alá rendelte. Az „írógépen Underwood” születő automatikus költemény tehát eleve elválasztottan működteti a látást és a tapintást; s a vakon gépelő, ha nem az „augusztusi csillaghullást”, hanem az automatikus vers leírt sorait követi – ezzel tulajdonképpen megsértve a szürrealista kiáltványban rögzített szabályokat –, legfeljebb a szövegbe hallucinálhatja azokat a híres csillagokat, amelyek *A ló meghal és a madarak kiröpkülnek* eredeti (a Németh Andor és Kassák Lajos szerkesztésében megjelent 2×2 című folyóiratban olvasható) közlésének szövegét szinte taktilis minőséggel ruházták fel. Mivel ezeket egy Underwood írógépen nem ütheti le – hiszen a jelkészlet, amivel gazdálkodnia kell, nem ad lehetőséget látás és tapintás ilyen összekapcsolására –, annyit tehet csak, hogy szövegszerűen, tehát metaforikusan, avagy költőien megidézi a csillagokkal tördelt szöveget:

Tudtuk holnap a görbe vonalak ho zsupp ho zsupp azt mondta elmész
Kasikám és én elszáradok a pódiumokon és nádler úr mázolgányaiban

ide tetted a tenyeredet a vonalak mentek a bizonytalanba a szerelem völgye
piros volt és az én életem elapadt vékonyan mint valami forrás ahol mind
a vonalak összefutnak mint szarkalábak a szemem alatt most már mindegy a
másodpercek ketyegése is a mellényzsebbe rejtett zsebórák alatt a halánték
kihagyó érverése a kéregető tenyér

Ahelyett, hogy a csillagokat tipográfiaileg is beültetné a szövegbe, s így mentené át a taktilis érzékelést a papír optikai felületére, a korábbi szövegben szereplő metaforát, az utat helyettesítő görbe vonalakat rögtön lefordítja a kéz nyelvére. De mivel minden figuráció, amely az érzékek összekapcsolását célozza, pusztán átmeneti és ideiglenes lehet, vagy mert a vendégszöveggel annak (de)figurációs eljárásait is tárolni kell, vagy mert az automatikus írás asszociációs mechanizmusai így működnek, a tenyér vonalai felidézik a „szerelem völgyét”, a völgy a forrást, az elapadó forrás (amely majdnem szó szerint veszi át a vendégszövegből az elszáradás képzetét) a szarkalábak összefutó vonalait, a szarkalábak a zsebórák ketyegését, a ketyegés pedig a halánték érverését, melyet a vers egy későbbi részlete – hiába tér vissza az asszociációs lánc a kéregető tenyérhez – szó szerint elzár a tapintás elől: „vagy Eurydice lépte kopog a halántékom mögött az érverés apró morzejeleivel kitapinthatatlanul”. A vers az érzékek ilyen diszkontinuus-

³⁶ KITTLER, *Aufschreibesysteme*, 237–238.

transzpozíciós összekapcsolásával választ el bennünket a dolgok fenomenális megragadásának esélyétől, legyen az a másik emléke vagy a zsebórák alatt vagy a halánték mögött ketyegő idő.

A kísérteties logikája

A kísérteties logikája de facto dekonstruktív logika.
(Jacques Derrida – Bernard Stiegler: *Echographies of Television*)

De visszatérek a némaság és a vakság fentebbi képéhez, amelyben az az alakzat érhető tetten, amely Hal Foster szerint központi helyet foglal el a szürrealizmus képi retorikájában. A „kísérteties” – pusztán tropológiai tekintve – egyszerű felcserélődés révén jön létre, mégpedig a mozgó/mozdulatlan (*im/mobile*) vagy az élő/élettelen (*in/animate*, illetve *in/human*) tengely mentén.³⁷ Hal Foster elemzése a „felkavaró szépség” fogalmára támaszkodik, amely Breton *L'Amour fou* című regényében (1937) szerepel. Breton szerint „a felforgató szépség rejtett-erotikus, robbanó-mozdulatlan, mágikus-alkalmi lesz, vagy semmilyen.”³⁸ Breton és Hal

Man Ray: *Rejtett-erotikus*, 1934

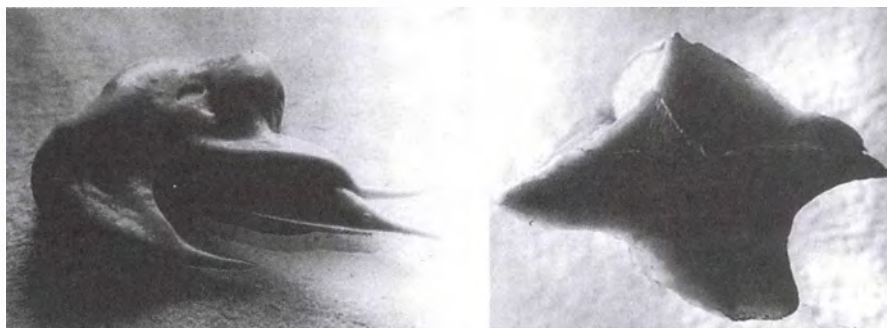


Man Ray: *Robbanó-mozdulatlan*, 1934



³⁷ Hal FOSTER, *Compulsive Beauty*, MIT, Cambridge, 1997³, különösen 21–29.

³⁸ „La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.” André BRETON, *L'Amour fou* = Uő., *Oeuvres complètes*, II., 687. A regénynek ez a részlete először a *Minotaure* folyóiratban jelent meg, 1934-ben.



Brassaï: Önkéntelen szobrok, 1933

Foster példája Man Ray két képe, a *Rejtett-erotikus (Meret Oppenheim a nyomdagépnél)* (1934) és a *Robbanó-mozdulatlan* (1934); az előbbin „a női test és a gép az átmenet állapotában látszik”³⁹, a másodikon egy forgás közben kimerevedő táncost látunk, itt a felvétel „erőszakosan megakasztja az eleven tevékenységet”.⁴⁰ A harmadik kategóriára („mágikus-alkalmi”) példa Brassaï *Önkéntelen szobrok* (1933) című sorozata, amelyen szervetlen képződmények öltenek sejtelmes, erotikus jelleget.

Németh Andor versében a lecsurgó festék képe azért válik kísértetiessé, mert abban a figurációs láncban, amelyben a csepegő gyertyaláng, a hulló vakolat és a sírra zuhanó göröngyök kapcsolódnak össze, a festék maga is leginkább könnyként csurog alá, így azonban felcserélődik az élő és az élettelen anyag, különösen, hogy az arc, szemben a megindultságot jelölő csorgó anyaggal, maga mozdulatlan („felrántott száj”). Sőt a „csepegő gyertyaláng” két sorral fentebbi képe miatt még azt sem túlzás mondani, hogy az arc mintha maga csorogna alá anyagként. A lecsurgó festék ugyanakkor egy sor hasonló képet idéz fel, amelyek közé nemcsak a csepegő gyertyaláng, a hulló vakolat és a sírra zuhanó göröngyök tartoznak, hanem a földre lehulló dohány, a poharak alján ülő maradék vagy a kiürülő gyümölcsöstál is, amelyek végül a tál fenekén fekvő vagy alvó, megfeketedett menyasszony képében sűrűsödnek össze. Bármennyire összefüggő is azonban e figurációs lánc, ezekbe a figurációkba eleve beiródik vagy -ékelődik egy diszjunktív mozzanat, hiszen ezek a képek egyszerre metaforái az emlékező tudatnak mint tárolóedénynek és magának a holttestnek mint maradéknak. A szöveg a kísérteties mindkét figurációs lehetőségének példáit elővezeti (lásd „kétségbeesetten felrántott száj” [mozgó/mozdulatlan] és „lecsurgó vazelin” [élő/élettelen]), de ezek végül mind a tudat, a sír, a holttest és az írás felcserélődésében találkoznak. Ezt a felcserélődést az írógép neve (Under/wood) a szöveg figu-

³⁹ BRIONY FER., *Surrealism, Myth, and Psychoanalysis* = BRIONY FER – DAVID BATCHELOR – PAUL WOOD, *Realism, Rationalism, Surrealism*, Yale UP, New Haven – London, 1993, 216.

⁴⁰ FOSTER, *Compulsive Beauty*, 25.

rációs környezetében („de ez volt a legszörnyűbb a sötétben a faburkolat alatt”) anagrammatikusan is jelöli.

De nem pusztán az írógép „vak hatalmáról” van szó, hanem azokról a technológiákról is, amelyek imbolygó fényükkel maguk is elvakítanak, vagy megkettőzve, árnyékként vagy árnyként teszik egyáltalán láthatóvá a jelenségeket.

Man Ray: *Anatómia*, 1930



Még a vers figurációs összefüggéseit sem kell elhagynunk a következő magyarázat kedvéért: „Amint létezik képi technológia, a láthatóság éjszakát hoz. A láthatóság egy éjszakai testben testesül meg, éjszakai fényt sugároz. [...] már eleve éjszaka van, amint foglyul ejtenek bennünket azok az optikai eszközök, amelyek nem is igénylik a nap fényét. Már eleve kísértetek vagyunk [...]”⁴¹ Az alfabetikus vagy fonetikus írás, amely „sohasem alfabetikus vagy fonetikus maradéktalanul”, s a képi technológiák, amelyek „nem állnak a fonetikus-alfabetikus modell szolgálatában”,⁴² ugyanazt a logikát követik: az utóbbiak sajátos, nem alfabetikus beírást hajtanak végre, amikor az arcba olvasztják a gyászt (amelynek nem ki-

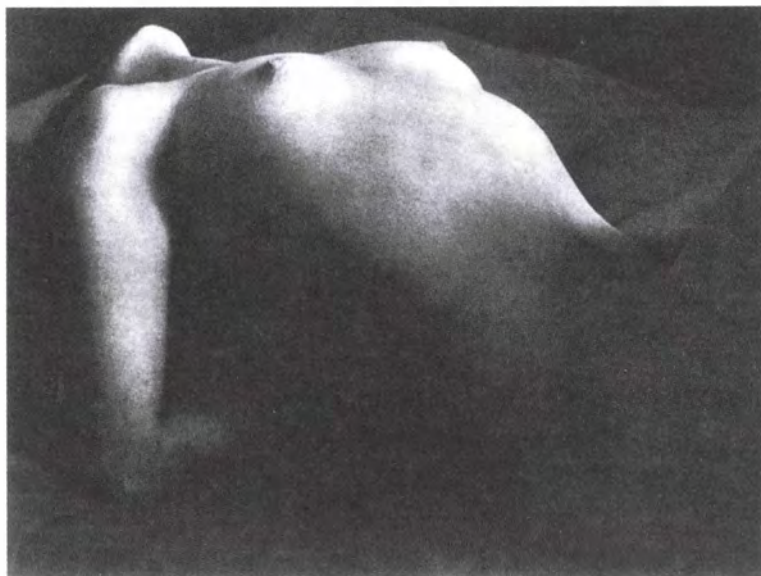
fejeződése, csak *jele* a lecsorgó arcfesték), az előbbi pedig óráketyegéssé és morzejelekké transzformálja a szívdobogást és az érverést, és írássá vagy sírfelirattá a tenyér vonalait („emlékszem asztal ide tette a tenyeredet a vonalak mentek a bizonytalanba”; „e falba olvadt mintha az asztal hátától amelyben írárok vannak 1878. V. 6. és 1913. III. 2.”). Ezek mind a kísérteties alakzatai is egyben, amelyben holt anyaggá (vagyis jellé) változik minden, ami eleven.

Nem véletlen tehát, hogy Németh Andor fotografikusnak nevezi a nyelv mechanikus-retorikai működését, Hal Foster pedig „fotografikus effektusként” írja le a kísértetieset – azaz ugyanarra vezeti vissza, amit Rosalind Krauss korai tanulmánya *photographic condition*nek nevezett: „Azzal, hogy a világ testébe vág, megállítja, bekeretezi, térbeliesíti (*spacing*), a fotográfia írottként leplezi le a vilá-

⁴¹ Jacques DERRIDA – Bernard STIEGLER, *Echographies of Television. Filmed Interviews*, Polity, Cambridge, 2002, 115–117.

⁴² *Uo.*, 103. sk.

got.⁴³ Innen nézve nincs messze az a másik Derrida-hatástörténet sem, amely szerint az 1900-as feljegyzőrendszerben, amelyben a képi technológiák a test tárolásának és tetszőleges manipulálásának elve szerint működnek,⁴⁴ az írás „a megtestesült alfabetizmus ellentéte”, mégpedig „beíródás a testen”.⁴⁵ Ahol ez a kétféle Derrida-olvasat érintkezik, ott a fotografikus *spacing* és az automatikus írás



Brassai: Cím nélkül, 1933

sem választható el egymástól. Sőt, zajként a minden különbséget megelőző és felfüggesztő Bataille-féle *informe* is ott morajlik a költészetben, s a fotográfiában sem képes megakadályozni azt, hogy a kép megteljen transzpozíciókkal és szubsztitúciókkal – hiszen az *informe* maga is a „kísérteties” egyik retorikai mozzanata csupán.⁴⁶

Néhány példa annak a fotográfiának az eljárásaira, amely megnyitotta az utat az elemzés Krauss- és Foster-féle logikája felé: Man Ray 1930-ban készült *Anatómia* című képén egy hátrahajló női fejet látunk, a képen csak a nyak látszik, és az áll körvonala alulnézetből. Brassai egy 1933-ban készült cím nélküli fotóján egy női akt szerepel, a hátrafeszülő testből csak a törzs, a lelógó kar és a nyak látszik, a hátrahajló fejből csak az áll körvonala alulnézetből. Mindkét fotó deformált testet ábrázol. Man Ray 1934-ben készült *Minotaurusz* című képén egy

⁴³ KRAUSS, *Photography in the Service of Surrealism*, 35.

⁴⁴ KITTLER, *Optikai médiumok*, 32.

⁴⁵ KITTLER, *Aufschreibesysteme*, 238.

⁴⁶ FOSTER, *L'Amour faux*, 125.

enyhén alulnézetből fotózott (férfi vagy női?) testet látunk deréktól felfelé, két oldalt magasra emelt, behajlított karokkal, a hátrahajtott fejet teljes egészében kitakarja az árnyék; a Minotaurusz feje maga a dekapitulált test, a törzs és a karok. Jacques-André Boiffard egy 1930-as, szintén cím nélküli képén egy női aktot látunk, a behunyt szemekkel felénk fordított arcon és a test erősen rövidülő képén kívül csak a kibomló haj látszik; a test hanyatt fekszik, de a fényképezőgép 180 fokban elfordul, s a női test hullőre vagy kígyóra emlékeztető formát vesz fel. A fotó kiemeli a testet felegyenesedett helyzetéből: ezt a „testet nem lehet emberinek látni, visszahullott az animális állapotba”.⁴⁷

Jacques-André Boiffard: *Cím nélkül*, 1930



A fotográfia a legegyszerűbb eszközt biztosítja az emberi/embertelen irányú felcserélődéshez: a nézőpont egyszerű kimozdításával, azaz a test vagy a fényképezőgép elfordításával „az emberi alak a hullás alakzatába helyeződik”.⁴⁸ Man Ray, Brassai és Boiffard fotói ugyanazt a retorikai műveletet hajtják végre, amelyet Bataille írt le a *Documents* című folyóiratban közölt szócikkeiben: a *Száj* című szócikk szerint a fájdalom, a gyönyör vagy a nevetés állapotában a szélesre nyíló száj és a hátrafeszlő fej az embert kiemeli a rá jellemző szem-száj-tengelyből, s visszahelyezi vagy -löki abba az állapotba, amelyet „rendesen az állatok felépítésében vesz fel”, azaz a száj-ánusz-tengelyre.⁴⁹ Miközben a száj az ideológiai tengelyről átkerül a biológiai tengelyre, és széle-

sebbre nyílik, mint az artikulált beszéd közben, az, ami rajta keresztül megnyilvánul, „már nem az értelem, hanem az organikus, materiális emisszió jelensége”⁵⁰, azaz a fájdalom, a gyönyör vagy a nevetés artikulálatlan hangjai. Boiffard

⁴⁷ KRAUSS, *Corpus Delicti*, 60.

⁴⁸ *Uo.*

⁴⁹ Georges BATAILLE, *Bouche*, *Documents* 1930/5., 300. (Reprint kiadás: szerk. Denis HOLIER–Jean-Michel PLACE, Paris, 1991.)

⁵⁰ Denis HOLIER, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, MIT, Cambridge–London, 1989, 81.

Bataille szócikkéhez készült *Száj* című (1929) képén, valamint Raoul Ubac *Irracionális kép* (1935) című fotóján a száj a „materiális emisszió” szerveként jelenik meg.

Nem elég, hogy Eurydice „megnyújtózza” meg, „mint egy tigris”, a „kétségbeesetten felrántott száj” az emberi/embertelen-felcserélődésnek ugyanazt az alakzatát alkalmazza, amelyet Bataille ír le, s amely – Man Ray *Fej* (1923) című képével kezdődően – visszatérő alakzata a szürrealista fotográfiának. A „kétségbeesetten felrántott száj” tehát az artikulálatlan hangok és egyben az emberi/embertelen felcserélődés egyik trópusa a versben, s a figurációs sor, amelybe illeszkedik, átjárja a szöveget, mind Orpheusz, mind Eurydice „diszkurzusát”.



Jacques-André Boiffard: *Száj*, 1929

Fétis és férfitekintet

Ezek a nagyon elegáns, nagyon szép nők, akik Man Ray műtermében éjjel-nappal kiteszik hajfűrjeiket a heves fénynak, természetesen nincsenek tudatában annak, hogy egyfajta demonstráció részei. Mennyire megdöbbenének, ha megmondanám nekik, hogy pont ugyanazon okból kifolyólag vesznek részt benne, mint egy kvarclámpa, egy kulcscsomó, dör vagy páfrány!

(André Breton: Szürrealizmus és festészet)

A szövegbeli és a fotografikus effektek párhuzama csak még egyértelműbb lesz, ha a nézőpont megfordítása mellé odavesszük a szolarizációt is, amelyet Raoul Ubac alkalmazott fotóin. Ubac „optikai és vegyi jellegű támadásnak tette ki a test képét”,⁵¹ amikor például *Csillagköd* (*La Nébuleuse*) című képének előhívása közben a női aktot ábrázoló negatívon egy kis lánggal megolvasztotta az emul-

⁵¹ KRAUSS, *Corpus delicti*, 65.

ziót. Ubac fotói olyan testeket ábrázolnak, amelyeket „külső támadás ért” (*bodies assaulted from without*), de ezúttal nem pusztán a nézőpont elfordítása révén: ezen a fotókon olyan testeket látunk, amelyeket „meggevett a hő vagy a fény” (*bodies eaten away by either heat or light*).⁵²

Man Ray, Boiffard, Brassai, Ubac szürrealista fotóin nagyon szép nők teszik ki magukat a heves és vakító fénynek, de nem annyira tudományos demonstrá-

Raoul Ubac: Csillagköd, 1939



cio, mint inkább pszichoszexuális transzpozíciós folyamat részeseként. Ezek a képek a „kísérteties” példái, s ezért a vakságnak azok a képei, amelyek megszállottan foglalkoztatták a szürrealistákat,⁵³ eleve összekapcsolódnak bennük a kasztrációs szorongással. Hiszen Freud definíciója szerint a kísérteties egy elfojtott tudattartalom, többnyire a kasztrációs szorongást kiváltó ősjelenet (a női genitália gyerekkori megpillantása) kényszeres visszatérését jelenti. Az elfojtott egy transzpozíciós folyamat során tér vissza, amelyben valami ismerős ismeretlenként (*un/heimlich*), az elfojtott tartalom helyettesítőjeként, azaz jelként figurálódik.⁵⁴ A szürrealisták fotóin a nő egyszerre jelenik

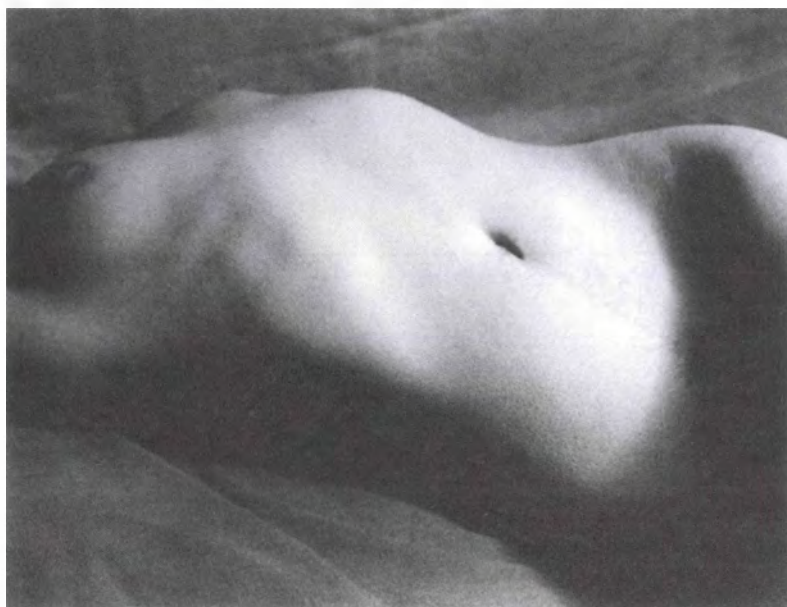
meg kasztrációs fenyegetésként (mint például Boiffard egyik 1929-ben készült, cím nélküli képén, amelyen az arcot sűrűn eltakaró, lelógó hajtincsek mögül kileső szempár egy félig állati, félig Medúza-szerű lényre utal) és e fenyegetést el-

⁵² *Uo.*, 70.

⁵³ A látással szembeni modernkori gyanakvás szélesebb történeti összefüggésében lásd erről: Martin JAY, *Downcast eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, California UP, Berkeley, 1993, 259. sk. A leghíresebb példa természetesen az *Andalúziai kutya* (1929, rendezte Luis Buñuel és Salvador Dalí) egyik jelenete, amelyben először egy vékony felhő úszik a Hold elé, majd egy női szemet átvág egy borotva.

⁵⁴ Sigmund FREUD, *A kísértetiesről*, ford. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc = UO., *Művészeti írások*, Filum, h. é. n., 267. sk.

hárító fétisként (mint Brassai egyik híres képén, amelyen egy fej nélküli, elnyújtózó női akt látható). Foster szerint „így működik számos szürrealista aktfotó: a fallosz kísérteties visszatérése vagy visszaíródása a női testen vagy női testként, amely eredetileg úgy tűnt, hogy »hiányában« van annak.”⁵⁵ Ez a transzpozíció sohasem békés, hiszen ezek a képek, akár Medúza-szerű lényeket, akár fej nélküli női aktokat ábrázolnak, minden esetben a női test agresszív eltorzításán alapul-



Jacques-André Boiffard: *Cím nélkül*, 1929

nak. A kísérteties alakzataiban nem véletlenül térnek vissza az anorganikus állapot képei sem (lásd például Brassai sejtelmes formákat öltő ásványait), ha belegondolunk, hogy a kísértetiesben is megnyilvánuló ismétlési kényszer Freud a halálösztönnel hozta összefüggésbe (amit két évvel *A kísértetiesről* írt tanulmánya után, 1921-ben írt le, *Túl az örömeleyn* című írásában).

Az *Eurydicében* az anorganikus állapot alakzatai – a csepegő gyertyaláng, a földre lehulló dohány, a poharak alján ülő maradék, amelyek később a tál fenekén alvó, megfeketedett menyasszony képében sűrűsödnek össze –, a por, a vakolat, a göröngy metaforái felé tartanak, amelyeket a zárlat egyszerre terjeszt ki Eurydicére, az emlékező tudatra és magára a betűkre hulló, omló vagy málló szövegre. Az anorganikus állapot képei – éppúgy, mint a vakság és a némaság metaforái – olyan figurációs rendszerre utalnak tehát, amelyben nem lehet el-

⁵⁵ FOSTER, *L'amour faux*, 121.

Brassai: *Cim nélkül*, 1933

választani Orpheuszt és Eurydicét, a nézőt és a tárgyat. A versbeli figurációs rendszer így módon eltörli a fetisizált női testnek és a férfitekintetnek azt a szerkezetét, amely a szürrealista fotókon érvényesül. Mégis kérdéses marad, vajon a szövegnek ez a(z ön)romboló működése nem a „halálos titkokat rejtő nőiség”⁵⁶ sztereotípiájából táplálkozik-e még mindig.

⁵⁶ Briony FER, *Poussière/Peinture. Bataille on Painting* = Uó., *On abstract art*, Yale UP, New Haven – London, 1997, 84.

Idegenségtapasztalat Szabó Lőrinc gyerekverseiben¹

Szabó Lőrincnek az idegen kultúrák, elsősorban a távol-keleti bölcselet iránti (persze nem ekkor jelentkező, ám legkonzekvensebben a *Különbékében* feldolgozott) érdeklődése, amely a kor Európájában számtalan párhuzamára lelhet, elsősorban az akarata börtönéből, önnön szubjektivitásából menekülni igyekvő tudat figurációinak talál új alapokat, és – még ha ez talán nem is minden szempontból kézenfekvő – ugyanez elmondható gyerekverseinek legalábbis egy részéről is. A két tematikát Szabó Lőrinc egyik fontos olvasmányélménye, Schopenhauer filozófiája hozhatta közös nevezőre, hiszen *A világ mint akarat és képzet szerzője*, aki páratlan hatással alapozta meg a buddhista bölcselet elemeinek a modern európai gondolkodásban való akkulturációját, egyebek (elsősorban a „zseni”) mellett éppen a gyermeknek tulajdonított szemléletmódban kereste a szubjektivitást meghatározó akarat kényszerét nélkülöző megismerés boldogságához vezető utat.² A gyerek, Schopenhauer közkinccsé vált megfogalmazása szerint, többek közt azért áll közel a zsenihez, mert észlelése *elidegenít*: képes a dolgokat idegenként, így művészi képként érzékelni, s ez valóban azt sugallja, hogy az idegenség-

¹ Részlet egy hosszabb, a kulturális idegenség problémáját Szabó Lőrinc költészetében vizsgáló tanulmányból.

² „Worauf nun die Aehnlichkeit des Kindesalters mit dem Genie beruhe, brauche ich kaum noch auszusprechen: im Ueberschuss der Erkenntnisskräfte über die Bedürfnisse des Willens, und im daraus entspringendem Vorwalten der bloss erkennenden Thätigkeit. Wirklich ist jedes Kind gewissermaassen ein Genie, und jedes Genie gewissermaassen ein Kind. [...] Jedes Genie ist schon darum ein grosses Kind, weil es in die Welt hineinschaut als in ein Fremdes, ein Schauspiel, daher mit rein objektivem Interesse.” ARTHUR SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II/2., Könnemann, Köln, 1997, 530. Ezt Szabó Lőrincel kapcsolatban fontos összefüggésként tárgyalja RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest, 1972, 94–95. Érdekes módon a gondolat még a hatvanas-hetvenes évek anti-pszichiátriai mozgalmában is újrafogalmazódik, vö. például DAVID COOPER, *The Death of the Family*, Pantheon, New York, 1970, 25.

tapasztalatot Schopenhauer az akarattól való megszabadulás, a kontemplatív esztétikai szemléletmód egyik lehetőségeként tartja számon – ami, persze, egyben leírható egyfajta békekötésként is, hiszen az akarat általi meghatározottságot a német filozófus egy olyan, a szubjektivitás számára konstitutív hiányra vezeti vissza,³ amelyet a fenti értelemben a tiszta szemlélet magától a szubjektivitás terhetől való szabadulás révén kompenzálna.

Különösen a kötet cím fogalmi kontextusában aligha hárítható el persze teljes mértékben az az esztétikai kockázat, amelyet az „ártatlan visszavonulás a gyermekszobába”⁴ magában hordoz, és amelytől a költő még a *Vers és valóság*ban is szükségét látta elhatárolódni: „Ekkoriban kezdtek kortársaim, főleg a kritikusok úgy mellékesen megróni, hogy ilyen családi témákra pazarlom az erőmet és az időmet, hogy szívhangokon beszélek és hogy őszintéskedem. Nem hinném, hogy igazuk volt: ezek a gyermekversek teljesen emberiek, reálisak, mind valóságos lelki mozzanatokot fognak fel és érzékeltetnek. Ellenkezőleg: bizonyos bátorság kellett (ekkorajt) az irodalmi gyakorlattal és saját magammal szemben, hogy ne szégyelljek egyszerű, közvetlen és családias lenni. Ezek a versek mind a »gyermek+felnőtt/2« képletre épülnek, s igenis bátorság kellett hozzá, hogy az ember a *Té meg a világ* magas eleganciája után ilyen intinusz és köznapi legyen.”⁵ A szöveg legalább annyira magyarázkodás, mint amennyire valódi magyarázat, ám a különös matematikai képlet mégis figyelmet érdemel. Kézenfekvő „megfejtése” szerint a gyermek–felnőtt viszony olyan tapasztalatban részesíthet, amely egyik „felet” sem hagyja változatlanul: az így szerzett idegenségtapasztalat eseménykarakterre abban sejtethető tehát, hogy mindkét oldal valamiféle átalakuláson megy keresztül, s a versek tanúsága szerint ez az önmegértés eseményétől puszta nyelvi „eseményekig” a legkülönbözőbb színtereken volna tetten érhető. Arra a kérdésre, hogy miben mutatkozik meg, vagy miként realizálódik a gyerek idegenségtapasztalata (és idegenségének tapasztalata), számtalan válasz lehetséges. A legkézenfekvőbbekre (és Szabó Lőrinc tárgyalandó versei szempontjából leg-

³ Például „Alles Wollen entspringt aus Bedürfniss, also aus Mangel, also aus Leiden.” SCHOPENHAUER, I. m., I/1., 295.

⁴ SZIGETI József, *Szabó Lőrinc költészetének értékeléséről* = Uő., *Irodalmi tanulmányok*, Európa, Budapest, 1959, 238.

⁵ SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság* = Uő., *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, szöv. gond. LENGYEL TÓTH Krisztina, jegyz. KISS Katalin – LENGYEL TÓTH Krisztina, Osiris, Budapest, 2001, 75. Vö. még SZABÓ Lőrinc, *Családi kör* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, s. a. r. KEMÉNY Aranka, Osiris, Budapest, 2003, 637. („Megírásukkor még nem tudtam, hány nagy költő mennyi ilyenféle művet írt a gyermekekről. Persze nem rimes gügyögésekre gondolok, azokat most is utálom; hanem Victor Hugo, Stefánson, Walter de la Mare, Dehmél, Morgenstern, Keats és mások komoly gyermekverseire és a népköltészet bolondos fantázia-játékaira. Szituációk rajzára, amelyeknek az lehetne a számítási formulája, hogy: gyermek plusz felnőtt per kettő, vagyis: a kicsinyek a nagyok problémáinak világában...”)

inkább relevánsakra) korlátozódva elsőként nyilván a felnőtt gondolkodást meghatározó vagy preformáló kauzalitás megtörése vagy érvénytelenné válása az, ami a gyerek sajátos szabadságaként nyilvánul meg – ami persze valójában sokkal inkább a gyerekeknek *tulajdonított* szabadság vagy kiszámíthatatlanság, melyet számtalan erőteljes kulturális minta dolgoz fel (köztük a legkülönfélébb irodalmiak), például a par excellence ártatlanságtól a kis vademberig terjedő (és még oly sok más) skálán. A gyerek, a férfi apja⁶ alkalmas arra, hogy kétségbe vonja azt, ami racionálisan kiszámítható módon „emberi”, ezt ugyanakkor nem érvényteleníti, hiszen a gyermeki viselkedés megfigyelése akár arra is figyelmeztethet, hogy melyek azok a (még nem feltétlenül sajátta tett) elvárások, amelyekhez a gyerek a felnőttel való kommunikációban kényszerűen alkalmazkodik. Ennek egy – Szabó Lőrincnél gyerekverseiből is ismerős – látványos esete például a majdhogynem szükségszerűen parodisztikus színezetű utánzás, amely köztudottan képes arra, hogy kísérteties megvilágításba helyezze a sajátnak tudott szerepet vagy magatartásmintát. A gyerek idegenségének szintén kézenfekvő tapasztalata ezt másik irányból hiányként is képes megvilágítani: a gyerek olyan saját, ám már nem előhívható tapasztalatokat vagy viselkedérepertoárokat jelenít meg, amelyek a felnőtt számára „sajátként” már csak az emlékezetben férhetők hozzá.⁷ Így például az individuummá válást, amelyet – Friedrich Kittler tézise szerint – az újkori családformáció egyfajta diszkurzív gépezetként úgy biztosít, hogy a korai gyerekkornak az én számára elfeledett emlékeit kulturális-irodalmi technikákkal archiválva helyettesíti.⁸ Ezek a vázlatos megfontolások annyit mindenesetre megmutathatnak, hogy a gyerek idegenségével való boldogulásnak alapvetően két fundamentális (és látszólag szimmetrikusan ellentétes) iránya rajzolható ki, amelyek – Bernhard Waldenfels terminológiája alapján – át- vagy elsajátításként (*Aneignung*), illetve egyfajta „sajátatlanításként” (*Enteignung*) írhatók körül: előző esetre a gyerek „emberre” nevelésének pedagógikus igyekezete lehetne a hevenyészett példa, utóbbi spektruma pedig a gyerek „saját világához” való alkalmazkodás jámbor ideájától a romlatlan emberi természethez

⁶ Wordsworth híres megfogalmazására Szabó Lőrinc korai verseinek átírásához mellékelte magyarázatában hivatkozik: SZABÓ LŐRINC, *Az olvasóhoz* = Uő., *Összes versei*, Révai, Budapest, 1943, 679.

⁷ Ehhez lásd Käte MEYER-DRAWE – Bernhard WALDENFELS, *Das Kind als Fremder*, Vierteljahresschrift für wiss. Pädagogik 1988/3., 286.

⁸ Összefoglalva lásd Friedrich A. KITTLER, *Dichter – Mutter – Kind*, Fink, München, 1991, 10–14. Ehhez vö. még COOPER, I. m., 70–71., továbbá – a családi individuumprodukción ödipális gépezetéről – Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Anti-Ödipus*, ford. Bernd SCHWIBS, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 100–101. („Ödipusz azt mondja nekünk: ha nem követed a papamama-gyerek elhatárolás vonalát és az ezeket megjelölő kizárásokat, a differencianélküliség feketé éjszakájába zuhansz.”), ill. 130–131.

való visszatálalás nosztalgiáig terjedhet, ám még az is könnyen megeshet, hogy a két stratégia a legtöbb esetben egyszerre van jelen.

A fenti (vagy hozzájuk hasonló) distinkciók Szabó Lőrinc gyerekversei közül azokon a költeményeken ellenőrizhetők (elsősorban a Lóci-versek ilyenek), amelyek a „felnőtt” perspektíváját közvetítik – jelen munka tehát figyelmen kívül hagyja azokat a javarészt csengő-zengő vagy mondókaszerű, esetenként igen csak népszerű megzenésített vagy megzenésíthető darabokat (a *Különbékében* ilyen például a *Versek a gyerekszobából* ciklus), amelyek ha nem is pusztán gyerekeknek íródtak, de kitüntetett befogadóként (előadóként) gyerekekre, vagy legalábbis gyerekek jelenlétére tartanak igényt, amelyek tehát maguk is egyfajta nevelési (vagy individuumtermelő) praxis szövegtermékei. Nem mintha ezek nem rendelkeznének valamiféle gyerekfogalommal, ám a gyerekekkel mint idegennel való találkozásnak viszonylag korlátozott formáit feltételezik. A Lóci-versek kidolgozott narratív (jellemzően anekdotikus) kerettel építkező, visszatekintő szemzőgű példázatos (vagy – felnőtteknek szóló – tan-) költemények. Legtöbb esetben itt is a közvetített vagy idézett párbeszéd formája dominál, csattanós vagy példázatos jellegű, olykor filozofikus fordulattal zárulnak, s ennyiben formailag szabályszerű példái a *Különbéke* „epikus versének”. Peldázatos jelentésük azonban markánsan kétféle. A verszárlatok egyik jellegzetes megoldása a felnőtt- és gyerekvilág összeütközését elsimító megbékélés. A verselő családfő ezekben a költeményekben valóban rendkívül „családias”: pedagógiai bravúrokat mutat be, melyek (némiképp árulkodó) eredményeként a rosszkodó vagy lázadozó Lóci megbékél (*Lóci óriás lesz, Lóci lázadása*), újra visszatér családias szerepkörének keretei közé („és béke lett [...] / Lóci játszott” – *Lóci lázadása*), illetve kérdezősködését felfüggesztve elalszik, ami, úgy tűnik itt, időnként a legjobb, amit egy gyerek tehet (*Lóci elalszik, A rádió*). A gyerek idegensége ugyan mindenkor képes rávilágítani a felnőtt gondolkodásának és nyelvének kliséire is, ám ezek ennek ellenére hatékonyak maradnak. A *Lóci elalszik* kérdéseire („Anyuka, kit temetnek el?”, majd „Kit tesznek le a föld alá?”) a szülők először nem válaszolnak, „a szemünkben / veszély volt és titok” (a titok itt nyilván egyfelől a halál rejtélye, másfelől Lóci agyáé: „hogymire gondol Lóci és / mitől fél, hol jár az esze”), majd a sürgető ismétlésre pusztán egy tautologikus válasz érkezik („Azt, aki meghalt”), amely viszont éppen így altatja el a gyereket nyugtalanító „gyanút”, legalábbis ezt sugallja a gyerek válasza már nem váró – költői? – visszakérdezése („Csak azt?... Akkor jó!”). A *Kis Klára csodálkozik* nem túl eredeti anekdotája az otthonosság egyik nyelvi kellékét hozza gyanúba. A kislány, miután versszakokon át húzódó kérdezősködés és kutakodás után csodálkozva kénytelen elfogadni, hogy nincs pénz „irkára” (a téma egy érzelmős variánsát lásd a valamivel később íródott *Bicikli című* versben), egy „felnőtt” kliséet alkalmazva fakad ki,

hogy „egy rendes házban legalább száz / pengő mindig kell, hogy legyen.” A felébredő gyanút, „hogy mégse *rendes* ez a ház”, az apa „mulatva” fogadja, hiszen végeredményben éppen így tárulkozik fel a pedagógiai teljesítmény, nevezetesen az, hogy a hiányzó pengők ellenére a gyerek eleddig „rendes házban” hitte magát. (Egyébként ezt erősíti meg Szabó Lőrinc versmagyarázata is: „Csakugyan nagyot nézett, amikor megtudta, hogy mi szegények vagyunk. Vagyis hát ő addig nem érzett semmi hiányt.”)⁹ A gyerek a még megszelídítendő emberkezdemény, akinek észjárását a szülő egyfajta trial-and-error logika alapján sajátítja el: rájön, hogy verés helyett hatékonyabb „lekuporodni” a gyerek világába, túltenni még a gyerek ügyetlenségén is, vagy tautologikus válaszokkal oldani gyanakvását.

A záratok másik csoportja nyitottabb jellegű: ezekben a versekben, szemben az imént citáltak helyenként amúgy megkapó intimitásával, a gyerek szabadsága a felnőttől elzárt lehetőségekben nyilvánul meg: Lóci büntelenül örvendezhet a levágott csirkék és az agyonütött légy attrakciói felett (*Csirkék, A légy*), ahogyan a tél szépsége sem tölti el kulturálisan kódolt szorongással (*Téli este*). Ezek az életképek a szemléltető részesítik valódi tapasztalatban, amit a szövegek csodálkozásként, irtózatként, ijedtséggként (tehát egyaránt feldolgozatlan feszültségként vagy bizonytalanságként) jelenítenek meg. A *Téli este*-ben a nem valóságos gyermeki tapasztalat átszűrhetetlensége okán mutatkozik fenyegetően idegennek („Jó volna hinni, néki hinni, / aki nem tudja, mit beszél.”), míg *A légy* anekdotájában, amely egy sokfelől körüljárt Szabó Lőrinc-i témát, a büntelenség vagy büntethetetlenség iránti vágyat, a tetteihez a morál által odaláncolt én lázadását idézi fel, a legyet agyoncsapó Lóci „büntelensége” az, ami a felnőtt számára csak a másik lehetőségeként jelenik meg. Ez utóbbi darab záró sorai („és Lóci élvezte a hőstett / s a büntelenség örömet.”) innen nézve önmagukban majdhogynem következetlenek (a büntelenség nem a Lóci-versekben alapvetően büntetlennek, noha időnként kegyetlennek mutatott gyerek számára élvezet, hanem a vele azonosuló apának), a gyilkosságot előkészítő párbeszéd azonban egy jóval bonyolultabb pedagógiai műveletről számol be. Lóci ugyanis áldozatát „szerette volna agyonütni, / de a lelke nem vitte rá” (majd: „sóváran és dühösen nézte, / mint veszett zsákmányát a vadász: / szörnyen bántotta, hogy felébredt / szívében a sajnálkozás”), és ő folyamodik az apai jóváhagyásért, sőt mentesítő indítékért („– Mondd, apu, – szól a gyerek végre, – / nem zavar téged ez a légy?”, majd ismét: „És szól: – Itt nem lehet olvasni! – / – Megdögölesszem? – szól megint.” Természetesen az apa az, aki olvas.), amit az első próbára tétel („– Nem engem, – mondtam”) után parancs formájában, mint előzetes felmentést kap meg

⁹ SZABÓ, *Vers és valóság*, 75.

(„– Dögöleszd meg! – mondtam keményen”). Az apa az, aki itt – még a parancsot megfogalmazó nyelv szintjén is („dögöleszd meg!”) – alkalmazkodik a gyerek világához és vágyához, átvéve annak „bűnét”, a dolog ugyanakkor nem egyirányú: nemcsak az apa részesíti Lócit olyasvalamiben, amivel ő magától nem rendelkezne, hanem, fordítva, a gyerek „hőstette” az, ami egyben átélhetővé teszi a felnőtt számára „a büntelenség örömét”.

Mindkét szereplő olyan lehetőséget képvisel tehát a másik számára, amellyel az maga nem rendelkezik, a struktúra ugyanakkor mégsem szimmetrikus: mindkét oldalon a gyereknek tulajdonított büntelenség felé nyit utat az apa számára azzal, hogy Lócin keresztül átélheti, „élvezheti” a „büntelenség” örömét, a pedagógia mutatvány pedig abban áll, hogy a gyereknek nem kell kilépnie abból. Sőt, ugyanez a séma figyelhető meg, bár jóval „családiasabb” és sulykolásabb változatban, *A rádióban* is, ahol Szabó Lőrinc mintegy fordított irányban dolgozza ki: a beteg s a korábban meggyötört rádiót szorongó lelkiismerettel követelő gyereket az a váratlan balsiker („én azonban szerettem volna / a gépet megjavítani / s addig ütöttem, fessegettem, / míg végképp vége lett neki. / Csalódva mentem a beteghez, / hogy elmaradt az öröme”) nyugtatja meg, hogy bűnét végül az apa múlja felül s kénytelen átvállalni, megint olyan lehetőséget állítva elő, amely hiányzik a gyerek repertoárjából („Megverjük aput! – szólt megint. – / S Lóci tapsolt: – De érdekes lesz!”). A pedagógiai trükk itt is a „büntelenség” adományozása, amelyet az immár „büntelen” Lóci – paradox módon – engedelmisséggel egyenlít ki („s elgondolkodva, megnyugodva, / hálásan nevetett felém / és egy kicsit még beszélgettünk / és lassan elaludt szegény”). Ez az olvasat persze, mint már fentebb is, megelőlegezi a gyereknek eleve tulajdonított ártatlanság kliséjét, amit Szabó Lőrincnél nem is különösebben célszerű kétségbe vonni. Mégis érdemes végiggondolni, hogy miként módosítana *A légy* értelmezésén e premissza félretétele: különösebb érvelés nélkül belátható, hogy a pedagógus alapvető mintája ez esetben nem volna más, mint a jó zsarnok, mely lehetőség Szabó Lőrincet közismert módon számtalan formában foglalkoztatta (a tengernyi példa közül elég itt a köztudatban a költő legproblematisabb verseiként rögzült darabokra hivatkozni: a *Vezérre* és a *Semmiért Egészenre*).

Ez a klisé mindenütt jelen van a Lóci-versekben, leggyakrabban a felvilágosult nevelő alakjában. Amint azt például a *Lóci óriás lesz* és a *Lóci lázadása* tanúsítja, a pedagógiai megoldás fordulatát (a gyerekkel való azonosulást vagy az idegenséget feldolgozó egyéb manipulációkat) mindkét versben az készíti elő, hogy a nevelő nem él a fenytetés brutális eszközeivel: a fiával „mint törpével egy óriás” veszekedő apa azért merül el (vagy le?) a gyerek világában, „hogy megrakni ne kelljen” („s végül, hogy megrakni ne kelljen, / leültem hozzá játszani.” Majd: „Lóci lerántotta az abroszt / s már iszkolt, tudva, hogy kikap. / Felugrottam:

– Te kölyök! – Aztán: / – No, ne félj, – mondtam csendesen.”), a másik esetben pedig tehetetlensége, „ügyetlensége” lepleződik le ugyanezen okból saját apja előtt („és én már féltem egy kicsit, / hogy itt hiába az okos szó, / itt már csak a terror segít.”). Mint az iménti citátumnak az adott kontextusban tán némiképp váratlanul elvont és túlzó szóhasználata („terror”), de ugyanígy a *Lóci óriás lesz* szövegén végigvitt lázadó rab–elnyomó őrr allegorézis („mint nyomorult kis rab mozogtam / a szoba börtönfenekén”; „feszengtem, mint kis, észre sem vett / bomba a nagy falak között; / tenni akartam, bosszut állni, / megmutatni, hogy mit tudok. / Negyedóra – és már gyűlöltem / mindenkit, aki elnyomott.”) is láthatóvá teszik, a Lóci-versekben valóban a zsarnok és a rab háborús dialektikájának lehetőségei alkotják azt a kiemelt kontextust, amelyben a gyerek „idegenségével” való találkozás feldolgozhatóvá válik. A legkézenfekvőbb stratégia itt valóban a gyerekekkel való azonosulás, vagy legalábbis a „sajáttalanító” helyettesítés kiváltotta egymáshoz igazodás. A *Lóci óriás lesz*ben az apa átveszi a börtönbe zárt elnyomott nézőpontját, illetve (amikor magasba emeli, hogy „óriás” legyen)¹⁰ realizálja a gyerekek tulajdonított vágyát, a *Lóci lázadásában* pedig a nagyapja tiltásával szembeszálló gyerekekre projektálja saját egykori elnyomottságát, mi több, az apa itt egyszerre azonosulhat mindkét pozícióval, méghozzá úgy, hogy mind a kettő számára már vagy most nem realizálható, idegen lehetőségként ölt alakot, s éppen ez jeleníti meg itt is a „kiszabadulás” útját: „Néztem apámat: én-helyettem / játszott meg, hogy szigorú, / és Lócit: s láttam, hogy helyettem / lázadt fel szegény kisfiú: / helyettem lázadt, s amit egykor / nem mertem, most megtette ő, /s egyszerre nagyra nyílt, szabadra, / előttem a nemhitt jövő”. Vagyis valóban khiasztikus átsajátításról van szó: az apa épp a gyerek felszabadítása (a „terror” – a *Vész*ben [„úgy eszközöm, ha kell, a terror is”]) nagyon is számon tartott – eszközeitől való tartózkodás) révén szabadul meg saját elnyomottságából.¹¹

Az ilyen azonosulás persze, amint az az imént már szóba is került, nem mindig ennyire felhőtlen: a *Lóci verset ír* költőjét kisfia „verse” téríti el saját húsvéti költeményének megírásától, ahol ezt éppen a készülő és a gyerek által már megfogalmazott vers hasonlósága váltja ki („én meg épp versbe igyekeztem / fogni életet és halált,” illetve Lóci verse az istenről: „Az életet adja, adja, / egyszerre csak abbahagyja.«”). Az elkészült s a jelenetet elbeszélő vers a zárlat tanúsága szerint sem teljesen „saját” („s én eltűnődve ezt a verset / írtam a *magamé helyett*”

¹⁰ Az „óriás” figurájának ellenállhatatlan vonzását a gyerekekre a *Tücsökzene* közismert 75. darabja (*Debrecenben*) a költő egyik meghatározó, saját gyerekkori emlékeként is megjeleníti.

¹¹ A vershez lásd még Karinthy korabeli cikkét: KARINTHY Frigyes, *Ultima ratio regum* = Uő., *Szavak pergőtűzében*, s. a. r. UNGVÁRI Tamás, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 520.

– kiemelés tőlem), sőt Lóci versének gnómius tömörsége ijesztő árnyként takarja el a sajátot, amit jól jelezhet az, hogy ami a jelenetben szakszerű párbeszéd-ként, a két poéta műhelytitkainak kicseréléseként indul, elindítva itt is a gyermekhez való alkalmazkodást („– Nem kéne még valami hozzá? / kérdeztem én kíváncsian. / – Nem hát, – felelt ő, – ez az élet, / ebben már minden benne van.”), üres áldialógusban, a gyermek családi szerepkörébe való visszazavarásaként, a „családias” béke helyreállításaként végződik („– Benne van, jól van, igazad van, / szép a vers, menj és játssz tovább! – / Szinte ijedten csókoltam meg / Lóci hatéves homlokát...”). Az, hogy a jelenet fordulat- vagy eseményyszerűsége éppen itt, a gyermek világához való közelítés hirtelen felfüggesztésében érhető tetten, ebben a szövegben legalább kétféle értelmezési lehetőséget hagy nyitva. Az apa „íjedtségét” okozhatja egyrészt annak felismerése, hogy saját, el nem készült verse sem tud többet mondani a világ metafizikai dimenzióiról, mint a hatéves gyermek kétsorosra, másrészt következhet az élet–halál–isten kiszámíthatatlanságát megverselő gyermek tudatába (s nyilván ismeretlenségébe) való bepillantás idegenségtapasztalatából. Akár a *Különbékében* is könnyen található mindkét olvasatot megerősítő kontextus: az egyik Szabó Lőrincnek az emberi és nem–emberi vagy nem–tudatos léttapasztalat hasonlóságára vonatkozó elképzelését idézheti fel („csak az igazi tragédia, / ami egy kutyának is az” – *Monológ a sötétben*), a másik pedig – egyebek mellett – a „kit temetnek el?” kérdés felett nyugtalankodó kisfiúra emlékeztethet a *Lóci elalszikból*.

Akárhogy is, a fenti megfontolások láthatóvá tehetnék azt is, hogy a gyermekkel való azonosulás nem minden esetben korlátozódik valamiféle családias békekötésre, hanem adott helyen éppen a saját lét kísérteties, elidegenítő megkettőződésével vagy tükrözésével is szembesíthet. Ebből a szemszögből nyilvánvalóan a még szelídítetlen emberként megnyilvánuló gyermek, a kis vadember teszi leginkább próbára az idegenséggel való boldogulás stratégiáit. Mint az imént talán láthatóvá vált, *A légy kis „vadászának”* esetében a khiasztikus azonosulás többé-kevésbé szimmetrikus formája s az ezen keresztül előállított jó zsarnok figurája kanalizálta a gyermek szabadságát és idegenségét. Ennél fenyegetőbb a helyzet a *Csirkék* című versben, amely hasonló élményből indul ki. A kádban borotválkozó apa békés otthonosságát a csirkék lemészárlásáról borzongó csodálattal beszámoló Lóci zavarja meg, akiben itt is a részvét és a kegyetlenség vonzása keveredik: egyfelől „szörnyűködve” zokog, másfelől „ordítva” tudósít a látványosságról. A gyermek „borzasztónak” nevezi az élményt, s a szó, amely kétszer ismétlődik a versben, jelentését tekintve nem egészen egynemű, hiszen az ismétlés által olyan átalakuláson megy keresztül, amely révén ki tudja fejezni az attrakciónak a gyerekre gyakorolt kettős hatását („– Borzasztó! – sírt a gyermek újra. – / Szegény kis csirke! – zokogott”; a zárlatban viszont: „– Borzasztó! Várjon meg, Mariska, /

hadd lássam, hogy hal meg szegény!”). Ugyanez a kettősség határozza meg a gyermek lelkendezésének leírását: „ordítva és lelkendezve” hozza a hírt, s beszámolójának leírása is hasonló paradoxonon alapul („s titkos tetszését szánalommal keverve / részletezte”). Ebből a példázatból azonban hiányzik a gyermeki bűntudat apai átvállalása, sőt voltaképpen az (ellentétben a körülötte eluralkodó hangzavarral: Lóci ordít, lelkendezik, sír-zokog, illetve beszél, kintről pedig az újabb áldozat „rikácsolása” hallatszik be) végig hallgató (még Lóci hangját is egyre kevésbé észlelő) apa az, akivel történik valami, nevezetesen az, hogy a leölt állat sorsa benne saját, idő általi kivégeztetésének képzetét kelti fel. Épp ez a mozzanat, a véres látványosság „jelentésének” megfejtése az, ami hiányzik a gyermeki érzékelésből, ami – másfelől – leírható persze úgy is, hogy a felnőtt tudat (a mulandóság tudata) az, ami beszűkíti a gyermek kétértelmű borzongásának jelentését, elválasztva részvétet a csodálkozástól, titkos tetszést a szánalomtól. Az apa fel fogásában a gyermek beszámolójából az érzéki elem iktatódik ki, illetve ezt takarja el az az értelem, amelyet a udvaron zajló vérengzésnek ad. A csirkék torkát el metsző kés képét a vers többszörösen tükrözi vissza: metaforikusan előrevetíti már az apa borotválkozása, majd Lóci apja torkát „ujjával szelve át” szemlélteti az eseményeket, később a magát és fiát az áldozat helyébe képzelő apa az ő torkukon látja a „szörnyeteg óriások” (vagyis „az Idő, egy óriás Kéz”) kését, míg Lócinak – az apával ellentétben („s nekem elszorult a szívem”) – nem a szíve, hanem torka szorul el a látványtól („– Tudod, apu, mikor megölték, / nem a szívem volt, ami fáj, / hanem – mondta – valami itt bent / a torkom szorította meg!”). A vers sajátossága, hogy megjeleníti az apa halálfélelme és az elvágott torkú csirkék metaforikus azonosításának egyfajta „interpretánsát”, amelyet az apa számára ráadásul Lóci, vagyis a gyermeki észlelés ad meg azzal, ahogyan az apa torkán szemlélteti az eseményt – egyszerre *utánozva* a borotválkozást és a csirkeölést. Mindez egyfelől azt is jelenti, hogy a gyermek érzéki szemlélete révén jelenik meg a halandóság igencsak plasztikus árnya a lehető legmindennaposabb és legotthonosabb pillanatok egyike fölött, magyarán a gyermek előtt megjelenő véres spektakulum idegeníti el azt a pillanatot, amely a *Különbékében* magának a békének az egyik jelképe. A gyermek megjelenítésében az apa valóságos félelme másfelől nevetséges vagy ártalmatlan spektakulumként tárgyiasul, és talán épp ebben az elidegenítésben lesz kétszeresen félelmetessé. Ezt tükrözi vissza vagy erősíti meg az a mód, ahogyan az apa tárgyiasítja vagy megszemélyesíti a saját rettegését: ez egyfelől egyszerűen komikus megvilágításba kerül (az idő mint „óriás Kéz” a csirkék szakszerű gyilkosának, Mariskának egy tulajdonságát kapja meg), másfelől pedig – s itt valósul meg mégis valamiféle csere a felnőtt és a gyermek szemlélete között – oly módon jeleníti meg az apai képzelet, hogy éppen a gyermeki fantázia legkézenfekvőbb kliséjét használja fel („Vannak szörnyeteg /

óriások”)!¹² Ismét arról van szó tehát, mint Lóci verse esetében: hogy a felnőtt tapasztalata semmivel sem más, semmivel sem tud többet, nem tud okosabbat tenni az ember metafizikai végességének feldolgozása során, mint az együgyű gyermeki képzelet. A gyerek idegenségének tapasztalata, átsajátításának vagy éppen a saját „sajáttalanításának” műveletei ezen a ponton érik el határaikat. A diszkurzív baleset, ami Lóci felvilágosult nevelőjét éri, abban rejlik, hogy egy végső szinten képtelen lesz a gyermeki tapasztalat nyújtotta idegenségbe menekülni – pontosan azért, mert ebben – komikus, kísérteties vagy más módon – a „saját” horizont módosíthatatlansága ismétlődik meg.

¹² Közismert, hogy Freud nevezetes dolgozata az ismerős rémületes és kísérteties, hiszen elidegenítő megismétlődését elfojtott infantilis komplexumok visszatéréséből eredezteti, vö. Sigmund FREUD, *Das Unheimliche* = Uő., *Gesammelte Werke*, XII., szerk. Anna FREUD, Fischer, Frankfurt am Main, 1999, 263. A fenti olvasat szempontjából leginkább releváns helyeket a gyermeki félelmekről és fantáziákról, illetve a másikkal való identifikációról mint a „kísérteties” forrásáról, továbbá a „kísértetiesről” mint a gyermeki világ, sőt a születés előtti stádiumba vezető regreszció „bejáratáról” lásd Uo., 245–249., 259. Julia Kristeva idegenség-könyve éppen a „kísérteties” freudi fogalmából vezeti le ama tézisé, mely szerint az emberi együttlét egyetemes feltétele a saját idegenségében alapozható meg, vö. Julia KRISTEVA, *Strangers to Ourselves*, ford. Leon S. ROUDIEZ, Columbia UP, New York, 1991, 182–192.

„Bacchánsok” és „Proselyták”

Poétikai törekvések a Magyar Museum programjában¹

1. Az opposzió

a) Bacchánsok

Kazinczy Édes Gergelyhez szóló, 1791. augusztus 17-i levelében írja: „elszántam magamat, hogy recenziókat készítek, mert látom, hogy literaturánk nem annyira a’ resten írás, mint az igen szapora írás által veszt.”² Valójában itt a megelőző két bekezdésben kifejtettek summázataként következik ez az indulatos bejelentés; az egyikben a leoninusokat bírálta, a másikban az alkalmi verselést. Az elsőre nézve megállapítja, hogy azok „tagadhatatlan jelei a’ barbarismusnak”, s Gyöngyössi János verseit bírálván Édes Gergelyt kívánja eltéríteni a leoninusok írásától. A következő bekezdésben pedig az alkalmi költészettel való szakítást javasolja: „csak azon kérem az Urat, hogy ne Gelegenheits-Gedichteket, azaz névnap, menyegzői etc. poemátskákat, hanem szívnek érzéseit, szerelmet, elcsüggedést, örömet, tsíntalankodást írjon”.³ A leoninust egyértelműen „barbarismusként”, a kiműveletlen ízlés jeleként felfogó nézetek hevessége tehát nem érthető, ha csupán egy versforma tagadásaként olvassuk őket: itt egy egész költői hagyomány, versszerzői mentalitás elutasításáról van szó. A Magyar Museum köre a korabeli közeget sok tekintetben ellenségesnek tartotta saját törekvései szempontjából, hiszen az alkalmi költők serege „megrészegült Bacchánsok módjára vette körül a Magyar Helicont”,⁴ s ez nem sok jót ígért az igazi Poézis számára. Mert ahogy a mitológiai utalás is magában foglalja: Orpheuszt, a bűvös hangú énekest, Apollón papját a felbőszült bakkhánsnők ölték meg, szétszaggatván testét.⁵

¹ A jelen tanulmány az OTKA és az MTA TKI támogatásával készült.

² Édes Gergelynek, 1791. augusztus 7. KAZINCZY Ferenc *levelezése*, I–XXI., közléteszi Váczy János, MTA, Budapest, 1890–1911, II., 223. (A kiadás a továbbiakban: KazLev.)

³ KazLev., II., 222.

⁴ GESSNER’ *Idylliumi* = *Érzelmes históriák*, kiad. LÖKÖS István, Magvető, Budapest, 1982, 207.

⁵ MIRCEA ELIADE, *Vallási hiedelmek és eszmék története*, II., ford. SALY Noémi, Osiris, Budapest,

A bírálat az így értett „szapora” műveltségnek szól, akár leoninusban szólal meg az, akár a hagyományos négyes rímű tizenkettősben. A „kézi mesterség”, a „szapora írás” leginkább a popularitás nyilvánosságra lépő hagyományait jelölte a kor szóhasználatában, a „rythmisták”, „verselők” hadait, a Losontzi István és a „mesterkedő poétikák” szellemében alkotó „versificatorokat”.⁶ E populáris hagyományok a nyilvánosságra lépéssel válaszüthöz érkeztek: vagy átalakulnak, vagy előbb-utóbb kihullanak a nyilvánosságból. Az alkalmi versek konkrét közösséghez kötöttsége a modern nyilvánosságban nem érvényesülhet, a „tudós Hazafiak” többségükben már nem ismerik a névnapján, házassága alkalmából stb. felköszöntöttet, így a „mű” utalásai, a személyes vonások és vonatkozások értő közeg hiányában a levegőben lógnak. Az alkalmi vers csak az új közeghez alkalmazkodva, vagyis levetkőzve primer közösségi jellegét, általánosabb összefüggések közé emelkedve lehet életképes. A jelenség nem új, nem is speciálisan magyar, de ekkor és itt akuttá vált.⁷

Az integrálódó irodalom a születő nyilvánosság közegében sokféle hagyományt szembesített, nagy mennyiségi felfutás közepette. E mozzanat egyrésztől kétségtelenül fejlődésként értékelhető a korábbi állapotokhoz mérten, másrésztől hamar nyilvánvalóvá váltak árnyoldalai is. Kazinczy már 1786-ban arról panaszkodik Orczy Lőrinchez írott levelében, hogy Landerer, a nyomdász, „minden válogatás nélkül ád-ki mindent, ’s a’ Haza-szeretettel fedezgeti a’ pénz után

1995, 146–147.

⁶ Erre nézve összefoglalólag lásd BÁN Imre, *Losontzi István poétikája és a kései magyar barokk költészet*, *Studia Litteraria* 1964, 29–42.; MEZEI Márta, *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt*, Akadémiai, Budapest, 1974, 126–155.

⁷ „A korafelvilágosodás gondolkodói számára a poézis azzal az öncélú formakeresésbe, alkalmi versek közhelyeibe fulladó későbarokk költészettel volt egyenlő, melyet M. Opitz jellemzett igen szemléletesen a következő szavakkal még a 17. század elején: »Nincs könyv, nincs lakodalm, nincs temetés nélkülünk [ti. a költők alkalmi versei nélkül – Sz. M.], és mintha senki sem tudna meghalni egyedül, verseink vele mennek a föld alá is. Bennünket akarnak olvasni minden tálon és kannán, ott vagyunk minden falon és kövön, s ha valaki, ki tudja minő módon, házat szerzett magának, nekünk kell őt verseinkkel becsületessé tenni. Ez verset óhajt más ember feleségéhez, amaz a szomszéd szolgálójáról álmodott, a harmadikra vélt szerető barátságosan rámosolygott..., s a bolond követelődzésnek se vége, se hossza.» (SZAJBÉLY Mihály, *„Idzadnak a’ magyar tollak”*. Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig, Akadémiai–Universitas, Budapest, 2001, 34.) Goethe pedig így fogalmazza meg véleményét (az Eckermann-nal folytatott beszélgetésekben): „Ahhoz, hogy prózát írjon az ember, kell hogy legyen valami mondanivalója; akinek azonban nincs semmi mondanivalója, még mindig faraghat verseket és rímeket; elvégre itt egyik szó szüli a másikat, és valami kijön végül, ami semmi ugyan, mégis úgy fest, mintha lenne valami.” (Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, ford. GYÖRFFY Miklós, Európa, Budapest, 1973, 157.) Lásd továbbá Péczeli József kritikus felsorolását a mesterkedő műfajokról: *Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában 1760–1840*, szerk. KECSKÉS András – VILČSEK Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1999, 233–235.

való ásitozását.”⁸ Az évtized végi felfutás következtében aztán egyre többen kezdik mondogatni egymás között, hogy milyen kártékonyak a Magyar Parnasszust előzőnlő verselők, akik magukat is „tudós Hazafiaknak” tekintették (s tulajdonképpen – ideologikusan – joggal, hiszen ők is a magyar nyelv nagyobb dicsőségét kívánták szolgálni). S ez teszi múlhatatlanul szükségessé a kritikát is, Kazinczy éppen a „megrészegült Bacchánsok” megregulázása miatt vállalja ezt, ahogy Édes Gergelynek írott levelében is olvashattuk.

A Magyar Museum ezt a vélekedést tette nyilvánossá azzal, hogy Kazinczy az *Előbeszéd*ben, Batsányi pedig az *Ányos-tanulmányban* nagyon határozottan elítélte az alkalmi költők világát.⁹ A folyóiratban megjeleníteni kívánt Poézis, amely a modern szépirodalom jelentéskörét hordozta, élesen elválasztott e másik, közkeletű poézisfogalomtól, amelynek semmi köze nem volt a modern szépirodalomisághoz, s a tökéletességnek ahhoz a fogalmához, amelyet a szerkesztők képviseltek. S ezt az elvet tágabb körben is érvényesítették, nemcsak a leoninus vonatkozásában, amely maga is csak egyik változata az alkalmi-mesterkedő poézisnek. Batsányi a fordítások kapcsán tesz hasonló elhatárolást a *Toldalékban*: „Nem kell a’ fordításból tsupa kézi mesterséget tsinálni; nem kell akárkinek, mihelyt valamely idegen nyelvenn egy kitsinyt dadogni, ’s tollat emelni tud, fordítani. Szükséges e’ végre a’ nyelv-birtok, tudomány, jó ízlés, ’s a’ tsinogatásra meg-kívántató – békességes tűrés. A’ sok *Svédí Grófnék’*, *Horátziusok’*, *Fedrák’*, *Hyppolitusok’* ’s a’ t. ízetlen rontóji, már-is olly kárt tettek nálunk mázolásaikkal, hogy némelyek egy-általlyában minden Magyar fordítástól irtóznak.”¹⁰ A bíráló tehát részben a rossz verseket, fordításokat stb. kifogásolja, részben pedig a funkciót, amely oly idegen a Poézis korszerűnek érzett fogalmától, melynek képviselőjére a Magyar Museum vállalkozott, s melyet az első szám mutatványfordításai megjeleníteni szándékoztak.

b) Proselyták

„Patakon hijába igyekeztem Proselytusokat kapni. Ott az az ízeveszett Szabó Dávid, a’ ki Siegwartot olly érzéketlenül fordította, a’ legjobb elmét is eltekeri. Patakon a’ Cadentziás distichonok, a’ Barátságad ostobaságának maradványa, van kedvességben” – panaszkodik Kazinczy Kis Jánosnak 1793. július 27-i levelében, ugyanakkor, mikor beszámol Csokonaival való kezdődő kapcsolatáról:

⁸ KAZINCZY Ferenc *levelezése*, XXIII., s. a. r. BERLÁSZ Jenő – BUSA Margit – Cs. GÁRDONYI Klára – FÜLÖP Géza, Akadémiai, Budapest, 1960, 16.

⁹ *Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., kiad. DEBRECZENI Attila, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2004, 505., 49.

¹⁰ *Uo.*, 165. Hasonlóan nyilatkozott már a Bessenyei-tanulmányban is, ahol pedig a Bessenyei által pellengérré állított Kónyvit is védelmébe vette némileg, Rádayhoz hasonlóan egyébként. (*Uo.*, I. 77.; vö. KazLev., I., 158.)

„Ennek minden munkáimon kívül egy Kleistot 's Bürgert küldöttem, 's kértem hogy ezeknek példájok szerint ne névnapki köszöntőket, ne Török Marsokat írjon, hanem dallja a' szív szelíd érzékenységeit, szerelmet, barátságot, bort, természet szépségeit.”¹¹ Majdnem ugyanazon elemeket látjuk itt együtt, mint az Édes Gergelyhez szóló korábbi levélben: a leoninusok és az alkalmi költészet elítélését, s „a' szív szelíd érzékenységeit” megéneklő poézis iránti kérést. Vagyis Kazinczy térítő tevékenységet folytat, ezúttal Debrecenben, ha Sárospatakon nem is járt sikerrel. Az általa képviselt „igazi Poézisnek” akar újsütetű és igen buzgó híveket, „proselytákat” szerezni. Többeket megtérített már, elsősorban művei által. Aszalay Jánost, mint Aranka Györgynek írja, „Proselytusává akartam tenni a' M. Literaturának, 's Lessingnek a' Meséit adtam kezébe”; a fordítást aztán átjavítva saját Herder-fordításával egybekötve adta ki.¹² A *Gessner' Idylliumi* még többeket megtérített, amint ugyancsak Aranka Györgynek írja: „Wályi Andrást és Vitéz Imrét pedig a' Literaturának Proselytájává tették.”¹³ Aszalay, Vályi, Vitéz fiatalabb kollégái és beosztottjai voltak a tankerületi iskolafelügyelő Kazinczynak, így szoros munkakapcsolatban álltak, a hatás tehát közvetlen és intenzív lehetett, de minden bizonnyal megvolt az elegendő fogékonyság az ifjak részéről, akik így, Kazinczy kifejezésével élve, „a' Literaturának Proselytájává” lettek.

Különösen figyelemre méltó azonban, hogy a Gessner-fordítás milyen kitüntetett jelentőséghez jutott ennek az új literatúrának a reprezentációjában. Aranka György is egy kisebb Gessner-darabot emelt ki az első számból a *Bé-vezetés* mellett, mint ami a legjobban tetszett neki.¹⁴ A Museumban közölt rövid Gessner-fordítás, *Az éjtszaka* ugyanúgy mutatványként értelmezhető, mint az eposzfordítások, amelyekkel egy sorba került a folyóiratban. Kazinczy éppen Gessner *Idylliumi*nak fordítását készítette sajtó alá a Museum első számának szerkesztésével párhuzamosan, azt a kedves művét, amelyet már régóta folyamatosan csiszolgatott. Előzetesen megnyerte többek, köztük Ráday és Báróczi javallását a kiadáshoz, Ráday részletes javítási tanácsokkal is ellátta.¹⁵ Az 1788-ban napvilágot látott kiadás gyors sikert aratott, Kazinczy egyik ezzel kapcsolatos reflexiója éppen az Aranka Györgyhöz írott, már idézett levélben található: „Hogy Idylliumim tetszenek, mind néked, mind T. Borosnyai Urnak, azon nagyon örülök. Én Gessnerhez szerentsés órában fogtam. B. Ráday, Vice Cancell. Gróf Teleky és Gróff Teleki József igen kegyesen ítélték arról; Wályi Andrást és Vitéz Imrét

¹¹ KazLev., II., 297.

¹² 1792. szeptember 2., KazLev., II., 273.

¹³ 1789. augusztus 13., KazLev., I., 423–424.

¹⁴ Vö. KazLev., I., 404.

¹⁵ Lásd 1786. március 21-i levelében. (KazLev., I., 96–100.)

pedig a' Literaturának Proselytájává tették.”¹⁶ Ezt követően Gessner minden munkáinak fordítását és kiadását tervezi, amint arról majd az Orpheus hasábjain nyilvánosan is beszámol.¹⁷ Kazinczy olyan törekvését igazolja tehát vissza a Gessner kapcsán elhangzó pozitív vélemények, amely a Museumban programosan képviselt fenséges hangnem mellett egy másik lehetőséget reprezentál, a naiv stílusnemet. Kazinczy számára a naiv legalábbis egyenértékű az eposz- és óda-fordításokban testet öltő fenségességgel.

Ez azonban Gessner és az idill mellett más műfajok iránti tájékozódást is eredményez, a Museum első számába Kazinczy egy Stolberg-óda imitációját adja, a második negyedbe pedig Anakreón-fordítását és Zrínyi egy betétdalának inspirációjára született énekét. Ráday Gedeon hamar felismerte Kazinczy eredendő tehetségét a naiv hangnem műfajaihoz, s biztatta is az e nemből való verselésre: „tanácslanám, hogy leg nevezetesebben az Ódákra, Énekekre és Pásztori Dallokra adná magát”, mert „az Urnak ezekhez tapasztalom nagyobb hajlandóságát.”¹⁸ Kazinczy megfogadta a tanácsot, ami nyilván nem esett nehezére, hiszen ebben maga is a saját útját látta. Az egyik alapvető mintát törekvéseihez Anakreón jelentette, elsősorban persze a német anakreontisták közvetítésén keresztül. Élénk eszmecsere bontakozott ki Ráday, Földi és Kazinczy között az anakreóni költészet fordítása kapcsán, amely igen jelentős mértékben verstani természetű volt ugyan, de többször szóba kerültek a stílusnem sajátos kérdései is. Kazinczy egyik 1789-es fordítása kapcsán írja Ráday: „Ez olyan szép fordítás, hogy maga Anacreon, ha Magyarul írt volna, azt szebben ki tenni nem tudta volna. Az Urnak az ilyen Naiv munkákba különös könnyűsége és tehetsége vagyon.”¹⁹ Nemcsak Kazinczy naiv iránti érzéke nyer újra megerősítést ezáltal, hanem az általa követett fordítói elv is, amely szerint a fordításnak úgy kell szólnia, mintha eredeti lenne. A szoros fordítás elve ezúttal is nagyon pontosan behatárolható mintához köti magát: a Hainbund, a göttingai Musenalmanachok költői törekvéseihez. A dalokban, ódákban, idillekben megnyilatkozó naiv hangnem ugyanúgy a fordítói program irodalomteremtő igyekezetének összefüggésében értelmezhető tehát, mint a Museum eposzi mutatóványaiban megjeleníteni kívánt fenséges. Ezt kívánták védeni és képviselni a Bacchánsok ellenében, s ezáltal akartak Proselytákat szerezni az új magyar literatúrának, melyet éppen e naiv és fenséges hangnemet képviselő művekben láttak kibontakozni.

¹⁶ KazLev., I., 423–424.; vö. még Kazinczy Rádaynak, 1789. március 14., KazLev., I., 301–302.

¹⁷ Arankának írott, előbb idézett levelében és *Első folyóirataink. Orpheus*, kiad. DEBRECZENI Attila, Csokonai, Debrecen, 2001, 106.

¹⁸ Ráday Kazinczynak, 1786. november 23., KazLev., I., 118–119.

¹⁹ Ráday Kazinczynak, 1790. február 1., KazLev., II., 22.

2. Amit a mutatóványok mutatni hivatottak

a) egyszerűség és versforma

„SZABAD igen-is, a' pallérozottabb nyelveknek szépségeiből nékünk-is holmit költsönöznünk; tsak hogy az ilyen költsönözés igen szembe-tűnő, 's a' nyelvnek természete ellen ne légyen”²⁰ – szól Batsányi konklúziója a Magyar Museum első számában közölt fordítástanulmányban, plasztikussá téve a szoros fordítás elvében rejlő mintakövető szándék lényegét és korlátait. Az első számban közölt mutatóványfordítások Gessnerből, Miltonból, Klopstockból, Ossziánból ezzel a meghirdetett elvvel együtt értelmezhetőek, ezt kívánják demonstrálni. A bennük rejlő irodalomteremtő szándék a naiv és a fenséges korszerű hangnemeinek magyar nyelven történő megvalósulásában ölt testet. A fordításokat kísérő önértelmező gesztusok, illetve egymás szövegeinek helyenként kritikus kommentálása az ifjú szerkesztők tudatosságáról vallanak. A Museum műhelyében a naiv és a fenséges hangnemeinek a század közepi európai minták nyomán történő leírásai születnek meg.

Kazinczy 1789. július 10-i válaszlevelében vitatkozik Aranka Györggyel a német és francia irodalom megítéléséről, azt az álláspontot képviselve, hogy a német nem alábbvaló a franciánál, s erre példákat is sorol, elsőként és főleg Gessner *Idylliumit*, amelynek első mondatát idézi a német eredetiből, s annak francia fordításából, valamint a saját magyarításában. Mindeközben a következő általánosabb érvényű megállapítást teszi, a szövegösszefüggés alapján egyértelműen az eredeti gessneri műre vonatkoztatva: „minden jó ízlésű Litterator fellyebb betsüli a' *Simplex munditus*-t a' tarka tsetse betsénél.”²¹ A „simplex munditia” ebben az értelemben egyszerűséget és csínosságot jelent, szemben a mesterkéeltséggel és pompázatossággal.²² Az „egyszerű csínosság” mint a jó ízlés biztos ismérve kerül elő Döme Károly egy dalával kapcsolatban is,²³ Lessing meséit pedig „a' magok isteni simplicitások miatt” tartja nagyra, s ajánlja fordításra Aszalay Jánosnak, akit, mint láttuk, ezáltal akar a magyar irodalom Proselytájává tenni. Elég egy-

²⁰ *Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 24.

²¹ *KazLev.*, I., 396.

²² A Finály-szótárban a *munditia* 'csínosság, takarékoság, ékesség ruházatban, butorban s több ebfélében, cultus et mn.; átv. ért. ékesség a beszédben' jelentéssel szerepel, a *simplex* pedig átvitt értelemben az 'egyszerű, természetes, mesterkéletlen (ellentétül a pompához és nagy fáradtsággal készülthöz)' megfelelője.

²³ „Egy Kalvinista Praedicatornak mutattam tegnap dalodat. Minek előtte még zsebemből kivontam, lássuk, úgy mond, mikép tette ki ezt: Simplex munditiis? és meg nem elégedett fordításoddal. Én tőle azt tudakoztam, hogy ugyan azt mint tenné ki prózában 's – megbékéltetém veled. De egyéb eránt megesmerete, hogy bizony szép, valóban szép a' Magyar is.” (Kazinczy Dömének, 1791. január 22., *KazLev.*, II., 139.)

értelmű, hogy a simplicitas elve mi ellen irányul. Az Aranka-levélben „a’ tarka tsetse betsé”-vel állítja szembe, s így még a szóhasználat is a mesterkedő poéták világára utal, hiszen a leoninus-verselés kapcsán azt írja Édes Gergelynek: „Szenvedhetlen előttem az a’ gyermeki pattogatás, az a’ gyermeki pipere”.²⁴ Az Aranka-levélben szinte definíciószerűen summázza azt a stíluseszmenyt, amit a simplicitással megtagad: „Most minden Verseink haszontalan hosszas tsevegés és kedvesség nélkül való kötött beszéd.”²⁵ Az egyszerű csinoság (vagy csinos egyszerűség) elve olyan nyelvhasználatot céloz meg, amellyel megvalósíthatónak látszik a naiv hangnem, a gyönyörködtető Poézis új ízlés szerint épülő világa.

Az „isteni simplicitas” követelménye a naiv hangnemenben jól láthatóan a kis-műfajokat helyezi előtérbe, Kazinczy is az idillről, dalról, meséről szólván emeli ki ezt a stíluseszmenyt. Egy-egy érzés, állapot, kép minél tökéletesebb megérzékítése jelenti a célt „ebben a nemében a poézisnek”,²⁶ amely poézis lényege legkönnyebben a tárgy és a tárgy kiváltotta érzés felől látszik megragadhatónak. Nagyon jellemző, ahogy Kazinczy beszámol egy utóbb az Orpheusban publikált dala, a *Keresztes Bálint kedveséhez*... című „Mimer Lied” keletkezéséről Ráday Gedeonnak, költői törekvéseit részletezve: „A’ Tónus, expressio, és poetikai képeknek simplexeknek kellvén benne lenni, én gerlitzét, kis kertet (az az virágos kertet), pártát, guzslót akarok benne emlegetni.”²⁷ De már a Museum második számába adott *Boldog bolondoskodás*, amely Zrínyi eposzának egy betétdalát imitálva született, szintén ezen elvet kívánta megvalósítani, a baráti visszajelzések alapján sikerrel: „Az versek az Urnak szokása szerint, elég elevenek és valamint Zrinyiben azon Mechmet Basa éneke, ugy ezek a’ szívnek sorsán és boldogságán való meg nyugovását elegendőképpen ki teszik, és így a’ tzélnak, a miért irattattak, meg felelnek.”²⁸ Verseghy egy-egy költeményét bírálván Kazinczy maga is a tárgynak-érzelemnek való megfelelésből indul ki, ezért helyezi saját fordítását (*Hólnap*) a Verseghyé (*A’ Borisszák*) elé, s ezért rövidíti meg annak egy dalát, mikor a *Heliconi virágokban* újra közreadja, mondván „a’ dal rövidsége szépen festi azt a’ kevély szépet”.²⁹ A kifejezés egyszerűsége és rövidsége így szoros összefügg-

²⁴ KazLev., II., 222.

²⁵ KazLev., I., 396.

²⁶ GESSNER, I. m., 207.

²⁷ Rádaynak, 1789. március 14., KazLev., I., 302.

²⁸ Ráday Kazinczynak, 1788. július 28., KazLev., I., 199. Horváth Ádám pedig a következőképpen reagál: „A’ Boldog boldogtalanságod pedig olyan, hogy a’ haj szál hasogató is vétkezne, ha azt nem szeretné; ez már igazán 15 lábú is; és ad formam Faludii a’ harmadik vers igen édességes képzés és a’ vers Structurája is olyan lágy, hogy tellyesen meg felel a’ gyönyörű andalodásnak.” Horváth Kazinczynak, 1789. május 26., KazLev., I., 370.

²⁹ *Első folyóirataink. Orpheus*, 52., *Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 321., vö. Kazinczy Rádaynak, 1792. február 13., KazLev., II. 249. és *Heliconi Virágok*, Pozsony, 1791, 95.

gésbe kerül a naiv hangnemmel, legalább annyira, mint a tárgyban és érzelemben adott egyszerűség.³⁰

A versben azonban az egyszerűség követelményének megvalósítása nagyon erősen függ a verseléstől, annak gördülékeny könnyedségétől, s ez volt talán a legnehezebb feladat a korban, amint arra Kazinczy is utal a *Pályám emlékezetében*.³¹ A rímes-időmértékes verselés meghonosításában Kazinczy utóbb Rádaynak tulajdonított „alapító” szerepet, s egyfajta leszármazási láncot konstruált, amelyben ő és Földi közvetítette volna e versnemet tovább Verseghynek és Csokonainak.³² Korabeli megnyilatkozásaiban ennek még nyoma sincs, a Gessner-előszóban Ráday még csak egy a költőelődök közül. Annak viszont számos nyoma akad, hogy küzdött a versformával, miként küzdött azzal Ráday és Földi is, hogy csak a valóban legközelebbi munkatársakat említsük. „Soká küszködtem, hogy az Anacreon mértékét meg-tartsam. El akadtam mindenkor” – írja Rádaynak egyik Anakreon-fordítása kapcsán,³³ s Földi ugyanilyen nehézségekről számol be Kazinczynak saját Anakreon-fordításait kommentálván, külön kiemelve, hogy a sorok rövidsége és a hangnem megkívánta egyszerűség követelménye sokszor elháríthatatlan akadályokat jelent számára, ha nem akarja a nyelv tisztaságát megsérteni.³⁴ További problémát jelent e versnemben a dallamnak való megfelelés követelménye; a Magyar Museum második számának élén közölt *Boldog bolondoskodás* kapcsán Rádaynak írja: „Mindég inkább érzem mennyire kíváncsiak meg még a’ rhytmusos versekben is a’ hosszú vagy rövid mértékre való vigyázás. Hiszen ha erre nem vólt figyelemmel a’ poéta, az éneklő azt nem is énekelheti.”³⁵

Kazinczy általánosabban is megfogalmazza gondjait, majdnem úgy, ahogy az majd emlékiratában szerepel: „Én keservesebb munkát, mint magyarban reimolni, nem ismerek, ’s mint nehezedik-el a’ munka, ha a’ sorokat scandáljuk is,

³⁰ Vö. Ráday Kazinczynak, 1790. augusztus 21.: „Ami az Anacreon Galambját illeti, az a’ darabotska clőttem, a’ Francziák szóllása módgya szerént, igen *Naivnak* tettzik, kivált, ha azzal az enyelgő edgyügyűséggel adattathatik elő, az mellyel Anacreon irta, a’ fordittásbanis.” (KazLev., II., 97.)

³¹ „Hexametereink már voltak; rosszak, de elég nagy számban. Én semmit sem óhajték inkább, mint hogy lírai darabokat kapjunk s a nyugot ízlésében. Hozzá fogtam s elakadtam. Sem rímeim nem valának szép rímek, sem skandált sorainiban nem boldogúlhaték. Nem értém, mi dollog, hogy midőn hexametereket adhatunk, s jobban mint a németek, skandált rímes sorokban nem adhatunk dalokat; és hogy én, ki a németben nem tévesztém el a szkémát, magyarban el-tévesztém, s fülem érzi, hogy a sor hibás, de megigazítani nem tudom.” (KAZINCZY Ferenc *Művei*, I., s. a. r. SZAUDER Mária, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 289.)

³² Vö. BIRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Balassi, Budapest, 1994, 288.

³³ 1790. augusztus 3., KazLev., II., 91.

³⁴ Földi Kazinczynak, 1791. május 20., KazLev., II., 192. Lásd erről részletesen DEBRECZENI Attila, *Ízléselv és nyelvi norma. Kazinczy és Földi vitája az Anakreon-fordításokról*, Széphalom 2007, 17–24.

³⁵ Kazinczy Rádaynak, 1789. december 27., KazLev., XXIII., 21. A versnek az énekkel és a zenével való kapcsolata más összefüggésekben is értelmezendő, amelyekre kitérni azonban a jelen gondolatmenet keretei között nincs módunk.

mint a' Németek, Francziák, Olaszok és Ánglusok. De a' mit így nyerünk, megérdemli a' fáradozást”.³⁶ Megérdemli, mert a korabeli poézis könnyű versificációjával, bő áradásával szemben példát ad a csinos és gyönyörködtető költői dikcióra. Verselés, műfaj, hangnem ily módon szorosan egybefonódik, mikor a naiv hangnem modern változatának kiképezése lesz a cél. Az a Kazinczy, aki nem igazán bonyolódott versújítási vitákba, hanem használta a készen álló versformákat, amikor arra volt szükség, maga is teremtett. Ennek számos nyoma van levelezésében, hiszen Rádayval és Földivel sokat tanácskozott ezen kérdésekről, sőt Földivel való ellentétei részben ebbéli eltéréseiből fakadtak. A leglényegesebb eltérése tőlük azonban az volt, hogy számára e verstani kérdések elsősorban nem verstechnikai problémát jelentettek, hanem mindig az aiszthészis nézőpontjából vetődtek fel. E nézőpont inkább a Batsányiével volt közös, akivel, mint fentebb láttuk, együttesen képviselték a Museum első számának mutatóványaival a fenség és a naiv hangnemét (noha Batsányi az utóbbit nem igazán preferálta, legfeljebb csak elfogadta).

b) inverzió és szokatlanság

A Rájniszal a Museum első száma kapcsán kialakult vitában nem került szóba a fenséges nyelvi megvalósításának kérdése, továbbá a szerkesztők számára Baróti Milton-fordítása kapcsán nem jelentett elvi problémát, hogy az nem angolból és nem formahűen készült (Kazinczy is csak a kivonatoló forrás választását kifogásolta). Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy a miltoni művön túl maga a fordítás hogyan illett a folyóirat fő célkitűzéséhez, a fenséges nyelvi közegének megteremtéséhez a magyar poézisben, akkor a választ részben a Baróti nyelvhasználatára körül régóta folyó vitában találhatjuk meg. Rájnis és Révai ugyanis Baróti merész inverzióit általában nyelvrontásként értékelte,³⁷ s noha elismerték, hogy 1789-es kötetében (melynek élén a Milton-fordítás állott) Batsányi hatására csökkent ezek száma, véleményüket fenntartották. Kazinczy differenciáltan fogalmazott, mikor ugyan maga is kifogásolta Baróti túlzásait, de sok esetben helybenhagyta az inverziókat, sőt volt, ahol épp azok megváltoztatását kifogásolta. Mindez onnan fakadt, hogy megítélésében az esztétikai szempontot is működtette a nyelvtisztaságé mellett: „azt tartom vagynak némely esetek, a' hol az ilyl tēpés nem tsak meg-engedhetō, hanem valóságos SZÉPSÉG is.”³⁸

³⁶ Kazinczy Kis Jánosnak, 1793. július 27., KazLev., II., 302.

³⁷ Révai Kazinczynak írott, 1788. április 2-i kelezésű levelében, amelyben utal Rájnis készülő vitairatára is, egy mondatban összefoglalja, mi a Baróti-val való vitájának a lényege: „Szabó a' Magyar nyelvet rontja, annak természetes rendi ellen el szórván egymástól a' szavakat, kivált az egybe foglaltató résztskéket.” (KazLev., I., 172.)

³⁸ *Első folyóirataink. Orpheus*, 134.

Szintén ez a Barótihoz való kettős viszonyulás jelenik meg Batsányi Horváth Ádámnak írott 1789. február 14-i levelében: „Szabót meg-támadtátok, pedig, minden meg választás nélkül. – Igen is hibázott ő sokban, de még sem hiba ám az mind egyig, a’ mit Révai Barátom kijegyzett.”³⁹ Tanulságos azonban az a kontextus, amelybe ez az utalás illeszkedik. Batsányi ugyanis Horváth Ádámmal a költői és a prózanyelv különválaszthatóságáról vitázva ezeket vetette oda levelezőpartnerének: „Csalatkozol ha azt véled, hogy a’ Poetai stylusnak is olyannak kell lenni, mint a’ Prosának; nézd el akarmellyik nemzetet! mitsoda külömbség van írásoknak módjában!”⁴⁰ Batsányi álláspontja a köznap i fölé emelkedő, attól világosan elválasztandó költői stílust védelmezi, szemben a kettő azonossága mellett érvelő Horváth Ádámmal, aki persze egyben a mesterkedő poézis gyakorlatával is vitázik, de összemossa azt a modern költői nyelvhasználat törekvéseivel.⁴¹ Baróti nyelvének megítélésekor Batsányi így a köznap i nyelvhasználat által esetleg szokatlannak, netán hibásnak érzett megoldásokat veszi védelmébe.

A Baróti, és tegyük hozzá, Baróti ellenfelei, Rájnis és Révai által végrehajtott újítás, az antik időmértékes versformák meghonosítása éppen ezen a téren, tehát a köznap i fölé emelkedő nyelvhasználat kikísérletezése során hozott jelentős eredményeket. A költői nyelv egyik nagy tehertétele volt szavaink hosszúsága, amely alkalmatlannak mutatkozott az időmérték megvalósítására, s általában is monotóniát okozott, ezért fakadt ki Kazinczy is „félréfnyi hosszúságú szavaink ellen”.⁴² A deák osok versújítása tehát szükségszerűen magának a nyelvhasználatnak a megújítását is eredményezte, ami hangnemi újdonságot jelentett. Igaz, nem új hangnem teremtését, hanem egy már létező, az asperitas modernizálását. Ez a költői nyelvet és hangnemet érintő újítás volt az alapja a Museum ifjú szerkesztői és Baróti közötti kapcsolatnak, s tágabban értve: annak az elismerésnek, amely részükről a deák osok iránt általában is megnyilvánult, minden vita ellenére.

Batsányi szerepvállalása Baróti műveinek átjavitásában köztudott volt a korban, ami részben a Barótival való azonosságvállalásként értelmeződött, részben pedig Baróti nyelvi merészségeinek megszelídítéseként. Az azonosságvállalás háttérében nyilván ott kell látnunk azt a nyelvi-kulturális indítást is, amelyet a bécsi jezsuita költészet hatása jelentett mindkettőjük számára; ez tette lehetővé, hogy Baróti költői nyelve a fenséges egy lehetséges hazai változataként jelenjen meg Batsányi előtt. Ugyanakkor ennek a nyelvnek az átjavitása, az inverziók mérséklése és megszelídítése a nyelvi tisztaság megőrzésének követelményét is érvényre juttatta, ami kétségtelenül egybeesik a Batsányi fordításelvében meg-

³⁹ KazLev., I., 289.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Vö. erről a vitáról részletesen SZAJBÉLY, I. m., 50–52.

⁴² GESSNER, I. m., 210.

jelenő kettősséggel. Ez a megtisztított nyelvű, Longinosz szellemében a retorikus hagyományokat folytató, fenségesnek érzett magyar Milton lehetett az egyik emblémája a Museum első számának.

c) tömörség és homály

Rájnissal való vitájában Batsányi Milton mellett érvelvén Klopstockot is említette („mitsoda ditsősségére nem szolgál e’-szerént Miltonnak *Klopstockk’* Messiássa? mellynél felségesebb munkát még emberi elme nem költött”⁴³), magáról Klopstockról pedig a Bessenyei-tanulmányban úgy nyilatkozott, hogy hozzá hasonló „nagy elmét több száz esztendőök alatt alig szűl egyszer a’ Természet”.⁴⁴ Az első számban Klopstock egy ódájának verssorokba tördelt, de prózai fordítása kapott helyett, a következő számokban a *Messiásból* készült próbafordítások, ugyancsak prózában. Mindegyiket Kazinczy jegyezte. A fordítás tárgyának kiválasztásában, miként Milton esetében, úgy itt is egyetértés mutatkozott, a megvalósítást illetően már nem teljes mértékben. Még az első szám szerkesztésének stádiumában vita bontakozott ki arról, szükséges-e az eredeti német szöveget is közölni. Batsányi (és Baróti) ezt célszerűtlennek látta, részben praktikus, terjedelmi okokból, de egy félmondat arról árulkodik, hogy minőségi kifogásaik voltak magával a fordítással szemben, s ezért különösen nem tartanak szerencsésnek az eredetivel való összevetés lehetőségét, hiszen az „nyelvünknek erőtlenségét” bizonyíthatná az olvasók előtt.⁴⁵ A levél címzettje, Ráday Gedeon nem vállalta a döntőbírói szerepet, Kazinczy pedig ragaszkodott eredeti elképzeléséhez, így a fordítás mellett megjelent az eredeti is. Batsányi ugyanezt eljátszotta a *Messiás*-fordítás kapcsán is, csak ott nem merült fel az eredeti közlésének igénye.⁴⁶

A Museum szerkesztői között tehát az eredeti műnek való megfelelés kapcsán pattant ki a vita (személyes ellenszenvtől fűtötten persze). A tét, miként Milton esetében is, a fenséges magyar változatának kiképzése. Kazinczy egyértelműen meg is fogalmazza ezt az első *Messiás*-részlet elé írott bevezetőjében, visszautalva az első szám ódafordítására: „MUSEUMUNK’ első Negyedében látták már Olvasóink egy példáját a’ Klopstock’ tsak-nem utól-érhetetlen magas repületeinek, ’s annak az erőnek, mellyel ő az Olvasót szinté meg-rázza; ’s nagyon meg-kellene tsalatkoznom, ha Fordítóját homályossággal nem vádolták volna. De ő nem tsak

⁴³ *Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 159.

⁴⁴ *Uo.*, 77.

⁴⁵ Batsányi Rádaynak, 1788. június 23., MOLNÁR János, *Batsányi János levelei id. báró Ráday Gedeonhoz*, ItK 1907, 87. A bíráló félmondat: „sőt a’ fordítás (ítéletemet szabadon ki-mondván) fel-sem éri az originálist.”

⁴⁶ „Apropos! nekem úgy tetszik, hogy a’ *Messiás*’ fordítása nem elég méltósággal van találva. Félek, azt ne mondgyák majd Nyelvünkről, hogy elégtelensége okozta. Nem volna-e szabad Nagysád’ bölts ítéletét eziránt meg-tudnom?” (Batsányi Rádaynak, 1789. július 18. *Uo.*, 208.)

a' fordításban homályos; az ő még a' Németben-is".⁴⁷ Fordítását kommentálván leveleiben egyöntetűen ugyanerre helyezi a hangsúlyt. Prónay Lászlónak a fordítás keletkezésének körülményeiről írván ezt a megjegyzést teszi: „Gesellius, a' ki szerentsés Excellentiádnak kegyelmeivel ditsekedhetni, éppen a Klopstock Messiásának fordításában lepett-meg. Azt tudakozta tőllem, ha meg van é a' Magyarban az a' Vollton, a' melly a' Németben annyira érezteti magát, 's megnyugodott rajta, midőn néki az éppen akkor fordított következő sorokat olvastam-el: [itt idézi]."⁴⁸ Aranka Györgynek a következő intelmmel küldi meg közlésre váró fordítását: „A' 2dik Negyedében a' Museumnak Klopstocknak Messiásából fordított darabokra fogsz találni. Így van már készen 3. ének. Tsak arra ne kérj, hogy az erőltetett expressióktól el-álljak. El-veszteném egészen Klopstock energiáját.”⁴⁹

A kulcsszavak ismétlődnek, s mind a fenségest próbálják körülírni, elég egyértelműen emlékeztetvén a burke-i terminusokra,⁵⁰ noha közvetlen hatásról nyilvánvalóan nem beszélhetünk. Energia, erő, Vollton, homályosság, erőltetett kifejezések. Lényegében ugyanezeket fogalmazza majd meg az Orpheusban közölt újabb Klopstock-óda fordításához csatolt jegyzetében is: „Homályos az Originál! homályos a' Fordítás! – Nem lehetne-é világosabb? – Igen; de el-veszti tömörségét, 's senki sem fogja többé Klopstockénak esmerni.”⁵¹ Ami új itt, az a szembesítés, ugyanis ezután *periphrasisban*, azaz 'körülírásban' is lefordítja a költői prózában közölt verset, éreztetvén a különbséget a *tömörséggel*, azaz a 'tömörséggel' szemben. Persze csak Klopstock kapcsán új ez a szembesítés, mert a *periphrasis-tömörség* ellentétet már működtette a Museum második számában közölt, Péczeli Young-fordítását kritizáló közleményében is, amelynek a főszövegében saját alternatív fordítását (valamint a Bárócziét) hozta, s ehhez jegyzetben kommentárokat fűzött. Az egyikben megállapítja, „valóban sajnállani lehet, hogy az a' tömörség, a' melly az Olvasóval a' Young gyötrelmeinek nagyságát olly elevenen érezteti, és a' melly néki egygyik tisztelt tulajdona, a' PÉTZELI peraphrasisaiban

⁴⁷ *Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 98.

⁴⁸ Prónaynak, 1788. november 20., *KazLev.*, I., 237.

⁴⁹ 1789. július 10., *KazLev.*, I., 398. Nem sokkal később egy másik vers kapcsán olvashatunk nagyon hasonló érvelést, noha némileg más összefüggésben: „A' *Daemoniában* keresve kerestem a' homályt. Daemon, Lélek, az igaz; de emlékeztethet bennünket *Socratesi Daemonra* is. Így lessz Enthusiasmus, Meg-ihletés, El-ragadtatás. Egyike ezeknek tzelomra, értelmemre igen alkalmas vala. – Ha ki nem ért, jól teszi hogy nem ért.” (Kazinczy Aranka Györgynek, 1789. augusztus 13., *KazLev.*, I., 423.)

⁵⁰ Erre nézve részletesen lásd SZÉCSÉNYI Endre, *A láthatatlan esztétikája. George Berkeley és Edmund Burke a nyelvről*, Holmi 2005, 683–684.

⁵¹ *Első folyóirataink. Orpheus*, 282.

eredeti tüzet elvesztette.”⁵² Ezért írja Rádaynak, mikor elküldi még a közlés előtt a szöveget: „Végzetetlen e’ közt és a’ Tiszt. Péczeli Uramé között a’ külömbség.”⁵³ Vélekedése nem egyedi, noha nem is általános: elsősorban a Museum szűkebb körének vélekedését tükrözi. Péczeli költészetének megítéléséhez Youngon kívül éppen a *Henriás*, vagyis egy másik eposzminta szolgált alapul.

Batsányi nem sokkal a *Henriás* megjelenését követően ezt írja Orczy Lőrincnek: „A pataki professzorok, nem különben Kazinczy is, azt állítják, hogy a tavalyi Henriásnak csak addig leszen becse, a míg a meghalt szuperint. Szilágyi fordítása világosságot nem lát, mely Posonyban már nyomtatódik is. Így tehát igen rövid poetai életet szabtak volna Péczelinek a másák. Én ugyan eddig sem tartottam azokkal, a kik Péczeli fordítását oly mértéktelenül magasztalták, mert a jó fordításnak az eredeti írás hív másának kell lenni, idegen szók nélkül, tiszta, igaz magyar szójejtésekkel irattatni és végre tüzének kell lenni. Péczeli mindezekben nagyot hibázott”.⁵⁴ A Péczeli fordításában fellelni vélt hibákat annak szabad fordítási elveire vezeti tehát vissza, miként Kazinczy is ezt teszi a Youngfordítás idézett jegyzetében.⁵⁵ Nemcsak Péczeli olvasta másként Miltont, de a

⁵² *Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 71–72.

⁵³ 1788. október 15., *KazLev.*, I., 226. Lásd még Kazinczy Prónaynak írott, 1788. november 20-i levelét: „A’ Museum második Darabjában egy kis Recensiót fognak találni Olvasóink a’ Péczeli Frantziából fordított ’s e’ szerint egészen el-rontott, – de azért közönségesen még is tisztelt Youngjáról. Én Anglus nem vagyok; de Próbát tettem még is, miként lehetne azt jumbusokban fordítani, – ’s o minő külömbség van a’ kettő között.” (*KazLev.*, I., 237–238.) Aranka Györgynek 1789. július 10-én ezzel nagyon egybecsengő kommentárt ír, utalva is a Museum-beli közleményre: „Próbálja valaki frantziára tenni Jountot, a’ kesergő tömött Jountot, mellyről lásd Museumunk 2dik Negyedét. El fog akadni. Tsupa Periphrasis lesz.” (*KazLev.*, I., 397.)

⁵⁴ Batsányi Orczy Lőrinchez, 1787. augusztus 20., SZILÁGYI István, *Bacsányi János levelei B. Orczy Lőrinczhez*, Figyelő 1879, 314–315. Működésbe lép itt a Péczeli–Szilágyi szembeállítás, amely Földinél és Csokonainál is visszhangra talál majd (vö. CSOKONAI VITÉZ Mihály *összes művei. Tanulmányok*, s. a. r. BORBÉLY Szilárd – DEBRECZENI Attila – OROSZ Beáta, Akadémiai, Budapest, 2002, 49., 188.). Péczeli természetesen rossz néven vette a bírálatokat.

⁵⁵ „Ki-ki látja, hogy ez a’ közönséges kedvellést érdemlett munkás Hazafi az egész nevekedés’ Allegoriáját, a’ Young’ egész értelmét, el vesztette itten; melly nem történt volna meg, ha azt követte volna, a’ mit Museumunk’ első negyedének 10dik és 11dik oldalán BATSÁNYI Társunk tanátslott vala.” (*Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 71–72.) Ugyanezt állapítja meg Ráday Gedeon is, csak szokásához híven megengedő hangszerelésben: „T. Péczeli Uram Henriássát ami illeti, aztat ugyan az originalishoz hasonlítani ámbár nem lehet, de mégis úgy itélném, hogy akar melly én nállam esmeretes fordításhoz hasonlitható, sőt az Deák és Német fordítást fellyüls halladgya.” (Ráday Kazinczynek, 1788. január 4., *KazLev.*, I., 159.) Ráday véleménye egyébként azért is érdekes, mert mintegy ez visszhangzik Kazinczy Museumbeli cikkének végén, legalábbis nagyon egybehangzanak: „Már a’ mi Youngot nézi: nekem Young soha sem vólt Auctoroni, és olvasását semmi némű fordításban nem szerettem; mert ámbár magam sem vagyok igen vig, de az ő szomorú, és mindenkor az felyhők közt járó homályos epe sárját nem szenvedhetem, és olvasásában egészen el-fáradok; sőt talám, ha az Angliai nyelvet tudnámis, még aztat sem olvashatnám, ha tsak abban a’ Verseknek ne talám szépsége meg nem békéltetne

kassaiak is a *Henriást* és Youngot. Az ellentét alapvetően a műveltség és ízlés különbségéből fakad, s ekképpen ugyancsak az esztétikai olvasásmód és önértelmezés megképződésére utal. A tömörttség és periphrasis szembeállításában a fenséges nyelvhasználati mód értelmezi magát. A kifejezésbeli tömörttség és homály preferálása egyértelmű elhatárolódást jelent a világosság és elhatároltság retorikus szabályaitól, valamint a részletező leírásokban gyönyörködő költői gyakorlattól. Mindattól, ami Péczeli ízlését és műveit jellemezte, annak szellemében, amit Milton, Klopstock és Osszián képviselt számukra.

d) rövidség és hathatóság

Batsányi Osszián-fordítóinak törekvését⁵⁶ Kazinczy még szembefordulásuk után is visszaigazolja: „Osszián jobb kézbe nem akadhatott”, s figyelemre méltó az indoklása is, amely persze nem nélkülöz némi csípést sem: „Szava, járása, ’s mozdulása, ’s mindene egy régi *Rittert* mutat; nints rajta semmi Frantzia sikló könnyűség, semmi meg-előző, el-fogadni kész ajánlóság; tiszta ’s velős Magyarsággal szól és ír, noha Accentusa el-árúlja, hogy közelébb született a’ Styriai, mint a’ Móldvai hegyekhez, és tsudálást érdemlő munkássággal ’s fáradhatatlansággal bír, azt a’ mit ki ád, annak rendi szerint ki-költetni.”⁵⁷ Pontosan azt a két követelményt emeli ki, amely már a fordítás-vitában is központi szerepet kapott: az eredetinek való minél teljesebb megfelelést („nints rajta semmi Frantzia sikló könnyűség”) és a tiszta magyarságot („tiszta ’s velős Magyarsággal szól és ír”). Itt ezt persze a fordítóra alkalmazza, de ez összhangban van azzal a törekvéssel, hogy a fordító igyekezzék egészen az eredeti mű szerzőjéhez hasonulni.⁵⁸ Ha megtörténik a hasonulás, a fordító képes lehet az eredetivel egyenértékű fordítás létrehozására, amint azt Batsányi is rendületlenül hitte.

Batsányi (megismételve korábbi álláspontját) a *Toldalékban* is egyértelművé tette, hogy a Museum első számában közölt fordítás-tanulmánya és Osszián-fordí-

az Auctorral.” (Uo.) Kazinczy: „Itt véget vetek, mert Youngot fordítani nem szándékozom. Poétai érdemeit tisztetem: de gondolkozásom az ő gondolkozásával sok helyen nem egyezik; ezenn felül pedig hypochondriás declamatiójai hamar el-untatnak.” (*Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 73.)

⁵⁶ Az e fordításokat vizsgáló legújabb közlemény, Hartvig Gabriella tanulmánya (*Ossziáni fordítások a Magyar Museumban = A magyar irodalom története*, I., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Gondolat, Budapest, 2007, 627–642.), amely a jelen dolgozat elkészülte után jelent meg, nem érinti az alább vizsgálandó fő kérdéseket.

⁵⁷ *Első folyóirataink. Orpheus*, 135.

⁵⁸ „De ugyan azért kell ám a’ Fordítottónak mind a’ két nyelvet jól tudni, és a’ fordítottandó könyvben-foglalt dolgokat érteni; az Író’ elméjének természeti indúltyát, gondolatainak, ki-fejezéseinek érdemét ismerni; ’s olly kész tehetséggel birni, hogy az ő különböztetett tulajdonságait egészen magáévá tehesse, és mint-egy az ő személyébe öltözhessék” – írja Batsányi a *Toldalékban*. (*Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 170.)

tása elválaszthatatlan egymástól: „DE, ha tsak-ugyan példával akartad [ti. Ráj-nis] meg-mutatni szabásaimnak helytelenségét, minek kerestél egyéb példát annál, a’ mellyet én ugyan-azon *I-ső Negyedben* adtam? – Világos szókkal ki-tettem (a’ 40dik óld.) hogy *midőn Osszsián’ munkáit magyarázom, azon szabások szerint igyekezem dolgozni, mellyeket a’ Fordításról-adtam vólt; és hogy Osszsián’ Utolsó Énekét példa gyanánt botsátottam-ki.*”⁵⁹ A szoros fordítás programja és a fenséges ízléstörekvésének eposzi mintái fonódnak ezúttal is egybe, pontosítva a Poézis *Bé-vezetésben* feltűnt fogalmának tartalmát. Mindez pedig a nyelvi kifejezés új formái meghonosításának kísérleteit eredményezte, amint azt Batsányi ugyancsak Osszsián kapcsán megfogalmazta a *Toldalékban*: „Osszsiánt olly híven, igazán, és jól fordítsam, hogy a’ ki őtet más valamely nyelvonn olvasta, ’s ismérni tanulta, nálam-is szinte olly felséges, olly érzékeny, rövid, és hathatós Énekesnek lenni talállya”.⁶⁰

Az ossziáni nyelv Batsányi által itt kiemelt jellemzői – érzékeny, felséges, rövid, hathatós – valójában az első számban közölt ajánlásból valók: „*Az érzékeny és felséges az ő két fő tulajdonsága. Semmi fűrgentz és vídám, nints gondolataiban; semmi könnyebb-szerű, és enyelgő, mondásiban. Mindenkor a’ Nagynak és Felségesnek magas tartománnyiban jár. Egy bizonyos hangot választ eleintén magának, ’s fenn-tartya azt egész végig. – Szavai válagatottak, és illendők; ki-ejtése rövid, hathatós, és tele képekkel. Ugyan-azért a’ ki többszer olvassa, többszer ’s nagyobb mértékben érzi szépségeit. – Ossiánnak szíve, egy nemes érzésekben, nagyságos és érzékeny indulatokban olvadozó szív; szív, melly ég, ’s a’ képzelődést tűzbe hozza; szív, melly teli van, és áradozik.*”⁶¹ Két alapvető jellemzőt emel az élre ez a szöveg, az érzékenységet és a fenséget, s ezeket részletezi a továbbiakban, így a *Toldalék* mellérendelő felsorolása helyett itt alá- és fölrendelő viszonylatokkal találkozunk. A jellemzés jól látható rokonságban van a fenséges „termékeny forrásairól” szóló longinoszi leírással, pontosabban az öt forrás közül főleg az első kettővel, „a nagyszerű gondolatok megragadásával” és „az erős és lelkesült szenvedéllyel”.⁶² Mindezt azonban az érzékenységgel hozza kapcsolatba, amely már jellemzően század közepi vonás.

A fenséges leírásában a szívre és a képzelődésre helyeződik át a hangsúly, még-hozzá oksági viszonyt teremtven ezek között („szív, melly ég, ’s a’ képzelődést tűzbe hozza”). A nyelv, amely a szívből és a képzelődésből származik, nem lehet racionális, szigorú szabályok által rendezett nyelv, csak olyan, amely képes meg-

⁵⁹ *Uo.*, 173. Ugyanezt állította az első számban közölt Osszián-fordítása elé írott ajánlásában is (*Uo.*, 36.)

⁶⁰ *Uo.*, 174.

⁶¹ *Uo.*, 36.

⁶² PSEUDO-LONGINOS, *A fenségről*, ford., bev. NAGY Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1965, 27.

nyilvánítani a szív és a képzelődés poézisét, amely valójában nem más, mint a természet szava.⁶³ Ez az értelmezés olyan nagy mértékben hatott Batsányira, hogy még évekkel később is, saját versei kapcsán majdnem ugyanezen szavakkal írta le megvalósítani kívánt költészeteszményét: „Ha energiával akar a poeta költetni, s szavainak hathatós erejével tűzbe hozni kívánja olvasóját; gyakran még a grammatikai regulát is félre kell vetnie. Lángol az elmém mikor *ilyennemű* dolgokról verseket írok, s mennél rövidebb, hathatósabb és egyszersmind mennél jobb hangzatú szókkal fejezhessem ki gondolatimat és érzékenységit, azon vagyok.”⁶⁴ Az ismétlődések mellett az is figyelmet érdemel azonban, hogy ezúttal megpendíti a „grammatikai regulák” figyelmen kívül hagyásának lehetőségét is, noha ennek mibenlétét nem fejti ki bővebben. A hangsúly egyértelműen a rövidségen és hathatóságon van, ettől várható az energia és a poétai tűz, az esetleges szabálytalanság lehetősége ennek függvényében vetődik csak fel.

3. Naiv és fenséges

a) érzékeny (vagy gyöngéd) és felséges

A rövidség és hathatóság mint az érzékeny és fenséges ossziáni költészet fő nyelvi jellemzői tűnnek fel a Museum első számában közölt Osszián-fordítás Orczy Lőrinchez szóló ajánlásában. Ez a sokat idézett rész idézőjelek között jelent meg, ami arra utal, hogy – miként lényegében minden Ossziánt ismertető szöveg a Museumban – Hugh Blair híres tanulmányából, pontosabban annak Harold-féle német nyelvű kivonatából való.⁶⁵ A forrás két oldalnyi, így nyilván nem tartalmazza a teljes eredeti angol szöveget, de a költői nyelvhasználat jellemzésében pontosan követi forrását. Mindez azt jelenti, hogy az a kifejezőmód, amely Osszián kapcsán mint par excellence a fenséges nyelve jelenik meg, Blair terminusaival válik hozzáférhetővé Batsányi és rajta keresztül a fogékony magyar közön-

⁶³ „Szívéből szólott, 's azért, nem tsuda, ha énekeiben olly gyakran a' Természetnek hatalmas és mindég kedves szavát hallyuk, 's meg-esmérjük.” (*Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 36.) Ez a tétel képezi a nagy európai karriert befutott Homérosz–Osszián összehasonlítás egyik elvi alapját is: „OSZSIÁN semmi mesterséget, semmi regulát nem ismért. A' Tudományok 'lakásától ötlet mind ideje, mind hazája meszsze helyeztette. És mitsoda nagy Poéta ő még-is! Egy ismértetes Kőltőnek sints HOMÉRUSHOZ olly nagy hasonlatossága, mint ő-néki. Miért? – mivel mind a' ketten a' leg-nagyobb, leg-felsősebb elmével születettvén, annak vezérleése után a' Természetnek egygyűű, egyenes úttját mind a' kettő híven követte.” (*Uo.*, 165.)

⁶⁴ Batsányi Aranka Györgynek, 1793. április 1., BACSÁNYI János *költeményei, válogatott prózai írásai-
val egyetemben*, kiad. TOLDY Ferenc, Pest, 1865, 254–255.

⁶⁵ BATSÁNYI János *összes művei*, I–III., s. a. r. KERESZTURY Dezső – TARNAI Andor, Akadémiai, Budapest, 1953–1961, I., 534.

ség számára.⁶⁶ Egy fogalom fordításában azonban markáns eltérés mutatkozik Batsányi szövegében az eredetihez képest, ráadásul ez kiemelt jelentőségű, hiszen Osszián két fő sajátossága közül az egyikről van szó, arról, amit Batsányi érzékenységnek nevez.

Blair szövegében ezen a helyen gyöngédség (*tenderness*) áll, s ezt híven követi (*Zärtlichkeit*) nemcsak a Batsányi által használt Harold-féle 1782-es mannheimi kiadásban található két oldalas német nyelvű kivonat, de már a Denistől származó 1769-es teljes fordítás is.⁶⁷ A *gyöngédség* kifejezés használata Blairnél abból az értelmezésből következik, ahogyan korábban az ossziáni költészetet elválasztotta a Regner Lodborg dalával reprezentált ősi költészet vad típusától.⁶⁸ A *gyöngédség* ilyen módon egy történetileg értelmezett tipológia kulcsfogalma, Osszián költészeti modernségének letéteményese. Ugyanakkor Blair is használja az érzékenység (*sensibility*) fogalmát, de egészen más összefüggésben, általában az alkotással és befogadással kapcsolatosan. A két kontextus egymásmellettiége jól szemlélhető a következő Blair-idézet példáján: „He may be blamed for drawing tears too often from our eyes; but that he has the power of commanding them, I believe no man, who has the least sensibility, will question. The general character

⁶⁶ Ez persze nem volt sem világos, sem elfogadható mindenki számára. Horváth Ádám például így dohog Kazinczynak: „Az t kérded: mit mond Batsányi a' 38-dik laponn? én ugyan meg-vallom: hogy a' *Fügcenczet, vidámat, könnyebb szerűt, enyelgőt* másképpen írtam volna, sőt azt az egész fél lapot, mikor Ossiánt ditsérni akarnám.” (Horváth Ádám Kazinczynak, 1789. február 7., KazLev., I., 272.) Májusi levelében már kicsit indulatosabb hangot üt meg: „fordítsa bár a' hatalmas fordító Batsányi, sőt tsinállyon előre a' fordításról minden szónak és betűnek újabb regulát; de még sem lesz *Ovidból* olyan *fügcencz és vidám*, olyan *könnyebb szerű és enyelgő*, sem Pindarusból 's a többiből olyan *érzékeny és felséges*; mint a' Te magyar Originalisod.” (Horváth Ádám Kazinczynak, 1789. május 13., KazLev., I., 350.)

⁶⁷ *Die Gedichte Ossians, des celtischen Helden und Barden, aus dem Englischen und zum Theile der Celtischen Ursprache übersetzt von Freyherrn von HAROLD*, Verlag der Hrsg. der ausländischen Schönen Geister, Mannheim, 1782², számozatlan lapon, az első sorban; Hugo BLAIRS, *Kritische Abhandlung über die Gedichte Ossians = Die Gedichte Ossians eines alten celtischen Dichters*, aus dem Englischen übersetzt von M. DENIS, aus der G. J. Dritter Band, Wien, gedruckt bey Johann Thomas Edlen v. Trattnern, 1769, XXXII. Blair modern fordítása itt Batsányit követi, de a *tenderness* kifejezés pár sorral lentebbi előfordulásánál már a *gyöngédség* szót alkalmazza: *A skót felvilágosodás*, szerk. HORKAY-HÖRCHER Ferenc, Osiris, Budapest, 1996, 172. Denis Blairt híven követő fordításában és Haroldnál *Zärtlichkeit* szerepel e helyen is. Az eredeti kiadások felkutatásában Hász-Fehér Katalin, Kupán Zsuzsanna és Havadi Xénia volt segítségemre, általuk kaptam kézhez az 1782-es mannheimi kiadás fénymásolatát is a tübingeni egyetemi könyvtárból (Magyarországon nem sikerült fellelni). Szíves segítségüket ezúton is nagyon köszönöm.

⁶⁸ „Ha viszont Osszián műveibe merülünk, ott meglehetősen más a helyzet. Ott a legkorábbi idők lelkesedését és tüzét találjuk, mely csodálatra méltó szabályossággal és művészettel vegyül. Gyöngédséget lelünk, sőt az érzések finomságát, ami itt erősebb a vadságnál és barbárságnál. Szívünket a leglágyabb érzések melengetik, s ugyanakkor a nagylelkűség, a bőkezűség és az igaz hősiesség legfennköltebb eszményei dobogtatják meg.” (Uo., 164.)

of his poetry is the heroic mixed with the elegiac strain; admiration tempered with pity.”⁶⁹ Az ossziáni költészet könnyfakasztó karakterének hatásossága a befogadói érzékenységtől függ, ezt kiváltó kettős vonása pedig a heroikus és az elérikus kettősségén nyugszik, amely kettősség szinonimái között szerepel a gyöngéd és fenséges korábban látott kifejezéspárja is.

Mikor Batsányi *érzékenyt* mond *gyöngéd* helyett, elveszíti az egyik blairi kontextust. Az érzékeny, mint láttuk, a szív érdeklését, a költészet hathatóságát jelenti nála is, de az, hogy a fogalmat kiterjeszti a *gyöngédség* vonására is, elmosza az ossziáni költészet nagyon fontos másik jellemzőjét. Batsányi Osszián-értelmezése így sokkal egyneműbben a fenséges körébe vonódik, mint eredetileg. A *gyöngédség* kifejezés abba a szótárba tartozott valójában, amelybe a naiv hangnem kapcsán emlegetett érzületek, a báj, kellem, nyájasság stb. Batsányi a naiv hangnemet elvileg nem utasította el, de legalábbis háttérbe szorítani igyekezett azt a Museumban is. Nem tételeznénk fel, hogy az ossziáni költészet jellemzőit ezzel összefüggésben szándékosan deformálta, inkább arra gondolhatunk, hogy szemléletét a fenséges hangneme szinte kizárólagosan uralta, így nem volt fogékony annak más minőségekkel való keveredésének befogadására.

Ez a kettősség Kazinczyt jellemezte, akihez mind a naiv, mind a fenséges jeles mutatóványai kötődnek. Hogy e két hangnem valójában milyen közel is volt egymáshoz a kor tudatában, azt jól mutatja az Ossziánról adott jellemzés egybeesése a Klopstockról és Gessnerről korábban bemutatott értelmezésekkel. Mint Blair a fenséges nemből alkotóra nézve általában írja: „Simplicity and conciseness are never-failing characteristics of the style of a sublime writer. He rests on the majesty of his sentiments, not on the pomp of his expressions. The main secret of being sublime is to say great things in few, and in plain words: for every superfluous decoration degrades a sublime idea.”⁷⁰ Egyszerűség és rövidség, a kifejezések tömörsége és a cifrázatok kerülése: mind olyan jellemzők, amelyeket Kazinczy Gessner és Klopstock nyelvének újdonságát érzékeltetve használt. Nem véletlen talán az sem, hogy a korabeli ódaelméletek a fenséges és naiv analógiájára emlékeztető *enthousiasme sublime* és *enthousiasme doux* megkülönböztetéssel éltek.⁷¹ Mindez arra utal, hogy a fenséges és naiv hangnemek kettőssége a naiv-

⁶⁹ *The sublime. A reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, szerk. Andrew ASHFIELD – Peter DE BOLLA, Cambridge UP, Cambridge, 1996, 211. Az alkotással kapcsolatban is megfogalmazódik e kettősség: „Úgy tűnik, Ossziánnak természettől fogva roppant érzékeny szív adatott, hajlamos volt a nagy géniuszokat gyakran jellemző édes mélabúra, s egyaránt magukkal ragadták az erős és a gyöngéd indulatok.” (Ossian himself appears to have been endowed by nature with an exquisite *sensibility* of heart; prone to that *tender* melancholy which is so often an attendant on *great* genius: and susceptible equally of *strong* and of *soft* emotion. Kiemelések tőlem.)

⁷⁰ *Uo.*, 211–212.

⁷¹ Lásd erről részletesen CSETRI Lajos, *Kazinczy „A tanítvány”-a*, ItK 1969, 260.

nak a retorikai stílushierarchiában való felemelkedése következtében a fenséges két változataként kezdett megjelenni.

b) műfaj és hangnem

Szemben az eposszal, amely szilárd műfaji konvenciókkal rendelkezett, az itt említett műfajok, elsősorban az óda és a dal meglehetősen bizonytalan körvonalú kategóriák voltak, s ez meglátszott használatuk bizonytalanságaiban is. „Még minekelőtte Poétai Daemonom el-hágy – írta Kazinczy Prónay Lászlónak 1789. április 24-én –, közlöm alázatosan Excellentiáddal egy fordított Dalomat. Nem alhattam; elmémben forgott Horatiusnak Odája: *O Navis referent in mare te novi fluctus* etc. – ’s míg meg-víradt és gyertyát gyújtottam, készen volt az ének.”⁷² A fordított *dal* tehát Horatius egy *ódája*, ami ha elkészül, már *ének*. Ugyanezen estén elküldte fordítását Ráday Gedeonnak is, majdnem azonos kísérőszöveggel: „Nem alhattam. Horatiusnak *O navis referent in mare te novi Fluctus* odája eszembe jutott. Érzettem a’ hasonlatosságot, ’s míg meg víradt, készen volt dalom.”⁷³ Itt az ének helyén dal szerepel. Feltehetjük, hogy a szóismétlések elkerülése végett cserélődnek a terminusok, de hogy egyáltalán cserélődhetnek, az felcserélhetőségükre, vagyis fogalmi tartalmuk legalább részbeni egyezése utal. Annyi mindenesetre valószínűsíthető ebből a példából, hogy Kazinczy számára *óda*, *dal*, *ének* fogalmai még nem váltak el élesen és határozottan egymástól.

Csetri Lajos Kazinczy poétikai felfogását jellemezvén három meghatározó vonást emel ki: a beszédkritériumot, a verselést és a tónust. A neoarisztoteliánus poétikai rendszerek, mint ismeretes, a beszédkritérium alapján (vagyis aszerint, hogy ki beszél, az író maga vagy a szereplők) két fő csoportot különítenek el, az epikát és a drámát. Az így valójában gyűjtőfogalomként funkcionáló epikán belül az egyes műfajok a téma méltóságfoka és az ennek megfelelő ábrázolásmód alapján voltak definiálhatóak. A 18. század második felében aztán megkezdődött a műnemi kettősség átforgalmazása négyes felosztássá a líra és a didaktika önállósodásával, hogy a 19. században a didaktika háttérbe szorulásával a ma is általánosan ismert műnemi hármasság rögzüljön. Kazinczy esetében, mint Csetri Lajos megállapítja, a beszédkritérium és a verselés képezi a műnemi és műfaji besorolás alapját, pontosabban: „a beszédkritérium csak a műnemi besorolás első lépésében segíti, a műfajba sorolás megítélésénél nagy szerepe van a külső formai ismérveknek.”⁷⁴ Mindez pedig együttesen a neoarisztoteliánus poétikai rendszer erős jelenlétére utal, ami megnyilvánul abban is, hogy Kazinczynál a kettős mű-

⁷² KazLev., I., 346.

⁷³ KazLev., I., 345.

⁷⁴ CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Akadémiai, Budapest, 1990, 136.

nemi felosztás látszik érvényesülni, a lírai műfajoknál pedig a verselés a meghatározó tényező a besorolásnál.⁷⁵

Ez a szemléletmód tűnik elő, mint Csetri Lajos megjegyzi, az óda és a dal azon fogalmi elkülönítésében, amely jószerivel az egyetlen ilyen igényű megnyilatkozás Kazinczy fogsága előtt. Aranka Györgynek írja 1789. július 10-i levelében: „Azt tudakozád, mi a’ DAL? – Szükség, hogy a’ *Gesang*-ot a’ *Lied*-től *chant*-ot *chansonet*-től – a’ *canto*-t a’ *canzo-netto*-tól a’ Magyar is megkülömböztesse. Az első harsogó Epopaeákat, magasan repdeső Odákat – az utolsó szerelmes darabokat, nyugodalmas scénákról írt énekeket jelent.”⁷⁶ Az egyes műfaji elnevezések ezúttal is hasonlóan képlékenyek, mint azt a Prónay- és Ráday-levele egyébként más természetű megfogalmazásai kapcsán láttuk. A német, olasz és francia terminusok használata sem könnyíti meg az eligazodást, s tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a *Gesang* pontosításaként az eposzt és az ódát hozza példaként, mellérendelten, miközben a *Lied* megfelelőjeként az éneket nevezi meg.⁷⁷ Ebből a szempontból tehát elég kevésbé lehetett megvilágító erejű Kazinczy meghatározási kísérlete. A neoarisztotelaiánus poétikai rendszer szemléletmódja értelmében viszont „magától értetődően került egymás mellé a líra fentebb neme, az óda és az epika fentebb neme, az epopeia.”⁷⁸ E gondolatot folytatva viszont arra is felfigyelhetünk, hogy Kazinczy meghatározási kísérletében valójában egyetlen vonatkozás áll a középpontban: a hangnemi kettősség. Arra tesz kísérletet (miként egy évvel később Földi is⁷⁹), hogy elkülönítsen két stílusnemet: a fenségest és a naivat, azt a kettőt, amely a Museum első számának mutatványaiiban megtestesült.

⁷⁵ *Uo.*, 134–135.

⁷⁶ *KazLev.*, I., 395.

⁷⁷ „Maga a levélbeli meghatározás is kétértelmű: a dal magasabb és alacsonyabb röptű válfaját különbözteti meg a német, olasz és francia szóhasználat terminológiai kettősségével, s ebből arra lehetne következtetni, mint ahogy a szakirodalomban következtek is, hogy a *Gesang* és a *Lied* mintájára ő az ének és a dal kettősségét választja el egymástól. De az ének mintájául mindjárt az óda és az epopeia kínálkozik számára, későbbi terminológiai gyakorlatában pedig a líra magasabb nemét többnyire az ódával azonosítja, a dal és az ének megnevezéseket elég rapszódikusan használja.” (CSETRI, *Egység vagy különbözőség?*, 139.) Csetri Lajos másutt arra figyelmeztet, „hogy Kazinczy a *dal* terminust milyen tág értelemben használta; amennyiben kielégítette daligényét, tehát az óda fentebb repülésétől elmaradó, de a hétköznapi magassabb röptű, többnyire szerelmes témájú, lágy édes és epedő hangnemű líraiságra vonatkozó igényt, akkor belefért ebbe a dalfogalomba, még akkor is, ha a formai kényszer oly távolra is viszi a modern értelmű, goethei, ún. belső dalformától.” (*Uo.*, 148.)

⁷⁸ *Uo.*, 131.

⁷⁹ A „lantos versmívnek” szerinte két fő típusa van: „A tulajdonképpen való *Óda*, és a’ *Dal*. Amannak felségesebb tárgya, keményebb érzése, magasabb felemelkedések a’ gondolatoknak és kifejezéseknek. Ez könnyebb és tsendesebb érzéseken folytatattatik, és azért könnyebb ’s mértéketesebb hangja is vagon.” (FÖLDI János, *A’ Versírásról*, szerk. ÁDÁMNÉ RÉVÉSZ Gabriella, Tankönyvkiadó, Budapest, 1962, 84.)

A szerkesztőtárs, Batsányi egy bizonyos szinten nyilvánvalóan egyet kellett értsen a Kazinczy által képviselt eme hangnemi kettősséggel, s hogy ez nemcsak a Museum együttes megindításának tényéből adódó logikai következtetés, azt néhány korabeli megnyilatkozása egyértelműen bizonyítani látszik. A fordításról írott tanulmánya első, Magyar Múszágban közölt változatában például ezt olvashatjuk: „Nyilván meg-mutatták már Íróink, hogy szintén *olly felséggel* olly tűzzel, olly gyengült nyájassággal, és tulajdon olly édességgel lehet magyarul-is írni, valamint leg-ékesebb Európai nyelveken.”⁸⁰ Az értékek kiemelésében világosan szemünkbe tűnnek a már jól ismert kategóriák, a poétai tűz és a preferált hangnemek jellemzői (fenség, nyájasság, édesség). A hangnemek közül azonban elől és kurzívval kiemelve a fenség áll, az a minőség, amely a Museum első számának mutatóványait uralja, s amelyet Ányos és Bessenyei kapcsán is kiemelt, egyértelmű sorrendet állapítva meg ezáltal.⁸¹ A *Toldalék*ban a hangnemek követése kapcsán felsorolt antik szerzők szintén nemcsak a fenséges nemre jelentenek példát,⁸² s mikor Földi János szemrehányó levelére válaszol, ugyancsak megállapítja, hogy „nem kárhoztatja” a fenséges hangnemétől eltérő műveket sem, noha kétségtelenül leginkább azokat „óhajtja”.⁸³ A fenséges és a naiv tehát így együttesen volt jellemző a Museum első számára és a szerkesztők világára, bár már ekkor egyértelmű volt az is, hogy míg Kazinczy számára egyenrangú volt közöttük a viszony, addig Batsányi egyértelműen a fenségest preferálta, a naivval szemben leginkább csak megengedő hangvételt alkalmazott.

Jól érzékelhető a fenti áttekintésből az is, hogy mind Batsányi, mind Kazinczy esetében igen erős a neoarisztoteliánus poétikai rendszer szemléletmódjának továbbélő hatása, hiszen a fenséges és a naiv stílusnemek meghatározásában jelentős szerep jut a téma méltóságfokának. A kifejezés lehetőségeinek keresése így a retorikai stíluszintek megújításaként értelmeződik számukra. Ahogy Csetri Lajos írja a fogság utáni Kazinczy vonatkozásában: „barokk költészetünkben s különösen a deákosok késő barokk típusú műveiben a grandiózus és sokszor nehézkes fenségű szavaknak is köszönhetően nagyon is jól kialakult a fenséges stílus zordabb változatának, az asperitasnak a hordozására alkalmas stíluszint. [...] Kazinczynak kétségtelenül egyik fő célja volt ennek a barokkos ódonságú stílusrétegnek a modernizálása. [...] De Kazinczy stílusprogramjának a fentebb stíluszintre vonatkozó oldala nem merül ki az asperitas modernizálásában. Ami legjobban hiányzott a magyar irodalom nyelvének stilisztikájából [...] az a lágy,

⁸⁰ BATSÁNYI *összes művei*, II., 463.; vö. *Uo.*, III. 15., 27. Ez a különbségtétel szerepel Kreskay Imrénnek a Magyar Museumban közölt levelében is (*Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 299.).

⁸¹ *Uo.*, 49., 80.

⁸² Lásd *Uo.*, 171.

⁸³ KazLev., I., 263.

hajlékony és édes fenséges volt. Ez, ti. az antik retorikák suavitas-a, az antikvitásban, mint a szerelmi költészet nyelve a középső stíluszinthez tartozott.”⁸⁴ A mondotak lényegében érvényesek a fiatal Kazinczy ízléstörekvéseire nézve is, az első rész pedig Batsányira is vonatkozik. A fenséges és a naiv fogalmai felfoghatóak az asperitas és suavitas retorikus kategóriáinak modernizálásaként. A retorikai-poétikai és az újabb, mondjuk esztétikai szemléletmód összefonódása azonban véleményünk szerint mégis ez utóbbi dominanciájával történt, kapcsolatban állván az *érzékenység* fogalmával, amely a hangnemek értelmezésében is áthelyezi a hangsúlyt az ábrázolás normatív szabályozásáról a kifejezés keltette érzelmekre.

c) az érzékeny olvasó

Ossziánnak mint szerzőnek ilyen értelemben válik két legfőbb jelzőjévé az érzékeny és a felséges. Ugyanakkor a fenséges e rövid és hathatós nyelve nemcsak a szerző „szívével és képzelődésével” kerül kapcsolatba, de a befogadóban is hasonló mechanizmusokat kell keltsen; nem véletlenül mondja Batsányi is Osszián Európa csudálta énekeiről, hogy azok „lélekre ható, és az érzékeny ’s nemes-indulatú szíveket kedves el-keseredésre, édes bánatra gerjesztő” énekek.⁸⁵ Batsányi a *Kárthon* bevezető soraiban a következőképpen fogalmaz: „Némellyek azt tartják, hogy Ossziánnak énekei homályosok, és nehezen-érthetők; és hogy az azokban előforduló nevek igen idegen-hangzásúak. – A’ figyelmetes és jó-érfésű Olvasó önnön-maga tégyen ez iránt ítéletet. Ha-ki a’ dolgoknak össze-függését által nem láthattya mindgyárt leg-elősször: olvassa-el másodszer; és, ha szükséges, harmadszor-is. Fogadom, hogy bő gyönyörűség leszen fáradságának jutalma!”⁸⁶ Felidézhetjük Kazinczynak a Messiás-mutatvány elé írott bevezetőjét is, amelyben vélelmezi, hogy homályossággal vádolják már korábbi fordítása miatt is, pedig az eredeti is homályos. Itt mondja el először nyilvánosan kedvenc példabeszédét, amely Klopstock egy mondására épül, aki a bírálóakra odavágta: „Tanuljon-meg érteni, a’ ki érteni akar.”⁸⁷

Különös figyelmet érdemel, hogy a szoros fordítás és a nyelvi tömörség elvei mind Batsányinál, mind Kazinczynál összefonódnak az érthetőség problémájával: azzal a kérdéssel, hogy miként fogadja be a közönség a kétségtelenül újszerű

⁸⁴ CSETRI, *Egység vagy különbözőség?*, 55–56.

⁸⁵ *Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 173.

⁸⁶ *Uo.*, 390.

⁸⁷ *Uo.*, 98. A teljes történet így hangzik: „midőn még tsak kezdett írni, sokan, nevezetesen Basedow, barátságosan kérték, ne tsapjon olly magasra, mert nem fogják meg-érthetni. *Tanuljon-meg érteni, a’ ki érteni akar*; felele Klopstock az önnön-érdem-érfésének büszkeségével; ’s ímé a’ következés meg-mutatta, hogy Német Ország tanulta – ’s meg-tanulta érteni.” A történetet megírta Rádaynak 1788. szeptember 27-én (*KazLev.*, I., 213.), Szentgyörgyi Józsefnek 1804. február 5-én és március 1-én (*KazLev.*, III., 153., 177.).

költői nyelvhasználatot. Kazinczy a Péczelit bíráló, már idézett jegyzetet e szavakkal fejezi be: „Tagadhatatlan ugyan az, hogy így sokkal többen fogják Youngot érteni, mintha szorossan az Ánglus szerint lett volna fordítva: de annak, a’ ki a’ Hazai Nyelv’ elő-vitelére törekedik, nem annyira azt kell óhajtani, hogy még a’ tanúlatlanok által is meg-értetessék, mint azt, hogy azoknak, a’ kiknek számok igen is kevés, javallását meg-nyerhesse.”⁸⁸ Batsányi és Kazinczy tehát számot vet azzal, hogy az eredetit hűen követő szoros fordítások, amelyek elsődlegesen a fenséges és naiv magyar stílusváltozatainak megteremtését szolgálják a Magyar Museum indulásakor, megosztják a közönséget, hogy szándékolt homályosságai, újszerű nyelvi megoldásai nem mindenki számára érthetőek és befogadhatóak. Fordításai implikált olvasója egy tanult, ízlésében kifinomult, értő olvasó, s ezt explicitté is teszik idézett (ebből a szempontból paratextuális jellegű) szövegekben.

A szoros fordítás elvében megnyilvánuló mintakövető törekvés, amely új hangnemet és új közönséget kívánt teremteni, számot kellett vessen azzal a közeggel, amelyben fellépett; ezt a feladatot elvégzi a Museum elé írott *Előbeszéd* és *Bé-vezetés* is. A korabeli közeget sok tekintetben ellenségesnek tartották törekvéseik szempontjából, Kazinczy a Gessner-előszóban a mű közreadásának egyik fő okaként nevezte meg „annak a nagy seregnek dühösségén támadott boszszankodás”-át, amely „megrészegült Bacchánsok módjára vette körül a Magyar Helicont”.⁸⁹ E már korábban idézett képes beszéd mellett sokkal egyértelműbb megfogalmazásokkal is találkozunk, például mikor azt írja Poóts András verseit olvasván: „azt jövendölöm, hogy ez a’ szerentsétlen fajzat imádatni fog a’ sok Kálvinista Mesterek és falusi Predikátorok által, kik az illyes gyermeki csácsogást feljebb becsülik a’ valóságos poétai munkáknál.”⁹⁰ Kazinczy tehát pontosan megnevezi azt a kulturális közeget, amely a költészetet „kézi mesterséggé” úzó alkalmi verselő, mesterkedő közönségét jelenti, s amelyet pályája során aztán mindvégig, sőt egyre erőteljesebben az általa képviselt poézis ellenségének tart.

Batsányi ugyancsak éles kontrasztban vetíti elének a követendő és az elítélt poézist és annak közönségét, mikor Arankának írott, már idézett levelét így folytatja: „Ha lehetne, oly tömörséget adnék verseimnek, hogy minden periodusom lángba hozná olvasóm képzelődését, és megolvasztaná velem érező szívét. Nincs alább való teremtmény az én szemeimben mint egy érzéketlen, szószaporító,

⁸⁸ *Első folyóirataink. Magyar Museum*, I., 72.

⁸⁹ GESSNER, I. m., 207.

⁹⁰ Kazinczy Ráday Gedeonnak, 1790. december 15., *KazLev.*, II., 230. Ez előtt pedig a következőképpen jellemzi Poóts verseit: „Hogy Póts András Uramnak versei kijöttek, sajnálom és szégyenlem. Szenvedhetetlenebb radotteriát [radoteur: fecsegő, szószátyár], lúdforma gágogást és kevélyebb süffizánsot [suffisance: elbizakodottság] nem láttam, mint ezekben a versekben vagyon.”

fagyos poéta, vagy inkább versfaragó, gyáva író. Erre tehát energia kell; ez azonban nem csak a jó gondolatokban, hanem az egyszersmind *hathatósan kifejezett jó gondolatokban* áll.”⁹¹ Az ellentétet a „poétai tűz”–„fagyos poéta”, a „tömöttség, hathatóság, energia”–„szószaporító, versfaragó” és az „érező szív, érzékenység”–„érzéketlen” hívószavak oppozíciói építik fel, azok, amelyek Gessner, Milton, Klopstock és Osszián kapcsán rendre előkerültek. Ez az a poézis, amely keresi közönységét, gyakran nem találva azt a szapora verselőkhöz szokott olvasók között, ahogy arra Kazinczy is panaszkodik Aranka Györgynek a tervezett Messiás-kiadás iránti érdektelenség miatt: „egy Párisi kortsolyásnak több tudománya ’s Aesthesise van, mint Magyar Országban a’ földes uraknak. És még is tsendes vért kívánsz. Ha, ha, ha! Az van! hogy is ne vólna tsendes, mikor a’ Messziásra 13 Praenumeráns van.”⁹² Az ilyen élmények és tapasztalatok csak tovább erősítették az elkülönültség tudatát, a „Tanúljon-meg érteni, a’ ki érteni akar” elitizmusát.

Mindez nem érvényteleníti a tudós hazafiság közönségképzetét,⁹³ hiszen e művek is a magyar nyelvű művelődést szolgálják, tehát elvileg minden tudós hazafit olvasójuknak tekintenek. A tudós hazafiak közösségén belül azonban immár elkülönítenek egy másik közösséget is, amelynek már csak a „figyelmetes és jó-érzésű Olvasók”, vagy más szóval „érzékeny olvasók” lehetnek tagjai, akik több érdemet is látnak egy műben, mint magyar nyelvűségét. Az elkülönülés nem pusztán értékalapú és minőségi természetű, tehát nemcsak jó és rossz elválasztására épül, hanem karakteresen egy bizonyos ízlésminta követéséhez is kötődik, amely meghonosításának, elterjesztésének legfőbb eszköze az eredetit szorosán követő fordítás. Mindebből következően az esztétikai szempontú közönségképződés egyúttal az érzékenység jegyében is zajlik, hiszen e művek befogadásának nemcsak a tanultság a feltétele, hanem ezzel szétválaszthatatlan egységben az érzékeny szív is, amely rezonálni képes a megindító hatást keltő szövegekre.

⁹¹ Batsányi Aranka Györgynek, 1793. április 1., BACSÁNYI *költeményei*..., 255.

⁹² Kazinczy Arankának, 1791. április 8., KazLev., I., 186. Majd a keserű kifakadást egy erőteljes csipés követi megint csak Péczeli és olvasóközönsége irányába: „Igazságod van benne, hogy némely új Írók írásait a’ sok Magyar szókkal telt Német és Frantz szólások miatt olvasni nem lehet; de nekem is van igazságom abban, hogy ha mindég a’ régi mellett maradunk, úgy olly gyönyörű praefatióink lesznek mindég (nem mindenkor), kit FELSÉGES HERTZEGNEK nevez, a’ kegyelmes Hertzeg helyett, úgy minden írásaink Cathedrai Stylussal lesznek írva, és bizonyoságai lesznek az ekkoráig is le nem vetkezett ostobaságnak. Teli lessz bezzeg minden sorunk a’ sok valóval, neked többé nem lessz okod panaszkodni az el-hagyott vala ellen, ’s katzagni fogják azt a Sonderlinget, a’ ki Catullusnak példája szerint, a’ ki doctusnak neveztetett a’ görög phrasisekben Rómaiakká változtatása miatt, a’ Német, Frantz és Olasz energiával telyes szólást, ha szintén nem minden erőltetés nélkül is, Magyarra tette.”

⁹³ Lásd erről DEBRECZENI Attila, „Tudós hazafiság”. *Egy beszédmód a XVIII. század végének magyar irodalmában*, It 2001, 487–504.

Az érzékeny olvasó megnevezés azonban – az alapjául szolgáló fogalom, az érzékenység eredendő poliszémiájánál fogva – több képzetet foglal magában, így valójában több különböző olvasó képzeete formálódik meg egyazon név alatt. Amikor Kazinczy egy dalocska műfaji szempontú elemzése során hivatkozik az érzékeny olvasó várható tetszésére,⁹⁴ nyilván nem ugyanazt az olvasót képzei maga elé, mint mikor a románok olvasásában olvadozó érzékeny olvasóról beszél.⁹⁵ A „tizenhat esztendő leánya könnyé”-re való hivatkozás nem értelmezhető a „Tanuljon meg érteni, aki érteni akar!” összefüggésében. Az érzékenység mint aiszthésizs (vagyis a szépre való fogékonyság és a szép reflektálatlan megítélési képessége) fogalma a magyar századvég irodalmában még differenciálatlanul magában foglalt különböző irodalomfogalmakhoz kötődő elképzeléseket. A háttérben éppúgy megpillanthatjuk az esztétikai autonómia gondolatához egyenesen vezető szemléleti elemeket, mint a csiszoltság beszédmódjához kötődő felfogás mozzanatait. Kazinczy ekkor még mindkét irányban tájékozódott, Batsányi nem. A közös nevezőt a Magyar Museum megindításához az esztétikai irányba induló poézisfelfogás jelentette számukra, amely kiművelt, érzékeny olvasót feltételezett. Ez az irodalomfelfogás és olvasóképzet fordult az alkalmi költészet „Bacchánsai” ellen, s találta meg a maga „Proselytáit.”

⁹⁴ Kazinczy a *Heliconi virágok*-beli újraközlésnél elhagyta Verseghy egy versének utolsó két strófáját, a következő, lábjegyzetben közölt indoklással: „A következő két strophát el-hagytam. Nyer ez által az érzékeny olvasó előtt mindig ez az igen kedves dalocska. Mert a száraz-fa allegoriájára az epedő bátortalan Szerelem nem vetemedik és a dal rövidsége szépen festi azt a kevély Szépet, a ki szerentsétlen Szeretőjét egy két szóval fizeti ki.” (Pozsony, 1791, 95.)

⁹⁵ Kazinczy már a *Bátsmegye* fogadtatása kapcsán több alkalommal is hangsúlyozta, hogy „Egy Román érdeme felől egy 15 esztendő Leány jobban ítél, mint 2 Tisztelendő Professor Ur; 's a' Leánya ki-tsordul könny tsejje edesebb jutalom az érzékeny Irónak, mint a' Professor Urak bölts ítélete.” (Kazinczy Aranka Györgynek, 1789. augusztus 26., *KazLev.*, I., 448.) A Vitéz Imréhez írott levélben ugyanez a gondolat jelenik meg: „Az én szegény *Bátsmegyem* nem tetsze Patakon. Azt mondják, hogy azt a' haszontalan fityogást nem szenvedhetik, és hogy tőlem nem Románt vártak. Így ítél gyakorta igazábban egy tizenhat esztendő Leány némelly nemű irások felett az eruditióval tellyes Criticusnál.” (*KazLev.*, I., 440.) Ezt lényegében változatlanul megismétli Arankának december 21-i levelében is (*KazLev.*, I., 521.).

A valóság fellazítása

A Tóték drámaaváltozata

Örkény István Kazimir Károlynak, a Thália Színház főrendezőjének felkérésére írta meg a *Tóték* drámaaváltozatát. Az átdolgozás során az író megtartotta a regényből már ismert alapvető dramaturgiai képletet és motivációs láncolatot: az őrnagy érkezése fiuk jobb sorsa érdekében alkalmazkodásra készíti a Tót családot, s mivel a postás eltitkolja előlük cselekedeteik hiábavalóságát, ezért viselkedésük groteszk-abszurd színezetet kap. Az alapszerkezet megőrzése mellett Örkény számos ponton módosította a cselekmény menetét, ezek közül a legfontosabb, hogy a Tót-fiú haláláról szóló sürgönyt az olvasó/néző nem a darab elején, hanem csak az első rész zárlatában ismerheti meg. E fontos dramaturgiai elem *késleltetése* módosítja a befogadónak a történetekhez való viszonyát: a regény perspektíva-rendszere úgy épül föl, hogy jószérével már a kezdetektől ironikus (megkettőzött) távlatba helyezi Tóték törekvéseit, ezzel szemben a drámaaváltozat az alapvetően vígjátéki szituációra – *modális váltással és fokozással* – építi rá a groteszk-abszurd végkifejletet.

A drámaaváltozat első része ily módon a vendég iránti gondoskodás eltúlzásának humoros vetületét hangsúlyozza – egészen a komikum bohózáti formáinak felhasználásáig. A regénybeli ironikus feszültség részben a bizarr történetek és a közvetlen narrátori szöveg tárgyilagosságát, „riporteri” elkötelezetlenségét imitáló hangütésének feszültségéből származik. Minthogy a műnemi váltással a narrátori közléseket a dramaturgiai szöveg kijelentésaktusaiba kellett átírni, ez a hatáseffektus szükségképpen elveszett. Örkény a dráma első részében a humoros hatást a *vígjátéki* mechanizmusok fölerősítésével pótolta. Ezek sorába tartozik a félreértésen alapuló egyszerűbb *helyzetkomikum* kihasználása éppúgy, mint a szereplői replikák tárgya és beszédmódja közötti feszültséget kiaknázó *szövegdinamika*. Az előbbire lehet példa, amikor a családtagok a teendőket sorolva elegyednek szóba a postással:

MARISKA [...] Milyen megértők, milyen segíteni készek! Téged mindenki szeret, édes jó Lajosom... Mi van még a cédulán?

TÓT *olvassa* Szűcs néninek szólni a kutya miatt.

A POSTÁS Szóltam, hogy ki kéne vinni az erdészházba, de nem akarta elengedni.

MARISKA Hát most mi lesz?

A POSTÁS Megfojtottam.

ÁGIKA Szűcs nénit?

A POSTÁS A kutyát... Őt kellett volna?

MARISKA Jaj, dehogy!

A POSTÁS A Tót úr kedvéért nagyon szívesen.¹

Az őrnagyot feszélyező lehetséges zajforrások kiiktatásának sorában – a lista szerint – Szűcs néni kuttyájára kerül sor. Ágika grammatikai alapú félreértésének groteszk párja a postásé, aki az eredetileg udvarias kérdésnek tervezett aktust erőszakkal pótolja, s az intenciót durván félreértő cselekedetének baljóslatúságát csak fokozza, hogy a „kiiktatást” akár még Szűcs néniire is kiterjeszthetőnek gondolja. Végül még meg is indokolja, hogy számára miért kézenfekvő e logika: a Tót Lajos iránti lojalitása jegyében akár még ezt is megtenné. A helyzetkomikum itt egyszerre helyettesíti azt a magyarázó sematikát, amely a regényben a közvetlen elbeszélői közlés révén teszi explicitté Tót tekintélyének okait, másrészt pedig beépül a dramatikus szövegnek abba az előre- és visszautalásokat tartalmazó hálózataiba, amely rendre a halált, illetve a halál „eljövetelét” referálja. A Tót iránti tisztelet itt a regényben foglaltakhoz képest ily módon baljós hangsúlyokat is kap, amennyiben a jelenet előrevetíti a szervilitás, a kontrollját veszítő hatalmaskodás és alázatosság pusztító erejét. S mindezt akként, hogy közben a szereplői távlatokon túlható halálos végkifejletet is „megjövendőli”.²

A szereplői replikák tárgya és beszédmódja közötti feszültséget aknázza ki az a jelenet, amelyben Tót és a lajt tulajdonosa tárgyalják meg a további teendőket:

A LAJT TULAJDONOSA Ha tetszik, pumpálok, ha nem tetszik, nem pumpálok.

De ezt önnek kell eldöntenie, kedves tűzoltóparancsnok úr.

¹ Örkény István, *Tóték* = Uő., *Dramák*, I., Palatinus, Budapest, 2001, 215. (Az oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.)

² Az 1. képben Mariska ezt olvassa fel a ház vendégkönyvéből: „És az egyik lakónk ezt jegyezte föl: »Itt olyan sötét és simogató csönd van, mint a fekete bársony...« A sertésvágóhídon dolgozik”; néhány sorral később a postás „nehézlégzésére” így reagál Mariska: „Másvalakit megölni, azt igen... De hogy ő maga fulladozzon egy kicsit?”; utóbb így hangzik a családtagok beszélgetése: „ÁGIKA Milyen jó csönd van. / MARISKA Mint a fekete bársony. / TÓT Most már jöhet az őrnagy úr.” (214., 216., 218.)

TÓT Ha szaga van, akkor pumpáljunk! Gyulánk életéről van szó, kedves doktor úr.

A LAJT TULAJDONOSA Ezt tenné helyemben minden lelkiismeretlen gödörtisztító... De én mérlegelek. Mert tegyük fel, hogy belekezek a szivattyúzásba. Mi történik? A massa megbolydul, és... Tűzoltóparancsnok úr! Még a legeslegtisztább tengerszemnél is, ha fölkavarodik a vize, időbe telik, amíg megnyugszik, leülepszik, kristálytisztá lesz... Meg tetszett érteni a hasonlatot?

TÓT *a fejét törve* Hát hagyjuk így, kedves doktor úr?

A LAJT TULAJDONOSA *sóhaj* Kérem szépen, én könnyű szívvel hagytam ott a jogi pályát, mert ezzel a munkával tízszer annyi a keresetem... De azt nem hittem volna, hogy olyan fogas kérdésekbe ütközöm, mint ügyvédi pályámon még soha... Nézetem szerint a két rossz közül a kisebbiket kell választani. Kérdés, hogy milyen mértékben érzékeny az őrnagy úr a szagokra. Erről nem írt a kedves fia? (211–212.)

Az idézett passzusban a megszólalás emelkedettsége és a beszéd tárgya közötti feszültség humoros hatást kelt. A lajt tulajdonosának jelenlegi mestersége és a diszkurzusban elfoglalt státusza, valamint az aktuális foglalatossághoz hozzárendelt beszédmód közötti *távolság* ehhez éppúgy hozzájárul, amiként a távoli dolgok – átmenet nélküli – logikai összekapcsolása („Gyulánk életéről van szó, kedves doktor úr”), a csúfondáros *túlzás* („De azt nem hittem volna, hogy olyan fogas kérdésekbe ütközöm, mint ügyvédi pályámon még soha...”), és az *inautentikusnak* tetsző hasonlat felkínálása is („Még a legeslegtisztább tengerszemnél is, ha fölkavarodik a vize, időbe telik, amíg megnyugszik, leülepszik, kristálytisztá lesz...”).³

A *Tótéknak* voltaképpen mindkét változata egy drámai szituáció létrehozásán alapszik: az őrnagy érkezése (illetve érkezésének híre) indítja el azt a cselekvéssort, amely a mindennapok megszokottságát egy új kiinduló állapotra cseréli föl. A *vendég/idegen érkezése* az európai drámatörténetben elég gyakori műszervező tényező Goldonitól (*A velencei terecske*) Gogolon (*Revizor*), Tennessee Williamsen (*Orpheusz alászáll*) és Dürrenmatton át (*Az öreg hölgy látogatása*) Harold Pinterig (*A születésnap*, *A gondnok*) és Mészöly Miklós 1963-ban betiltott *Az ablakmosó*

³ A tengerszemről szóló hasonlat nemcsak a hasonló és a hasonlított távolságának humoros kiaknázásaként olvasható, hiszen a „fölkavarás” és a „leülepedés” mozzanatának kétségkívül van példaértéke a tisztánlátás lehetőségére vonatkoztatva is. A jelenet ráadásul – a szó szerinti és az átvitt értelem egymásba játszásával – egyszerre idéz meg magas irodalmi citátumot („Valami bűzlik Dániában”) és pórias kliséit („felkavarni a szart”, illetve „szarkeverő”), miközben a cselekvés értelméről szóló párbeszédként (a hamleti hagyomány travesztíjaként) is olvasható.

című drámájáig.⁴ E drámai szituációban az őrnagy és Tót világa ütközik össze: az előbbi értékrendjének, életformájának terrorisztikus érvényesítésére tör, az utóbbi saját életkorének megóvásában szenved – kompenzálhatónak tetsző – vereséget. Ezt a dramaturgiai képletet Örkény a bohózat játékn nyelvét kiaknázó, groteszk-abszurd hangolású *fokozással* tölti fel, és kiegészíti egy másik régi keletű fogással, az ún. *intrika*-dramaturgia alkalmazásával. A postás a levelekkel való manipuláció révén, mintegy a többi szereplő és a néző *köztes terében* működve alapvetően járul hozzá a dráma világának mozgatásához. P. Müller Péter vizsgálódásai szerint Örkény a *Tótékban* és későbbi darabjaiban (*Vérrokonok*, *Kulcskeresők*, *Pisti a vérzivatarban*, *Forgatókönyv*) is a reneszánsz drámairodalom által meghonosított intrikus Molnár Ferenc-féle „jóhiszemű machinátor”-változatát szerepelteti.⁵ Örkénynek a *Tótékban* foganatosított *ötlete* éppen e jóhiszemű machinátor funkciójának átértelmezése: a postás a nézők tudtával, de a szereplők beavatása nélkül fejti ki aktivitását, amikor igyekszik megőrizni Tóték világának vélt vagy valós harmóniáját („szimmetriáját”), ám ez a törekvés – az érintettek beleegyezése nélküli boldogítás⁶ – eleve groteszk hangsúlyú, olyan aktus, amely már kiindulásakor előre jelzi negatív következményeit. A regény cselekményvezetéséhez képest a dráma változatban Örkény némiképp késlelteti a postás legfontosabb manipulációs lépésének, a halálhírről szóló sürgöny megsemmisítésének színre vitelét. Ezzel egyrészt elősegíti az első rész vígjátéki mechanizmusainak fölerő-

⁴ Lásd P. MÜLLER Péter, *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*, Argumentum, Budapest, 1997, 141–142. Molnár Gál Péter az őrnagy dramaturgiai szerepét a moralitások és az iskoladrámák ördög-figurájával veti egybe, s közben a Tartuffe „alaprajzával” is párhuzamot von, amennyiben az Örkény-mű is felidézi „A jámbor ember házában szívélyes nyíltsággal fogadott ördög megérkeztét, aki fokozatosan vetkezi le kellemetes vonásait, és mutatja föl rontó-kénköves ábrázatát. Csakhogy – és ez újdonság Örkénynél – az ördög itt nem hideg agyú rontó szellem, hanem rabja is saját helyzetének. A gyilkos áldozat is egy személyben, mint ahogy az áldozatokból is kibújik a hóhérság.” MOLNÁR GÁL Péter, *Örkény, a drámaíró = Tengertánc. In memoriam Örkény István*, szerk. RÉZ Pál, Nap, Budapest, 2004, 237–238. A számos nyilvánvaló különbség közül a legfontosabb talán mégis csak az, hogy míg a *Tótékban* a vendéglátás morális tartalmú áldozatvállalás (éppen ebből származik groteszk árnyaltsága), és az őrnagy alapvetően nem él a megtévesztés eszközével, addig a *Tartuffe*-ben a képmutató gazember Orgon szenvedélyes elvakultságát használja ki.

⁵ „Örkény, akit drámaíróként angol recepciója nem utolsósorban Molnár Ferenc örökösének tekint, a cselekménymozgásban – említett darabjaiban – minden esetben azt a módszert követi, hogy a dráma valamelyik szereplőjét ruházza fel ezzel a funkcióval. Ez a technika csak annyiban tekinthető »intrikának«, amennyiben az egyik szereplő céltételezése a többiekre (vagy a főhősre) irányul. Nem a hagyományos cseleltetéses intrikáról van tehát szó, hanem egy világműködtetési elvről, amit az egyszerűség kedvéért nevezek az intrika-dramaturgia alakváltozatának.” P. MÜLLER, *I. m.*, 97.

⁶ A postásnak e torz törekvése leképezi a felvilágosodásban gyökeredző és a 20. századi kollektív kísérletekbe torkolló politikai ideológiák egyik alapjegyét.

södését⁷ és egy *fordulatszerű* eseménnyel kettőzi meg a darab második részében történő dolgok értékelésének távlatát. Másrészt a gyászos hír elhallgatása az első rész fokozáson alapuló motívumsorának *tetőpontjaként* is funkcionál, amennyiben poénszerűen zárja a postás korábbi – kevésbé végzetes – manipulációinak láncolatát. (A levelek visszatartása miatt csak a nézők értesülnek – és Tóték nem – fiuk figyelmeztetéseiről: hogy nem szabad az őrnagy fölé nézni és hogy idegesíti az ásitás...)⁸

A regényváltozathoz képest fontos módosítás a dramatikus szövegben az is, hogy az őrnagy térnyerését és egyszersmind Tótnak a saját életformájából való kiszorítását biztosító perpatvarok során színre vitt *félrehallások* szerepét Örkény elmélyíti. Méghozzá oly módon, hogy a manipuláció kiterjed az érzékekre is: *hallucinációk* egész sora zavarja meg, illetve alakítja át a szereplők világtapasztalását. Az érzékcsalódások kezdetben a megszokottság és a váratlanság relációjába rendeződnek: Tót Lajos a szippantós emberrel szemben nem érez aggasztó szagokat, mert túlon túl hozzá van szokva az otthoni „illatokhoz”, viszont az őrnagyra várakozva dudálást hall, miközben családtagjai nem érzékelnek semmiféle zajt.⁹ A hallucinációk később rendre az őrnagyhoz kötődnek – már jöttekor káprázik a szeme, amit azzal magyaráz, hogy a sötétségből érkezett.¹⁰ A világ általa éppen be nem látott részletébe folyvást ellenséget hallucinál, Mariska próbababájára rá is

⁷ Ezt emeli ki elemzésében Földes Anna: *Örkény a színpadon*, Palatinus, Budapest, 2006, 88–89.

⁸ „Ezeket a híreket Örkény úgy adagolja, hogy vagy egy-egy jelenet előtt értesül a néző az Őrnagy bizonyos szokásairól, amelyeket Tóték nem tudnak [...], s ebben az esetben beavatottságunk a helyzetkomikum egyik fontos tényezője lesz, vagy pedig megtudunk valamit, ami a szituáció megítélésnek egészére gyakorol hatást (Tóték fiának halálát), illetve ami a postás »filozófiájába« tartozik. Ez utóbbi ismeret révén Örkény voltaképpen ugyancsak beavatottá teszi a nézőt: azzal a tudással látja el, hogy milyen elveken és milyen módszerekkel működik a nyilvánosság manipulációja egy irracionális rendszerben, egy olyan társadalmi berendezkedésben, amelyik nemcsak a hadseregben épül a totalitarianizmusra, hanem a békés civil életben is, és nemcsak a huszonöt évvel korábbi háborús időszak sajátja, hanem a jelené is. Hogy ezt a szituációt mindmáig könnyebb volt csupán a fasizmus korszakával azonosítani, azon nem kell csodálkoznunk, hiszen ez a vakság is része volt hatvanas évek társadalmi nyilvánosságszervezetének.” P. MÜLLER, *I. m.*, 38.

⁹ „Tót Három óra! Jaj, a szívem majd kiszakad! Már dudál a busz! / MARISKA Én már semmit sem hallok. / Tót Most megint dudált. / ÁGIKA Szabad valamit mondanom? A dudálást nem is hallhatja az apu, mert mi kértük meg a sofőrt, hogy ne dudáljon a kanyarban.” (219.) A dramatikus szöveg nem igazít el bennünket a tekintetben, hogy hallatszik-e dudaszó vagy sem. Tót kétszer is hallani véli, Mariska semmit sem hall, Ágiika pedig már itt ideologikusan, a sikeresnek gondolt előkészületek perfekciója felől vonja kétségbe a hanghatás létezését.

¹⁰ „ŐRNAGY [...] Kint a szálláson, valami iskolafélét, körös-körül fölhánytam istállótrágyával, hogy legalább éjszaka egy kis csendhez jussak... Ott persze sötét van. *Dörzsöli a szemét.* Hát ezért káprázik a szemem.” (220.) Az Őrnagy szavai egyrészt humoros kapcsolatot teremtenek az emésztőgödör-jelenettel, másrészt utalnak Tótéknak azokra a már idézett replikáira, amelyek a sötétséget és a csöndet hozzák – a *mortalitást* földidéző – összefüggésbe.

lő, ám a valóságos látvány egyáltalán nem foglalkoztatja.¹¹ Hogy a valóság helyére mindinkább egy elképzelt világ kerül, azt a félrehallások és az azokból következő kényszerek bizonyítják; az érzékcsalódás a manipuláció legfontosabb közegévé válik és a – regényhez hasonlóan – a múlt emlékezetének átírását is kikényszeríti. A hangtanilag motiválatlan félrehallás az érzékelés – alávetettségből, alázatból eredeztethető – teljes bizonytalanságát sugallja:

ÁGIKA Én csak nem mertem szólni. Pedig hallottam, hogy az apu mit mondott.

MARISKA Mit?

ÁGIKA Nem őrnagy urat. Nem is szőrnagy urat. Még csak nem is zőrnagy urat... Apu azt mondta: „Te keléses segegű!”

MARISKA *rémülten* Micsoda? Segegű?

ÁGIKA Keléses, azt még csak értem. De segegű? Van ilyen szó? Hegedű, azt már hallottam... úgy hangzik, mint egy átok.

MARISKA Miket beszélsz te? Miket hallasz te? A romlásba viszel mindnyájunkat, kislányom...

ÁGIKA Ez valami rossz?

MARISKA *eltakarja szemét*. Felejtsd el, felejtsd el, felejtsd el... (237–238.)

Az őrnagyéhoz képest („szőrnagy”) Ágika olyan auditív tapasztalatra hivatkozik, amely már sem hangtani félrehallásként, sem szemantikai tartalma alapján nem illeszthető vissza Tót eredeti kijelentésaktusába („Egy őrnagy azt csinál, amit akar. Az őrnagy úr, ha kedve tartja...” – 235.),¹² vagyis olyan hangélmény, ami teljes mértékben függetlenedik a kimondottaktól. A „te keléses segegű” hangsor nyilvánvaló szitkozódásként fogható fel, ám az abszurdba hajló hatását éppen azáltal kelti, hogy még – szemantizálhatóságát gátoló – hibát is tartalmaz. A hiba (*segegű*)¹³ pedig az elhangzás valószerűségét növeli, mert a szóvetés vagy dadogás jegyeit mutatja, vagyis azt az illúziót kelti, hogy a kimondott változatlan reprodukciója. Nem véletlen, hogy az (ön)szuggestálásnak ez a története Mariskát kétségbe ejti. Annál is inkább, mert az ő nyelvi habitusa a drámában – a regénybélihez képest még fokozottabban – többnyire klisék állandó ismételtetésében

¹¹ „MARISKA [...] Bizony nálunk az esték a legszebbek. / ÁGIKA Ilyenkor nincs meleg. / MARISKA Úgy tessék ülni, hogy látni lehessen a kilátást. / ŐRNAGY *nem fordul meg*. Köszönöm. Így is látom.” (229.)

¹² A jelenetnek a teljes önkényre utaló példaértékét az is erősíti, hogy voltaképpen Tót – akaratlan – jóslatát igazolja vissza: „Egy őrnagy azt csinál, amit akar.”

¹³ Ha most eltekintünk attól, hogy a „segegű” „seg-egű”-ként is tagolható, akkor akár úgy is felfoghatjuk, hogy a „hiba” az *e–é* hangok (keléses segegű: *e–é–e e–e–ű*) ismétléskényszeréből fakad.

merül ki, vagyis olyan közhelyek alkalmazásában,¹⁴ amelyek hasonlóképpen egyre inkább leválnak, elhasonulnak attól a szituációtól, amelyben elhangzanak, s egyedül „változatlanáguk” (hangtani stabilitásuk) szavatolja ismételhetőségüket.¹⁵ A hallucináció előbb csak az érzékek csalatkozásának, illetve megcsalhatóságának példaértékét hordozza, a manipuláció utóbb viszont a múlt átértékelésével jár együtt.¹⁶

A Tomaji plébánosnál és a Cipriani professzornál tett látogatás a drámában – a regényhez hasonló módon – Tót helyzetének teljes ellehetetlenedését példázza. A Cipriani-jelenetet Örkény a drámában némiképp kibővítette: fokozta a mélylélektani diszkurzus parodizálásában rejlő humoros hatást, s ugyanakkor Ciprianihoz hozzákapcsolta a dráma világából kivezető, kiutaló jövendőmondó funkcióját. Cipriani a nyilvánvalóan értetlen házaspárnak egyrészt az értékrendek történeti viszonylagosságát taglalja,¹⁷ s ezzel összefüggésben a fennálló rend múltékonyságáról szónokol:

CIPRIANI Asszonyság, én megmondtam előre, hogy nem lesz velem megelégedve. De minek is fordult énhozzám? Hiszen maga is tudja, amit mindenki más, hogy tizenhat éve vezetem az ideg- és elmeklinikát, és ebből kifolyólag magam is... *Föhláll, növekvő izgalomban.* Az vagyok, kérem. Azért is adok ilyen tanácsokat. Nekem ugyanis az a meggyőződésem, hogy az, ami most van, az nem tart örökké. *Inas be. Rásegíti Ciprianira a*

¹⁴ Pl. „Látod, látod, édes jó Lajosom, egy kis jóakarattal csodát lehet tenni!”

¹⁵ A klisék állandóságát és általánosságukból eredő ismételhetőségüket figurázza ki önkéntelenül az őrnagy, amikor maga is vállalkozik a szókapcsolatok állandósítására: „ŐRNAGY [...] Ismerik a mondást? »Ásítani könnyebb, mint nem ásítani!« Nem hallották? Tőlem való. / ÁGIKA És milyen igaz! / ŐRNAGY *tűzbe jön.* Valamit értek hozzá... a fronton ugyanis az éjszakai őrségre vezényelt katonák hajlamosak az ásításra, ami azért nem jó, mert aki ásít, könnyen elalszik, és aki elalszik, azt föbe lövik...” (260–261.) Az őrnagy szavai gondolkodásának alapvető jegyeit közvetítik, amennyiben arról árulkodnak, hogy nem képes vagy nem hajlandó megkülönböztetni a frontvonalbeli és a háterszági viszonyokat. Ebből fakad, hogy a háborús kötelmeket a civil életre is kiterjeszti, az pedig külön humoros hatást kelt, hogy az ok-okozatiság önkényes fölcserélésével nem a fáradtság orvoslására fordít figyelmet, hanem az ásítást (az önkéntelen fiziológiai jelzést) kívánja megszüntetni. Az általa kreált „szólás” egy kézenfekvő tapasztalatot rögzít tehát nyelvi sémába, ám azáltal válik vészjóslóvá, hogy az akaraton túlható testi működést a fegyelmezés legfőbb kihívásaként kontextualizálja.

¹⁶ Mariska Tótnak az addig sérthetetlen múltbeli autoritását is megrendíti egy hallomásból vett „emlékkép” felidézésével. A Viktor Emánuel megbotránkoztatásáról szóló történet után Tót a következőket mondja feleségének: „Örület! Vagy te, vagy én, vagy mind a ketten csak álmodjuk az egészet!” (249.)

¹⁷ „[...] minden kornak megvan a maga jellemző vonása, a miénk épp a fogalomzavar. Volt már úgy, hogy az emberek kutyafejű isteneket imádtak, vagy zsigerekből jósoltak, de azért ők se voltak elmebetegek...” (270.)

kényszerzubbonyt. Mariska egyre nagyobb rémülettel hallgatja a tanár jósszavait. Réműlete lassan átragad Tótra is. Annak, ami most van... egyszer vége lesz. Ennek az átkozott háborúnak és ennek az egész, átkozott világnak is vége lesz!

MARISKA *a hintaló elé áll, fölháborodva. Hallod ezt, édes jó Lajosom?*

CIPRIANI *megy utána. És akkor a maguk őrnagyát fel fogják akasztani. A maguk őrnagyának a parancsnokát is fel fogják akasztani...*

TÓT *ijedten nézi a tanárt, lelép a hintalóról.*

CIPRIANI *Még az őrnagy parancsnokának a parancsnokát is fel fogják akasztani...*

MARISKA *Gyere, Lajos!... Segítség! Kézen fogja férjét, kisietnek.*

CIPRIANI *lassan megnyugszik, fölül a hintalóra. És akkor mindenki akkora lesz, amekkora, szabad lesz aludni, ásítani, még nyújtózkodni is... (274.)*

A jövőmondás hitelességét egyrészt közhelyszerűsége (az idő múlásával kapcsolatba hozott változékonyság, illetve a mindent elsöpítő világvége feltartóztathatatlansága), másrészt a diegétikus kontextus fölépítése viszonylagosítja. A professzort mindinkább az örület kellékei veszik körül, szavaitól és tetteitől Tótek egyre inkább megrémülnek. Cipriani drámabeli alakja maga is példaértékű, amennyiben megalkotásakor Örkény a szokásos hiedelmet vitte színre: az embert környezete (az ideggyógyászt az idegbetegek, miként a katonatisztet a hadsereg) a maga képére alakítja. Ám ugyanakkor ez a kabaréjelenetbe illő alakformálás a dráma legdidaktikusabb replikájával kapcsolódik össze, ráadásul Tótek színre vitt értetlensége és ijedtsége nyomán még leginkább egyfajta – az olvasóval/nézővel közvetlenebb kapcsolatra apelláló, jóllehet groteszk – rezonőr-funkciót teremtve.¹⁸

A dramatikus szöveg zárata szintén eltér némiképp a regényétől. Az utóbbiban az őrnagy távozása után a kétes családi idill jelenetében montírozódik az a kézbesítetlen tábori lap, amely az elesett Tót Gyula ingóságainak leltárát tartalmazza. A dráma utolsó előtti képében is fölbukkan a postás, aki fölolvassa a fiú egyik visszatartott levelét:

¹⁸ Talán nem véletlen, hogy egyes külföldi színrevitelek ki is hagyták Cipriani alakját az előadásból. Földes Anna is jelzi a Cipriani-féle „előlegezett feloldás” dramaturgiai vitathatóságát, FÖLDES, *I. m.*, 90. P. Müller Péter az „intrika-séma” kereteivel hozta kapcsolatba Örkény mellékszereplőinek kidolgozatlanságát: „Ez a dramaturgiai képlet soha nem engedte Örkényt teljesen elszakadni a kommersz színpadi kliséktől. A szerepsteremtésben a főalakok – s az általuk folytonosan és több változatban is artikulált és reprezentált identitás problémája – mellett a mellékszereplők nemegyszer kabarétréfába illően karikírozottak vagy vázaltszerűek, mint Cipriani, a Spiné vagy a Bodó.” P. MÜLLER, *I. m.*, 149.

A POSTÁS olvas „Emlékszem, amikor megszökött a mi kis mókusunk, a Micu...

Mi, gyerekek, bögni kezdtünk, de édesapám azt mondta: »Ez a buta mókus is szabad akar lenni. Még a szeretetünk se kellett neki!« Milyen nagyszerű mondás! Azóta én is rájöttem, milyen nehéz jónak lenni, illetve, hogy a jóhoz rosszat is kell tudni tenni, mert mindenki egyszerre jó meg rossz, és a körülményektől függ, ilyen lesz-e vagy olyan. Csak azt nem tudom, milyenek legyenek ezek a körülmények. Erre nem bírok rájönni, talán csak azért, mert még túl fiatal vagyok, és nem ismerem jól az életet...” (218–282)

A fiú levele, amelyet családja nem, csak az olvasó/néző ismerhet meg, a maga kuszaságával voltaképpen az egész dráma kicsinyítő foglalatja is lehet. A gyermekkori emlék a szeretet és a szabadság nem maradéktalanul összeegyeztethető értékét idézi föl, majd az emberi alkat képlékenységre és környezetétől való függésére hívja fel a figyelmet. Az ember mivoltára vonatkozó, Örkenynél más-hol is előforduló ambivalencia az együttélés viszonyainak felértékelését mutatja. Az ifjonti naivitás diszkurzusában elhangzó kérdésértékű töprengés („Csak azt nem tudom, milyenek legyenek ezek a körülmények. Erre nem bírok rájönni, talán csak azért, mert még túl fiatal vagyok, és nem ismerem jól az életet...”) egy tragikusan megszakadt vélekedéssor folytatását kínálja föl az olvasónak/nézőnek: ha ezek a körülmények elfogadhatatlanok, akkor milyenek kellene lenniük...?¹⁹

Az őrnagy visszatérése után Tót sokkal inkább képes *alakoskodni*, mint a regényváltozatban: „természetellenes hangon” szól, előbb feleségéhez fordul, mint-ha nem tudná, hol is van a margóvágó, aztán „szolgálatkészen” közli a készség helyét, s immár „ellentmondást nem tűrően” mutat utat a vendégnek. Az őrnagy felnégyelése után Örkeny itt elhagyja a Tót nyugtalan álmára vonatkozó kitételeket, viszont Mariska a dráma utolsó replikájában földézi az áldozatvállalás kudarcát, az őrnagyon esett bosszú vélt következményeit: „*Rémülten*. Fiam! Fiam! Egyetlen kicsi kis fiam!” A drámaváltozat zárata tehát nem a hétköznapiság történéseit kapcsolja Tót Lajos tettehez, hanem éppenséggel kiemeli azt ebből a környezetből, s így a regény elbeszélői záró kommentárjának a test (az ösztön) automatizmusaira utaló, elsősorban groteszk hatásával szemben inkább a – többértelműséget szintén nem nélkülöző – morális aspektust hangsúlyozza.

Örkeny *Tótkját* 1967 februárjában mutatta be a Thália Színház, Kazimir Károly rendezésében. A bemutató alkalmából az író *Levél a nézőkhöz* címmel előszót írt darabjához, amelyben annak példaértékét taglalva a camus-i abszurd és a magyar történelem kontextusában igyekszik azt elhelyezni. A bevezető sorok-

¹⁹ Az elesett Tót Gyula szavai az egyes ember akaratának hatókörét naiv módon túlértékelik: a dráma diegézise éppen a körülmények alakíthatóságának korlátaira emlékeztet.

ban a francia író nevezetes Szisziphosz-példázatára hivatkozik, s annak az abszurdról szóló fejtegetéseit saját háborús tapasztalataira hivatkozva interpretálja. Köztudott, hogy Albert Camus létbölcseleti kontextusú értelmezésében az *abszurd* mint az ember és a világ közötti viszonyt paradox módon az „elfogadó elfogadhatatlanság” attitűdjével, s végső soron a *telosznélküliség*, a *távlatatlanság szabadságával* hozta összefüggésbe: „az abszurd nem az emberben van (ha efféle metaforáknak van egyáltalán értelme), és nem is a világban, hanem együttes jelenlétükben. [...] Nincs abszurd az emberi szellemen kívül. Ezért az abszurd is, mint minden más, a halállal véget ér.”²⁰ Mivel az abszurd lét nem haladható meg, az embernek el kell fogadnia és fel kell vele vennie a harcot, s a küzdelemnek reménytelinek kell lennie: „Az abszurdnak csak akkor van értelme, ha nem fogadjuk el.”²¹ „Az abszurd elveszi tőlem az örökkévaló szabadság esélyét, de cserébe visszaadja, és végsőkéig fokozza cselekvési szabadságomat. Megfoszt a reménytől és a jövőtől, de a kötelekeimet is leveszi rólam. [...] Az abszurd felvilágosít róla: nincs holnap. Ettől vagyok immár oly mélységesen szabad.”²² Camus példázat-kommentárjában Szisziphosz boldognak mutatkozik, mert a magaslat felé törő – bevégezhetetlen – küzdelem örömmel tölti el. A francia szerzőnél emberi létfeltételként megfogalmazott szituáció érvényességét Örkény látványosan szűkíti, amikor a második világháborús tapasztalataival méri össze. Így valójában nem cáfolja Camus mélyen melankolikus nézeteit, hanem – egyébként meglehetősen aggályos módon – egy olyan viszonyrendszerbe helyezi át, amely az élet-ösztön és az értelem konfliktusában, s az előbbi felülkerekedésében mutatja föl az éltető illúziót:

Mit gondol ő akkor? Azt, hogy mire van ítélve, tudja. Gyötrődése hiábavaló, a szikla legurul majd, és újra meg újra legurul, az idők végeiglen. Ezt ő tudja, de hiába tudja. Az ember nemcsak tapasztalat. Az esze ugyan azt mondja, hogy minden hiába, de ösztönei nem hallgatnak az észre. Ők azt súgják, hogy ez lesz az utolsó erőfeszítése, Szisziphosz pedig bizakodva vág neki a meredélynek, újra meg újra, mindig csalódva, de mindig új erőre kapva.²³

A szöveg további részében Tót Lajos drámai szerepét Örkény a nemzeti közösség sorsának allegóriájaként értelmezi, áttételesen az 1956 utáni szituációra is hivatkozva:

²⁰ Albert CAMUS, *Szisziphosz mítosza* = Uő., *Szisziphosz mítosza, Válogatott esszék, tanulmányok*, szerk. Réz Pál, Magvető, Budapest, 1990, 220–221.

²¹ Uő., 222.

²² Uő., 245–247.

²³ ÖRKÉNY István, *Levél a nézőhöz* = Uő., *Drámák*, I., 203–204.

Ha egy népet beletörödni tanít meg a sorsa, persze nehéz bűnösnek bélyegezni meg azt, aki a végkimerülésig folytatja a beletörődést. Még nehezebb elítélni éppen ezt a tűzoltót, hiszen eljön a perc, amikor azt mondja: nincs tovább – és maga zúdítja le a sziklát a völgybe. [...] Vannak boldog népek: ők a jókor lázadók. Mi a nem jókor lázadók vagyunk.²⁴

Örkény a dráma értelemlehetőségét firtatva nagy hangsúllyal beszél a doni katasztrófa átéléséről, alighanem önvédelmi (cenzurális) okokból, ami éppen a *Tóték*nak a kommunista rendszerre (is) applikálható rendkívüli szubverzív erejével, illetve annak lehetőség szerinti „távolításával” magyarázható.²⁵

Örkény nézőkhöz írott levelének egyik passzusa a drámai világ alapvető hatástényezőjeként a *félelmet* nevezi meg. A félelem motiválja az őrnagyot és tartja sakkban Tótekat is. A darab tulajdonképpen a félelem motiválta terror és megalázkodás eszkalációjaként is olvasható, ám a félelem nem létszemléleti eredetű, hanem sokkal inkább a hatalmi mechanizmusok, a politikai szisztéma torzulásából fakad. A háborús (az ötvenes, sőt a hatvanas évekre is ráérthető militarista-totalitárius) világrend viszonyaiból származik. Vagyis a drámai szituáció nem egy már mindig is meglévő abszurd léthelyzettel, hanem az *emberi viszonylatok és cselekvések által* mindegyre romló világállapottal hozható kapcsolatba. Örkény Camus Szisziphosz-példázatát – mint korábban láttuk – azért is vitatja, mert nézete szerint voltaképpen nem létezik a paradox, remény nélküli remény. A *Levél* morális-didaktikus érvelése szerint azért nem, mert az ember azt valójában nem képes elviselni. Örkény ez idő szerinti szemléletében a világállapot elsődrendűen a cselekvő ember terméke, s úgy hiszi: amit az ember elrontott, *azt ki is javíthatja*. Vélhetően ezzel magyarázható, hogy a „*Tóték* drámai világa még úgy van megalkotva, hogy az értékek rendjének deformálódása – az emberi méltóság groteszk ellehetetlenülése ellenére is – visszafordítható folyamatban jelenjék meg. Ami azt is jelenti, hogy a színpadon művileg kielezett, képtelen szituációban is van mód a fenyegetett identitás megőrzésére. Hisz a megalázó helyzetek sorába kényszerített Tót végül úgy szabadul meg tragikomikus szerepétől, hogy drasztikus tettével – nem maradéktalanul bár, de – helyreállítja a viszonylatoknak a mű nyitányán megbomlott rendjét is.”²⁶

²⁴ Uo., 204.

²⁵ Az utolsó bekezdés nem csak a háborús tapasztalat bevésődésére utal, hanem az intenció és a hatás szétválásán keresztül a darab példaértékének „nyitottságára” is: „Az, hogy én élek, a valószínűségnek egészen kicsike töredéke csak. Talán ezért van az, hogy az ő telük, az ő sorsuk azóta sem hagyott megnyugodni. A *Tóték* nem róluk szól, vagy nemcsak róluk, sőt, talán egészen másról, de én írás közben mégis mindig rájuk gondoltam.” (Uo., 205.) Egyébként e drámai előbeszédnek külön érdekessége, hogy a *Levél* a színjáték nézőket irányító (manipuláló) szintjén mintegy elismétli a dráma postásának tevékenységét.

²⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 121–122.

A *Tóték* sikere vélhetően nemcsak – a magyar színpadon akkoriban meghök-kentően – szubverzív hatásán, hanem azon a példaértékén is alapulhatott, amely az 56-os történelmi trauma után, az adott körülmények között egy normális világrend *helyreállíthatóságát* sugallta. A totális rendszerek egymásra vetített mechanizmusainak leleplezése²⁷ mellett az allegorikus példázatosságnak ez a változata összefügg azzal a korabeli kontextussal, amelyben a dramatikus szöveg utalás-rendszere egy előzetesen, közmegegyezésszerűen létező szimbolikus rendhez viszonyítva volt érvényesíthető.²⁸ Vagyis alapvetően nem a dramatikus szöveg képtelen elemeinek megléte vagy hiánya az, ami megkülönbözteti a magyar groteszk-abszurd színjátszást a Beckett- vagy Ionesco-féle nyugat-európai abszurd drámáktól, hanem a „megkettőzött nyilvánosságnak” az intencióban és a befogadói közegben egyaránt megnyilvánuló, allegorikus játéknnyelvet kikényszerítő hatásmechanizmusa.

Noha kétségtelenül létezik az abszurd dráma jellemzésére szolgáló kritériumrendszer – az okozatiság széttörésétől az idő, tér és identitás képlekenységén át a repetícióig, az értelmetlen dialógusokig²⁹ –, mégis bajos az abszurd drámát (és főleg színjátszást) egységesnek tekinteni. Nagy különbség van például a misztériumdráma hagyományát felújító, végállapot-szcenikájú és a kultúra törmelékének intertextuális kiaknázását színre vivő Beckett-drámák, valamint a komikus színházi és karneváli szertartásokat alapul vevő Ionesco színháza között.³⁰ Ezzel együtt az az általános vonás, hogy az ötvenes-hatvanas évek mérvadó drámaszerzői – a már említetteken túl Genet, Tennessee Williams, Arthur Miller, Max Frisch és Dürrenmatt – az „individuum megszűntét”³¹ vitték színre, szintén csak laza összefüggést teremt a *Tóték*kal, mert Örkény drámája a személyiségkrízist a világrend visszafordítható torzulásával kapcsolta össze. A Sławomir Mrożekkel való dramaturgiai-szemléleti rokonságra Örkény többször is fölhevta a figyelmet, külön kiemelve a lengyel szerző *Tangó* (1964) című drámáját, melyet Kerényi

²⁷ P. MÜLLER, *I. m.*, 38.

²⁸ „[...] az értelmezésnek szemmel kell tartania, hogy az előzetes szerzői döntés szerint a világnak *létezik* valamely szimbolikus rendje. Legelvonatb értelemben a kelet-európai abszurd egy így értett rend jegyében vonatkoztat a külső valóságra. Mármint Csurka *Deficitje* (1970) vagy Mézőly *Bunker* (1959) című drámája olyan darabok sorában előlegezi a groteszk és az abszurd funkcióit, ahol mindvégig érzékelhető marad, milyen tételezett (ideális, lehetséges, valóságos, stb.) rendhez *képest* bizonyultak képtelennek, nevetségesnek, vigasztalannak vagy tragikusnak a színpadi világ tartalmai.” KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 119.

²⁹ Vö. Martin ESSLIN, *Az abszurd dráma elmélete*, ford. SZÁNTÓ Judit, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1967, 27–39., illetve Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2001, 651–666.

³⁰ Vö. Jan KOTT, *A lehetetlen színház vége*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1997, 135–155.

³¹ Vö. FISCHER-LICHTE, *I. m.*, 667.

Grácia fordításában 1966-ban olvasott, s később – külföldi útjai során – színpadon is látott. S valóban fel lehet fedezni a személyiségkrízis tematizálásában, az értékek átfordulásának megjelenítésében a hasonlóságot, ugyanakkor a *Tangó* (és más Mrožek-művek) a groteszk tragikomédia példaértékét sokkal inkább az abszurd felé mozdítják el: míg Örkénynél a groteszk parabola háttérében megmarad a racionalitás, sőt a humanizmus viszonyítási pontja is, addig az Olaszországba emigrált lengyel szerző nem egyszerűen az irracionális politikai uralommal, hanem a morál és a kultúra elenyészésével³² hozza kapcsolatba a szilárd értékrend megalapozhatatlanságát.

A *Tóték* megőrzi a színpadi folyamat linearitását éppúgy, ahogy az alaktelemzés és a cselekedetek motivációjának valóságosságát is. A dráma voltaképpen az őrnagy és Tót ellentétere épülő szituáció kiaknázása, amelyet – a szatirikus és a groteszk játéknyelvből is ismert – *túlzással* és a *képtelenbe* való átléptetéssel bontakoztat ki a szerző, de az abszurd létérzékelés nyelvet, jellemet és sorsot ellehetetlenítő végzetes hatása nem érvényesül benne. Örkény darabja a – negyvenes évek végétől uralkodó kultúr- és nyilvánosságpolitika által megtépázott – polgári illúziószínház befogadói hagyományának ismeretében íródott, ám ugyanakkor a Molnár Ferenc-i dramaturgiát a groteszk példázatosság érdekében módosította. S ezzel a legsikeresebb kezdeményezője lett a huszadik századi magyar színpadi nyelv megújításának.

A *Tótékat* 1967 februári ősbemutatója óta itthon és külföldön számos alkalommal színre vitték: játszották Párizsban és Moszkvában, New Yorkban és Helsinkiben, Marosvásárhelyen és Reykjavíkban, Berlinben és Athénban stb. A játéknyelvi-modális hangsúlyok nagyban különbözhetnek a komor politikai példázatoságtól az egyszerűbb bohózáti effektusokig. A párizsi Théâtre de la Gaîté-Montparnasse 1968-as Michel Fagadau rendezte előadásában Tótot az akkor Európa-szerte ismert komikus filmszínész, Michel Galabru játszotta, és a daraból bohózat lett.³³ A leningrádi előadást a sztanyiszlavszkiji és meyerholdi hagyományból kinövő „lélektani színház” mestere, Georgij Tovsztogonov rendezte. Az őrnagyot játszó színész ebben az előadásban SS-egyenruhát viselt,³⁴ a rendezés a második világháborús kataklizma emlékezetére alapozott. A New York-i

³² Míg Örkény a *Tótékban* a „kisemberi” egzisztencia, a magas kultúra által nem befolyásolt életforma veszélyeztetettségét vitte színre (s a *Macskajátékban* is az avatatlan műkedvelő távlatából tematizálta a komolyzenét), addig Mrožek *Tangója* a magas kultúra (Szophoklész, Shakespeare, Camus stb.) parodisztikusan megidézett „törmelékeivel” utal annak végérvényes emlékké válására.

³³ *Örkény-bemutató Párizsban*. (LELKES Éva, *Film, Színház, Muzsika*, 1968) = *Párbeszéd a groteszkről*, Palatinus, Budapest, 2000, 205.

³⁴ *Beszélgetés Örkény Istvánnal a Völkshühne „Macskajáték”-bemutatója előtt* (Karl-Heinz MÜLLER-Brigitte SOUBEYRAN, Theater der Zeit, 1974, ford. SZÁNTÓ Judit) = *Uo.*, 233.

Arena Stage 1976-os előadása – a *Godot-ra várva* és *Az ügynök halála* „társaságában” – jellegzetes kelet-európai „egzotikumként” vitte színre a drámát.³⁵ A berlini Schillertheater, amely a hatvanas években nagy sikerrel mutatott be Max Frisch-, Peter Weiss- és Beckett-darabokat, 1969-ben arra tett kísérletet, hogy a *Tótékat* (az Őrnagy szerepében a nagy jellemszínésszel, Ernst Schröderrel) ne elsődlegesen a kelet-európai politikai kontextus összefüggésrendszerében, hanem általánosabb példaértéket demonstrálva állítsa színpadra, ám a darab ilyenfajta applikációja megbukott.³⁶

A színpadra alkalmazás sokszínűségéből ugyanakkor látszik, hogy a *Tóték* kétpólusú ellentétre alapozó dramaturgiája kellőképpen *nyitott* a különféle applikációkra. Az őrnagy és Tót viszonya ugyanis inkább folyvást alakuló viszonylatként, mintsem stabil, rekonstruálható, ilyen értelemben „megírt” konfliktusként fogható fel. Kettejük szerepének értelmezése nagy mértékben függ egyfelől a szöveg köré épített dramatikus világ téridő-szerkezetétől, a diegézis mimetikus kontextusától, vagyis attól, hogy a játék elgondolója a színpadi történeteket a második világháború alatti militarizált, vagy a negyvenes évek végétől megváltozó (az idő múlásával eltérő mértékben) totalizáló uralmi rend képletéhez kapcsolja-e, vagy esetleg e történeti kontextusoktól távolságot tartva aknázza ki a viszonylatban rejlő személyközi uralmi formák példaértékét. Másfelől az inszcenírozás sikere természetesen attól is függ, hogy a főalakok dramatikus szövegbéli „hézagait” miképpen töltik ki a játszó. A darab színházi karrierje e tekintetben rendkívül szerencsésnek mondható, hiszen a Thália ősbemutató előadásán az őrnagy szerepében az a Latinovits Zoltán volt látható, aki rendkívüli színészi játékával minden későbbi scenikus értelmezés számára föladta a leckét.³⁷ Az elsőprő erejű alakítás éppen azt a lehetőséget aknázza ki, hogy az őrnagy hatalma nem eleve adott a dramatikus szöveg alapján, hanem a *színpadi világ eseményyszerű-*

³⁵ *Tóték, Macskajáték, Kulskeresők* (POTOCZKY Júlia, Film, Színház, Muzsika, 1977) = *Uo.*, 262.

³⁶ „A darabot – első sikereire tekintettel – úgy játszották végig Európa több színpadán, hogy lényegében minden rendezés egy – kelet-európai régióról kialakított – szimbolikus rend befogadói előfeltevéseihez igazította a darab játékn nyelvét, felerősítve az ismert konvenció közhelyeit is. Az egyetlen – berlini – bukásnak az a magyarázata, hogy egyedül az az előadás kísérletezett a darab mögé értendő – nem feltétlenül tapasztalati referenciákon nyugvó – szimbolikus rend kiiktatásával, s a darabot egy általánosabb emberi szituáltság megszólaltatójaként próbálta értelmezni. Az odaértett vonatkozásoktól megfosztva azonban ez a dráma is közlésképtelennek bizonyult. Nyelvi és gondolati megalkotottságának hiányosságai éppenséggel azt tették láthatóvá, hogy az egyik legtöbbre tartott modern magyar dráma is mennyire csupán tudósítani képes valamiről, mintsem esztétikai dialógust létesíteni tárgyán keresztül a befogadással.” KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 120.

³⁷ Tótot Nagy Attila, Mariskát Dayka Margit, Ágikát Hacser Józsa, a Postást Peti Sándor alakította. (Az őrnagy szerepét később Somogyvári Rudolf vette át Latinovitstól.)

ségében, személyközi viszonylatok átrendeződéseként alakul ki.³⁸ Örkény a hetvenes évek közepén így emlékezett Latinovits színészi teljesítményére: „egy új és mindent átfogó látomással, egy démoni Örnagyot állított a színpadra, akinek minden emberi vonása ebből az emberfeletti régióból következett. Latinovitsból a »rontás« áradt, az ön maga elpusztításának és a mások megsemmisítésének belső parancsa; s ez volt az a nem kötelező »plusz«, amivel lenyűgözött, hiszen a darab kéziratában nem volt ilyen konstrukció, aminthogy a többi Örnagy, akit alkal-mam volt látni, kísérletet sem tett egy ilyen alak megteremtésére.”³⁹ A remek sze-reposztásban előadott darab groteszk-abszurd hangsúlyai ezzel együtt is váratla-nul érték a közönséget, amely a megelőző évtizedek praxisához híven a homogén modalitású, erősen tanító célzatosságú, „szónoki színházhoz” volt szokva.⁴⁰

Az előadás azonban kivívta a hazai kritika szinte egyöntetű elismerését, s az 1967-ben megjelent két újabb Örkény-kötet, a kisregény-változatot is tartalmazó *Nászutások a légypapíron* és a drámát közreadó *Tóték* recepciója már az irodalmi élet első vonalába tartozóként ünnepelte a szerzőt. A következő évben Párizsban, majd a világ számos színpadán (csak a Szovjetunióban 25 városban) vitték színre a darabot. Az 1968-ban megjelent *Egyperces novellák* példányait szétkapkodták az olvasók.⁴¹ Az impozáns itthoni és nemzetközi siker révén Örkény műve előtt megnyíltak a filmgyár kapui is: a *Tótékből* a nagy tekintélyű Fábri Zoltán 1969-ben *Isten hozta Örnagy úr* címmel filmet forgatott. Maga a rendező írta a forgatókönyvet, elsősorban a kisregény szövegére támaszkodva. Annak tudósító narrátori szó-lamát is átvette, ennek következtében a kép a játékidő egy részében a „mesélő”, Darvas Iván narrátori hangjának rendelődik alá. A felvezető képsorban megje-lenő alcím („Huszadik századi mese”) szintén ehhez a – nézőt hol kedélyes han-gon tájékoztató, hol pedig hallgatásával „cserben hagyó” – narrátori modorhoz

³⁸ „Latinovits egyszerre érzékeltette tiszteletet ébresztő rangját, hatalmát és személyiségéből is következő, zsarnoki erejét. Hatalmi tébolyát objektív helyzete és szubjektív alkata, a katonai hierarchiában betöltött szerepe és a beosztottjával rendelkező főnök személyes hatalma eleve alátámasztja. De az emberi érintkezés során általában elfogadott korlátokat Latinovits csak az ellenállás teljes hiánya, a Tót család egészének mind szélsőségesebben megnyilvánuló szervi-lizmusa következtében lépi át.” FÖLDES, I. m., 99.

³⁹ ÖRKÉNY István, *Író és színész. Latinovits Zoltánról* (1970) = *Tengertánc*, 244.

⁴⁰ Örkény Kazimir Károlynak 1967 őszén írott levelében ironikus hangnemben panaszkodik el a dráma „félházas” hányattatásait, hozzátéve, hogy „sokan drukkolnak, hogy seggre essen a da-rab”. Radnóti Zsuzsa írja a levélhez fűzött jegyzetben: „1967-ben a groteszk hang még szokat-lan volt, így az előadásnak nem volt igazi közönségsikere.” ÖRKÉNY István, *Egyperces levelek*, Palatinus, Budapest, 2004, 235.

⁴¹ „Máskülönben nincs semmi különös, kötetem három nap alatt teljesen elfogyott, állítólag még vidéken is, ahol eddig még a kutyának se kellett. Ezzel megkezdődött az Egyperces Népi-esség korszaka; Veres Péternek vagy leáldozott, vagy meghúzza 3 és fél oldalra a Szolgásgót.” *Levelek Balatonfűfűredre Lipták Gábornak, 1968–1970* = *Uo.*, 241.

kapcsolódik, s egyszersmind műfaji értelmezőként is funkcionál. A „huszadik századi mese” megjelölés itt valójában nem a klasszikus műfaj mintázatára utal, hanem a *mondás* és a *történet* feszültségét kiaknázva az elmondott történet aktuális példaértékét hangsúlyozza. Ehhez kapcsolódik a némafilm eszköztárából kölcsönzött feliratozás is, amely a kisregény mottóját két részletben villantja fel (az első mondatot a film elején, a másodikat a csipogó-jelenet után iktatja be), s ezzel megint csak szöveg és kép, szentencia és játéknyelvi példaérték viszonylatára hívja fel a figyelmet.

A szüzsé nagyobbbrészt ötvözi és hűen követi a kisregény és a dráma jelenet-sorát: az alvó Őrnagy lábának szemlézése például az előbbiből,⁴² a próbababára való rálövés scénája pedig az utóbbiból kerül be a mozgóképi változatba. A dramaturgiai felépítés a drámaváltozatot követi, amennyiben itt is késleltetve (külön belül a játékidő felénél) ismerjük meg a Tót Gyula halálhíréről szóló sürgönyt. Fábri ugyanakkor néhány ponton elég jelentős mértékben változtat is: például nem alkalmazza a félrehallás manipulatív-önszuggestív motívumát, teljesen elhagyja a Cipriani-jelenetet, csökkenti a Tomaji plébánosnál tett vizit jelentőségét, viszont a korábbi verziókban nem létezett epizódokat iktat be. Az „értelmi-ségi” világgal való találkozás elhagyása elsősorban a személyközi dráma sűrítését szolgálja, s valóban erősíti Tóték világának diszkurzív zártságát. A félrehallásokra épülő jelenetek hiánya a *lélektani* valószerűség-hatás megőrzésének igyekezetével magyarázható.⁴³ A bővítés hasonlóképpen a mű példaértékének némi módosítását hozza magával. Míg a korábbi változatokban Ágika, az Őrnagy „indítványainak” gyors felismerője a manipuláció első számú közvetítője, addig a mozgóképi értelmezésben Mariska az előzőeknél nagyobb szerepet kap. Mindinkább az ő perspektívájához rendelődik, az ő hangján szólal meg a féltett és szeretett Gyula életútjának földidézése. Tomaji plébános Tótot feddő szavait a forgatókönyv szin-

⁴² Ez a jelenet az adaptációval járó „veszteségre” lehet példa. Tótnak Lőrincével az Őrnagy lábáról folytatott vitája a regényben elbeszélői kommentárral zárul: a narrátor a szabad függő beszédet is felhasználva Tót baljós gondolatait ismerteti. A film a Tót (Sinkovits Imre) tudatában lezajló „belső eseményt” nem ábrázolja, s így a replika a maga gyermekségével „lóg a levegőben”, miközben az Őrnagy (Latinovits Zoltán) alakjához kapcsolható ördögi attribútumokról egy szó sem esik. Ez annál is inkább problematikus, minthogy Fábri filmje egyébként él a belső esemény színrevitelével: a „külső” cselekménysor folyamatosságát nem egyszer szakítják meg a fiáért aggódó Mariska (Fónay Márta) belső töprengései.

⁴³ Fábri és a film dramaturgia, Bacsó Péter alighanem úgy döntöttek, hogy a lélektani motivációt helyezik a cselekmény-felépítés középpontjába: Tóték a fiukért aggódva hoznak áldozatot, ám ez nem jár együtt az érzékelést és a múltat is átalakító manipuláció képtelen kiterjeszkedésével. A félrehallás elhagyása egyébként azért nem jelent okvetlenül hiányt, mert az a regényben és a dramatikus szövegben is mindannyiszor az Őrnagy hatalmi mániájának rendszerébe tagolódik, vagyis ott sem a nyelv „szétesésének” abszurd tapasztalatához, hanem az uralom érvényesítésének terrorisztikus láncolatába illeszkedik.

tén a feleség szájába adja. A fiáért aggódó anya érzelmeinek cselekménymozgató ereje az Őrnagyért rajongó Ágika⁴⁴ és a családban, falusi közösségben betöltött helyét, maradék tekintélyét egyre megtörtebben védelmező Tót motivációja fölé rendelődik. Ez abban a jelenetben is kifejeződik, amikor Mariska majdhogynem belefojtja az engedelmességet megtagadó, „konok” férjét az udvaron fölhalmozott dobozok kupacába, mondván: „Inkább te, mint a fiam.”

A regény- és drámabéli érzéksalódás-motívum a film árok-jelenetében idéződik föl. A kisregényből ismert történész szerint Varró őrnagy a transzformátornak a gyalogúton rézsút keresztülfekvő árnyékát ároknak nézi, s átugorja. Tót, hogy ne kerüljön újabb konfliktusba az őrnaggyal, rövid töprengés után „osztozik” az érzéksalódásban: ő is lendületet vesz, és átugorja. A regényben kisvártatva megjelenik az aggregátor gépésze és „eszébe jutván a közeli nyugdíjaztatása, a fronton harcoló unokaöccse, valamint egy régi idézés, amelyben az államellenes felforgatás vádját emelték ellene – habozás nélkül átugrotta a transzformátor árnyékát.”⁴⁵ A film alkotói a kedvezményt remélő szervilizmus *kollektivitásának* példaértékét emelik ki azzal, hogy a szcénát az Őrnagy és Tót (korábban szintén nem létező) kocsmajelenetének keretétül használják föl. Itt az ivó kerthelyiségében, az érdeklődők egyre növekvő tömege által övezve vázolja az őrnagy a dobozolás nemzetközivé tételével kapcsolatos vízióját.⁴⁶ Hazafelé Tót mindenáron egy másik úton szeretne menni, hogy elkerülje az „árokugrás” megszégyenítő aktusát, s ezért megvallja az Őrnagynak, hogy jövetben valójában egy árnyékon ugrottak át. A katonatiszt ragaszkodván az eredeti útvonalhoz, durván letorkollja Tótot, amiért az nem figyelmeztette időben. Amikor a vaszekrény árnyékához érkeznek, ott egy valóságos árkot találnak: Sós-kúti, az aggregátor gépésze, aki egy korábbi jelenetben a vendégtől öccse érdekében kért közbenjárást, derékig áll benne, és éppen elmélyítésén dolgozik. Az Őrnagy elégedetten szökell át az árkon, és megígéri a protekciót a gépésznek. Tót hiába igyekszik szabadulni a valóság meghamisításával járó szervilitástól, mert olyan világ veszi körül, ahol ez *természetessé* válik.

Az *Isten hozta Őrnagy úr* a történetmondás és az alakformálás szintjén tehát ragaszkodni látszik a lélektani valószerűség képleteihez, ugyanakkor a filmnyelv

⁴⁴ Ágika Őrnagy iránti szerelmi rajongását a kisregény narrátori szólama magyarázza, a drámaaválatot pedig kizárólag a fiatal lány kijelentésaktusaiból teszi kikövetkeztethetővé. Fábri filmje az apa-lánya és az őrnagy közötti viszonylat átrendeződését egy külön jelenet beiktatásával is példázza. A nagy margóvágó elkészítéséhez szükséges eszközöket keresve Tót és Ágika guberrálni mennek a roncslepre; miközben Tót annak rendje és módja szerint elalszik, lánya alázatosan a vashulladékba, s félig eszméletét veszve az őrnagy urat szólókatja szerelmesen...

⁴⁵ ÖRKÉNY István, *Tótkék = Uó., Kisregények*, Szépirodalmi, Budapest 1981, 258.

⁴⁶ Ezt a szöveget, amely a totalitárius eszmék frappáns paródiája, a drámaaválatban az Őrnagy Tótkék szűk családi körében ismerteti. (252.)

egyéb vonatkozásaiban széttördeli az okozatiság láncolatát. A film mindvégig az álló- és mozgókép különbségének dinamikáját igyekszik kiaknázni: a mozgást gyakran a Gyulát megörökítő archív fotók, máskor a mozgókép kimerevítése által előállított képkockák szabdalják. Mariska belső eseményekként színre vitt emlékezete folyvást a fiú csecsemő- és gyermekkori fényképeit szemlézi, mintegy az idő múlásának (a felnőtté válás, a katonáskodás és a halál eljövételének) illuzórikus ellensúlyozásaként. A megalázott Tótnak, rémült feleségének és a rajongás örvényébe vesző Ágikának arca nem egyszer állóképszerűen kimerevedik, jelezve, hogy az Őrnagy fölöttük való eluralkodása nemcsak az áldozatvállalás és a hatalmi delej ésszerűen magyarázható folyamatként, hanem az idő, az okozatiság megtöretéseként, *eseményyszerű* váratlanságként jelenik meg az életükben. Az alakoknak a képről való hirtelen kimetszése, a képi szekvenciák esetenkénti valószerűtlensége, hangsúlyozott mesterkéltisége szintén ezt a – mondjuk így: *mesei* – hatást erősíti.⁴⁷ Az Őrnagy azt akarja elérni Tótéknál, hogy a család egy elképzelt világgal helyettesítse a korábbi, s Gyula sorsának kedvező fordulatára vonatkozó ígéretei ezt éppúgy megerősítik, ahogy a vendéglátók házbelsejének kék-sárga-piros színekkel való átniázolása. A katonaindulók gyakori felcsendülése, és „munkadalokként” való dúdolása, éneklése⁴⁸ szintén az Őrnagy világának uralkodó szétterjedését jelzi.

Fábri Zoltán filmje tehát feszültségben tartja a műben felépített világ racionális-lélektani motivációját a fényképezés által lehetővé váló filmtechnikai trükkök zavarba ejtő manipulációival. Az előbbivel érvényben tartja a Tótéknak az uralom és behódolás kölcsönviszonyát érintő szociális-etikai példázatosságát, ám az utóbbival azt is sugallja, hogy a történetek – a történelem menetében – túlhatnak az egyéni megfontolásokon, az egyéni akaraton. Ezt erősíti a szereplők burleszkből kölcsönzött, például a dobozolással nagyon is összefüggő, gépszerű, „mozgatott” (hol lassított, hol felgyorsított) mozgása, ami egyszerre kelt humoros és mélyen feszélyező hatást.

⁴⁷ Az Őrnagy egyik sértődésekor bejelenti, hogy azonnal távozik, s valóban: a hűledező Tóték társaságából egy szempillantás alatt kimetszi a filmtechnika. Ágika kétszer is úgy jön ki a házból, hogy maga mögött hagyja ugyan Tótékat, de aztán a kertben találja őket.

⁴⁸ Az egyik dobozolásai jelenetben az Őrnagy Ágikával a következő dalt éneklí: „Véres az égbolt a bércek felett, / Dörrenve száz bomba robban, / Gondolsz-e arra, ki téged úgy szeret, / Írd meg angyalom, rózsaszín lapon, / Szívünk, ha egyszerre dobban, / Visszatérek én egy napon.” A dal groteszk többértelműségével voltaképpen a szereplők eltérő perspektíváinak foglalatja, amennyiben egyszerre utal az Őrnagyba szerelmes Ágikára és az e rajongást manipuláló Őrnagyra, a front fenyegető körülményeire, valamint a Tót fiú kézbesített és kézbesítetlen leveleire („Gondolsz-e arra, ki téged úgy szeret, / Írd meg angyalom, rózsaszín lapon”). A zárlat is kétértelmű, mert amit az elcsigázott Mariska Gyula viszontlátásaként érthet, az valójában az Őrnagy visszatérésére vonatkozó jóslat lesz.

A film leginkább maradandó eleme mindazonáltal a színészi alakítás, első-sorban az Őrnagyot mozgóképen is eljátszó Latinovits Zoltáné és a Tót szerepében remeklő Sinkovits Imréé. Latinovits a Thália-beli előadáshoz hasonlóan meghatározza a játékosok közötti viszonyt – tébolyult és esendő, sármos és rafinált, korlátolt és démoni egyszerre. A megalázkodó, ám konokságában a megtorlásig is eljutó Tótot elkeseredett komikummal játszó Sinkovitscsal való együttműködésük megőrizte a filmre vitt darab politikai allegorizálhatóságának nyitottságát.

A *Tóték* későbbi színreviteleinek mindinkább az lett a fő kérdése, vajon a negyvenes-ötvenes évek világának egyre távolabbra kerülésével, a közönség tapasztalati távlatának jelentékeny átalakulásával milyen aktualizációkhoz juttatható a dramatikus szövegbe foglalt viszonylatok potenciálja. 1978-ban a Thália Színház ismét csak Kazimir Károly rendezésében adta elő a drámát. Tótot a korábbi szereposztásnak megfelelően Nagy Attila, az Őrnagyot Harsányi Gábor, Mariskát Pécsi Ildikó játszotta. Az előadás a bohózat elemek fölerősítésével megbontotta a korábbi arányokat: a groteszk hatás helyett a komikus nevetségessé tétel került előtérbe.⁴⁹ 1984-ben Csiszár Imre a Miskolci Nemzeti Színházban állította színpadra a darabot, s a totalitárius rendszerek allegorikus ráérthetősége helyett a családi kötelékek felbomlásának példaértékét domborította ki.⁵⁰ 1995-ben a Pécsi Harmadik Színház a *Tóték* kamaraváltozatát mutatta be: Vincze János rendező a mellékszereplőket elhagyta, ugyanakkor egyéb akciósorokkal, például némajátékkal bővítette a játéknyelvet.⁵¹ 2000-ben a Pesti Színházban Réthly Attila vitte színre a *Tótékat*, oly módon változtatva a középpontjában álló reláción, hogy egy huszonéves Őrnagyot (Gyuriska János) játszatott az apja korú Tót (Blaskó Péter) ellenében, s így egyfajta „generációs drámává élezte, aktualizálta a kiszolgáltatottak tragikomédiáját”,⁵² vagyis példaértékén az ezredforduló globalizálódó kultúrájának viselkedés-sémáját (ifjúságkultuszát és múltfelejtését) tekintetbe véve változtatott. A játéktér sokkal elvontabb lett, a Vallai Péter alakította Postás marginális intellektuel, az Őrnagy igazi karrierkatona, az utóbbi Ágikához való viszonya pedig nyíltan szexuális természetű. A Beregszászi Nemzeti Színház és a Gyulai Várszínház koprodukciójában bemutatott 2004-es Vidnyánszky Attila-féle rendezés ezzel szemben visszaállította a történelmi referencializálhatóság játéknyelvi lehetőségét: egyrészt a háborús propaganda, másrészt

⁴⁹ „Hiába látjuk sajnálkozva a nyújtózkodási lehetőségétől és éjszakai nyugodalmától megfosztott tűzoltóparancsnok gyötrelmes fáradtságát, ha hiányzik mögüle a megaláztatás drámai sérelme. [...] A hatalmától megfosztott, súlytalan és komikus Őrnaggal szemben túlméretezettnek tűnik a drámában az irrealitásában is hiteles és jogosult bosszú.” FÖLDES, I. m., 102.

⁵⁰ Uo., 103.

⁵¹ Uo., 109–110. Vincze János a Pécsi Harmadik Színház és a Dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház koprodukciójában 2007-ben is színpadra állította a kamaraváltozatot.

⁵² Uo., 104. Blaskó Péter egyébként az 1984-es előadásban az Őrnagyot játszotta.

a szocializmus hétköznapi kommunikációs kliséinek szerepeltetésével. Miközben az Őrnagy (Trill Zsolt) egrecírozza Tótot (Tóth László), a színpad egyik felén egy régimódi rádiós mikrofonból felváltva hangzanak el világháborús hírek és Karády-dalok, a menetelés zajai és Hitler rekedt üvöltése, egy székely népdal és az *Őnök kérték* kívánságai. Vidnyánszky értelmezésében a *Tótéknak* nem arról kell szólnia, hogy valaha volt egy világ, amelyben rafinált manipuláció kényszerítette féktelen szervilizmusra az embereket, hanem arról, hogy a világ mindig is ilyen, most is benne vagyunk – örökké és mindenütt *háború* van. Ugyanebben az évben a Radnóti Színház is felújította az Örkény-darabot, Gothár Péter rendezésében, aki a kamaraváltozathoz nyúlt vissza, s a történelmi referencializálás helyett elvontabb játéknnyelvet alkalmazva a családi lét brutális megváltozásának természetrajzára összpontosított. Szó sincs itt a turisták paradicsomáról: egy lepukkant ház, düledező budi, udvaron használatos fürdőkád és tornagyűrű, viseltes ruhák és kannásbor jellemzi korunk díszlet-, jelmez- és kelléktárát. Az előadás az alapreláción úgy módosít, hogy Tót megaláztatásának drámáját állítja a középpontba, és megnöveli a Postás (mint nyomatékkal színre vitt „intrikus”) szerepét. Gothár elhagyja a vígjátéki szcénákat: nincsenek mulatságos előkészületek, s egyáltalán nemigen vannak humoros effektusok. Az Őrnagy (Csányi Sándor) alig, majd egyáltalán *nem leplezett* agresszivitása váratlanul éri a csendes együgyűségben élő Tótékat. Mariska (Csomós Mari) nagy drámai erővel játssza szörnyű meghasonlását, Ágika (Csonka Szilvia) pedig hisztérikusan azonosul az új „apa”-figurával. Tót (Hegedűs D. Géza) maradék tekintélyének védelmében a teljes fiziológiai szétesésig megszenvedi az Őrnagy által irányított „célzott” terrort.⁵³ Gothár rendezésében a Postás (Szervét Tibor) szerepe felértékelődik. A nem látványosan, hanem inkább félelmetesen bolond kézbesítő nemcsak a levelekkel manipulál, hanem folyton ott sertepertél a színen, eljátszván a „rendező” és a „súgó” szerepét is. Előretekeri az órát, vagyis átrendezi az időviszonyokat, és több alkalommal is gépszerűen előre elsuttogja a játékok replikáit. Tóték és az Őrnagy számára legtöbbször „láthatatlan” marad, pedig ő – a megsérült szimmetria helyreállításaként – családtagnak számítja magát. Nehezen viseli Gyula halálának hírét, ám amikor Tót végez az Őrnaggal, elégedetten nyugtázza, hogy helyreállt a preferált arányosság.⁵⁴

⁵³ A jelenet, amelyben az Őrnagy azt akarja elérni, hogy Tót ugyanarra gondoljon, amire ő (a kis margóvágónak egy nagyobbal való kiváltására), a tűzoltóparancsnok brutális megaláztatásának szcénájává válik. A kihallgatás jól ismert rituáléjának jegyeit mutatja, s az Őrnagy azt is elrendeli, hogy valamennyi szereplő fordítson hátat a kiszolgáltatott, félig önkívületi állapotban lévő családfőnek. A jelenet végén Tót beleokádik tűzoltó-parancsnoki sisakjába.

⁵⁴ A többiek számára gyakran láthatatlan, rendezői-súgó funkciókat is betöltő Postás az *intrika*-dramaturgia ironizálásaként fogható föl, ilyen értelemben a „színházról szóló színház” *öntük*-*rőző* játékmódjába illeszkedik. Ugyanakkor a Postás motivációjában az is tetten érhető, hogy

Örkény drámájának újrajátszhatósága a középpontjában álló személyközi reláció szerkezeti módosíthatóságában, ezzel összefüggésben pedig a játéknyelv modális áthangolhatóságában, és a dramatikus világ felépítésének egymástól eltérő opcióiban rejlik. Ez utóbbi pedig a darab igazi szubverzív erejével függ össze, nevezetesen azzal, hogy a hatvanas évekbeli magyar drámák sorában ritka leleménnyességgel lazította fel művészet és valóság egymáshoz rendelésének stabil összefüggéseit.

nem elégszik meg a „jóakaró” szerepével, hanem maga is családtag szeretne lenni: igyekszik beférközni. Az Őrnagy szintén ez utóbbira törekszik – a terror révén kiszorítja helyéről Tótót, s ennek érdekében manipulálja Mariskát és Ágikát. Amikor az Őrnagy felnégyelése után a zárlatban a Postás újraszámlálja Tótékat, a családba önmagát is beleszámítva jelzi a „szimmetria” helyreállított épségét: „Egy, kettő, három – négy.” (A mondat persze kettős kódolású, hiszen Tótnak az Őrnagy kivégzését követő kijelentésére is utal: „Négy egyforma darabba vágtam.”)

Balogh Piroska: *Ars scientiae.*
Közelítések Schedius Lajos János tudományos
pályájának dokumentumaihoz

A „közelítések” szó Balogh Piroska könyvének alcímében egy „sokjellemzős leírási módszer” (263.) kialakítására utal: a monográfus „egy univerzális tudományos diszkurzus kialakításához” (269.) szükséges „tudományos szótár” kiépülését és használati módjait mutatja be Schedius Lajos János életművében. Ez a diszkurzus az eltérő szaktudományok határterületein formálódik; az egyes tudományágakban különféle értelmet nyert megnevezésekre (pl. organizmus, rendszer, életerő, anyag stb.) Schedius úgy tekint, mint egy-egy „alapszótár elemeire”, s ezeket alapvetően kétféle módszerrel építi be egy-egy szövegbe. Hol meghatározásokat ad melléjük, s „szigorúan logikai módszerekkel újabb terminusokat hoz létre” (271.), hol viszont kerüli a meghatározásokat, s az alapszótár elemeihez igen rugalmas, elasztikus jelentéseket kapcsol. Az egyik beszédmód erős belső kohéziójú szerkezetet épít fel sokirányú, dinamikus utalásrendszerrel, s a belső utalások követését paragrafusos beosztás segíti; a másik beszédmód „saját-sága a játék és az ironia, mely épp a logikai szerkezet hiányosságait fedi fel, és inkább sejtet, semmint megmutat” (Uo.). A vizsgált diszkurzusnak megfelelően a monográfuséra is jellemző, hogy „egy szaktudomány terminológiáját egy adathalmaznak tekintve, ennek csomópontjait vagy elemeit belső utalásokkal más adathalmazok (azaz szaktudományok) csomópontjaival vagy elemeivel köti össze”. (269.) A monográfia szerzője Schedius diszkurzusát e diszkurzus igényeihez igazodva tudja olvasni; az életművet metaforikusan (s a vizsgált művek leg többjét szó szerinti értelemben is) olyan kompendiumnak tekint, amely „sokféle hagyományt kínál fel alternatívaként, nem élezve ki az ütközőpontokat”. (385.) A monográfus a Schedius-életműben formálódó egyetemes megértéstan feltárására vállalkozik; a teljes életművet vizsgálja, s a pálya minden egyes mozzanatában tetten tudja érni Schedius legfontosabb törekvését: egy, az emberi lét

egészére érvényes univerzális tudományszemlélet és az ahhoz méretezett hermeneutika kialakítását.

Mindez újdonság, s éppen az ellentéte annak, amit a korábbi monográfusok felvállaltak: ők a zavarba ejtően szerteágazó életmű egyes részeit mindig csak a maradék részek rovására voltak hajlandók tárgyalni. A Schedius-pályát darabokra törték, s ennek következményeként a korábbi szakirodalomban az életmű „egy-egy szegmense ugyan több különböző tudománytörténeti megközelítésben szerepet kap, ezek az értelmezések azonban mintegy párhuzamosan kiépülve egymással nem kommunikálnak”. (50.) Ehhez képest Balogh Piroska monográfiája a „sokirányú, polihisztori pálya” (66.) háttérében álló tudomány- és műveltségmodell újraalkotására vállalkozik, mert meggyőződése, hogy Schedius életművében a szerepkörök sokfélesége a közöttük lévő összefüggések, átjárások láthatóvá tévése közben érthető meg. Módszere ehhez a feladathoz igazodik: feltárja a szerepek, tevékenységi körök szöveges (levéltári) dokumentumait, a feltáró munka során dinamikus viszonyokat mutat ki az életmű szerepkörrei között, megalkotja a megfelelések elbeszélésére alkalmas diszkurzust, s körvonalazza a holisztikus tudományszemlélethez mért egyetemes hermeneutikát. A monográfia tétele: Schedius tudományszemlélete szerint a *humanitas* teljes tartományáról szerzhető tudás (az egyedi tapasztalat általánosítása) megköveteli, hogy előfelteltelezzünk egy általános tudománytant (*ars scientiae*), amely azonban nem érhető el, csak megközelíthető a sokféle szaktudomány metaforikus megfeleltetésével. A tétel bizonyítása során a monográfus értelmezési viszonyba léptet egymással hagyományrétegeket és beszédmódokat, amelyek horizontján láthatóvá válik, hogy Schedius életművében „kirajzolódik egy antropológiai tudomány, egyfajta *Menschenkenntnislehre* lehetősége. Ennek hermeneutikai mintáját a klasszika-filológia, alapmodelljét az államelmélet, alakulástörténetét a *Gelehrten-geschichte*, a dinamikus környezetleírást a földrajz szaktudományai felől indulva alakította ki Schedius. Ahhoz azonban, hogy a *humanitas* tudománya megragadhatóvá és körvonalazhatóvá váljék, szükség volt a *humanitas* központi alkotóelemének meghatározására. Az ehhez vezető utat Schedius esztétikai témájú írásai mutatják”. (361.) A monográfiát igen élvezetes olvasmánnyá teszi, hogy a lenyűgöző filológiai aprómunkát és a távlatos tudománytörténeti vizsgálódást ötvözni képes Balogh Piroska ráadásul még „merész léptéket kedvelő értelmező” (385.) is. Nem riad vissza az *ironia* olvasási alakzatától, amely Schedius és göttingeni tudóstársainak tudományszemléletében – a későbbi tudományos diszkurzusok számára már csaknem érthetetlen módon – azt jelentette, hogy „azonos tételeknek éppúgy védhető konstruktív, mint dekonstruktív kifejtése”. (382.)

A „szaktudományok nyelvei között áthallásos csomópontokat biztosító szótár” programját és „valaniféle egyetemes hermeneutikai tudomány, a *scientia*

scientiarum” (271.) körvonalazását az új humanizmus *klasszika*-értelmezése tette szükségessé. Göttingenben Christian Gottlob Heyne tanítványai között ott volt Friedrich Schlegel, aki a határtalanul növekvő klasszicitás modelljével javaslatot tett az önmagában és önmagáért álló, az előállításától függetlenedő, a recepció folyamatában születő műalkotás fogalmára. A *klasszikus* (s az ahhoz tartozó tropológiai rendszeren belül az *ember* és az *én*) fogalma végtelenül aktív, elasztikus, ám fölötte áll minden egyedi tapasztalatnak. E fogalom *felé* minden egyedi folyton csak úton van. Schlegel a klasszikust olyan eredetpontként anticipálta, amely lehetővé teszi az egyedi emberi törekvések harmonikus szerveződését, ám azt is látta, hogy ez az eredetpont nem tapasztalati létező, így az egyedi reflexióban nem érhető utol. A „közelítések” a monográfia szóhasználatában arra utal, hogy az individuális és az általános között közvetítő hermeneutika soha nem számolja fel teljesen a meg-nem-értést.

Az emberről szerezhető tudás mindig vissza van kapcsolva olyan axiomatikus döntésekhez, melyek ugyan az emberi érintkezések síkján igazolódnak, ám az individuumok kezdeményezéseiben gyökereznek. Ez a „*szubjektív egyetemesség*” (381.) kihívása, amelyre a Schedius-életmű egy diszkurzus, a göttingeni tudományszemléleten alapuló „viszonyjelölő leírás” (393.) kidolgozásával és egy holisztikus hermeneutikai módszer körvonalazásával válaszolt. Ennek jelelméleti alapjait a monográfus nem tárta fel külön alfejezetben; recenzensként csak azért térek ki erre, mert úgy ítélem meg, Schedius diszkurzusának megértését segítheti, ha emlékezetünkbe idézzük Johann Gottlob Fichte tanítását az *intellektuális szemléletről*. Ez nem érzéki szemlélet, hanem a tudat prereflexív, önmagának sem teljesen átlátható alapja, s még ebben a fogalomban is vannak differenciák, amelyekben benne rejlenek a *közvetítés* mozzanatai. Manfred Frank a *Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre* (1991) elemzéseiben feltárta, hogy ez a közvetítés a jel identitásalkotásaként és a jeleknek egy tagolt rendszer ökonómiájába történő beilleszkedéseként megy végbe; ez garantálja az önazonosság tudását az egyedi reflexió számára. A jelek által közvetített interakciók fő tendenciája az egyedi tapasztalatokat igazoló közös tudás létrehozása. Ugyanakkor az emberre vonatkozó tudásban a szimbolikus rend univerzális összefüggései nem mennek át töretlenül az individuális értelemalkalmazásba. A tapasztalatban gyökerező, de a közösségi aktivitásokban igazolódó tudás az általánosíthatóság követelményét egy *megfeleltetési struktúra* kibontásával képes kielégíteni. E struktúrában csak azok a viszonyok válnak láthatóvá (ismételhetővé), amelyek egymásra utalnak (ez a kodifikálhatóság halmaza), de az értelemalkalmazás eredetként posztulált üres absztrakció (a pozitív kifejezések alapja) nem érhető el. Viszont közölhetővé válik, ha egy létező ismertetőjegyeként tárgyasul a szintetikus és analitikus ítéleti aktusokban (részt vesz a tulajdonságjegyek csereforgalmában). Ez a beíródás a

tudás rendszerébe, a tulajdonságoknak ez a megfeleltetésen (összehasonlítás, behelyettesítés) alapuló vándorlása a különböző létezők között a trópusok rendszerének legáltalánosabb működésén alapul, ahogyan azt Paul de Man bemutatta Fichte 1798-as művének, *A teljes tudománytan alapvetésének* elemzése során. Úgy vélem, ez a jel- és metaforaelméleti összefüggés segíthet megértenünk, miért tette szükségessé egy általános tudománytan előfeltételezése a szaktudományi diszkurzusok metaforikus megfeleltetését Schedius tudományszemléletében, s miért vált alapvető közelítésmódjává a „viszonyjelölő leírás”, amely nem tartalmaz „föltötes fogalmi azonosítót”, tehát „földolja az antinómia problémáját, mely a fogalomszerű meghatározásból adódna”. (393.)

A könyv első fejezete (*Simulacrum simulacri. A portrékról...*) elsőrangú kánon- és kultusztörténeti tanulmány. A 19. századi kánonalkotási szokások retorikáját és irodalompolitikai, intézménytörténeti összefüggéseit feltáró jelentős munkák sorába tartozik; eredményei és módszerei párbeszédben vannak a *kultusztörténet* (Dávidházi Péter), a *kritikatörténet* (Korompay H. János) és az írói életpálya társadalomtörténeti tanulságait vizsgáló *intézménykutatás* (Szilágyi Márton) hazai diszkurzusával. Ez a fejezet Schediust a Toldy Ferenc által megalkotott kánon vesztéseként mutatja be; részletesen elemzi, hogy Toldy milyen retorikával rajzolta meg Schedius halotti maszkját, amely azután az elhunyt valódi arcát másfél évszázadig képes volt elfedni. Világossá válik, hogy mind a *szövegportré*, mind a *hagyaték megrostálása* Toldy Ferenc irodalompolitikai, önérvényesítő törekvéseit mutatja.

A könyv egy igen kiterjedt forráscsoport, a Kazinczy-levelezés tanulmányozása eredményeképpen ráirányítja figyelmünket a kánonalkotás egy talán kevésbé tudatosított eljárására: a Toldy-féle portré és pályakép rögzüléséhez – egyes súlypontok áthelyezése ellenére is – Heinrich Gusztáv 1902-es emlékbeszéde azzal járult hozzá, hogy eseti összefüggéseikből kiragadva idézte Kazinczy és Schedius levelezését. A monográfus az eredeti kontextusok elemzése közben arra figyelmeztet, hogy „e szövegek szelektált felhasználása tehát személyiségkép megalkotásához igen vitatható eljárás” (38.), viszont kétségtelenül alkalmas eszköz a kánonban előzetesen kialakított helyzet rögzítésére. A *válogatáson alapuló idézés* kánonalkotó módszeréről van szó, ez az eljárás tematikus csomópontok (idegen–magyar, centrum–perem ellentét, alá- és fölérendeltség) forgalmazásán alapul: ez irányította a 20. század során a Toldy-féle minősítésre támaszkodó szakmunkák nyelvezetét, s ettől a meghatározottságtól a kutatók még akkor sem tudtak szabadulni, ha ellenőrző kontextusként felhasználták a Kazinczy-levelezést.

A könyv nyitányaként a kánon- és kultusztörténeti áttekintésnek az a szerepe, hogy láthatóvá tegye, milyen súlyos félreértésekhez, kisajátításokhoz vezetett „a párhuzamosan futó tudománytörténeti szövegek egymástól való elzárt-

sága” (53.) a Schedius-életmű diszkrét szaktudományi megközelítéseiben. Az életművet kanonizáló diszkurzusok fogalmi csomópontjainak elemzése – az újabb nyilvánosság-történeti kutatások módszertani ajánlataival összhangban – segít belátnunk, hogy a Schedius névhez kapcsolódó *tevékenységkörök* pusztán hivatkozásként szolgáltak különféle csoportoknak, hogy *retorikusan* megalkossák *önképüket*, s azt időről időre *rögzíthessék*. A nemzetietlennek látott tudományos életművet folyton „újrachantolták” (49.) az irodalomtörténet „nemzeti” kánonjában. A kultúra-közvetítőt elismerték a hazai németiség kulturális és politikai beilleszkedési törekvései közepette. A titkosrendőrséggel való együttműködésről a történészek nagylelkűen „megfeledeztek” a nemzeti reformer arcélének megerősítése végett. Az iskolaszervezőt kultikus hőssé avatták az evangélikus egyháztörténet felekezeti zártságát mérséklendő. A könyv általános szinten tehát az *identitás* megalkotásának versengő változatairól is szól. Balogh Piroska figyelmeztet: a pályakép megrajzolásához és a holisztikus tudomány szemlélet megértéséhez az identitás-szerkezet olyan modellje szükséges, amely érvényre tudja juttatni Schedius „többszörös kötődését”. (47.) Schedius megítélése viszont mindeddig egyoldalú identitás-szerkezetre épült: tudománymodelljével és közéleti szerepváltozataival már kortársai is részben érvek nélkül vitáztak, részben más diszkurzusokból kölcsönözve az érveket. A szaktudományosan elkülönült kutatók eddig újra és újra csatlakoztak a Schedius-szövegek „hangját” elnyomó korabeli diszkurzusváltozatokhoz: megismételték azok retorikáját.

Annak érdekében, hogy ezt a szokást eltávoztassa, Balogh Piroska *újraolvassa* Schedius *lehetőleg összes, latin, német és magyar nyelven írt munkáját*, s közben megkísérli átvizsgálni a kanonizált szövegértelmezési pályákat. Bámulatatosan kiterjeszti levéltári kutatásait, s találatainak értelmezése közben az eddigi téves beidegződéseket lebontja, helyreigazítja. 2005-ben jelent meg a Csokonai Könyvtár *Források* sorozatában a *Doctrina pulchri. Schedius Lajos János széptani írásai* című kötet; ebben Balogh Piroska felvállalta és elvégezte a szövegkiadás feladatát, hatalmassá duzzasztotta fel a kiadás jegyzetapparátusát, hogy szövegértelmezéseit ellenőrizhetővé tegye. E filológiai feladatok elvégzésére is utal a „közelítések” szó a könyv címében, illetve a három pont a „szövegértelmezés” szó előtt az 1.5 fejezetcímében („... a szövegértelmezésig”).

A könyv második fejezete (*A tudomány mestersége: örökölt és örökített minták*) azt mutatja be, hogy a Schedius által követett, főként göttingeni képzése során megismert tevékenységszerkezeti *modellben* van egy középponti, ám sok irányban kiegészített-kiterjesztett tevékenységi terület: a tudósi és hivatali szereplehetőségeket megvalósító *professzori életpálya*. Schedius erre építi rá, ehhez igazítja hozzá a hagyomány által kínált társadalmi szerepmintákat. Viszont „nem selektálva-spezializálva, hanem minél szélesebb spektrumban, mintegy változtatva-

próbálgatva azokat”. (83.) A göttingeni filológiai szemináriumban elsajátított tudománykonceptió az emberi tevékenységek széles spektrumának megvalósítására ösztönzött. A képzési programban fontos helyet kapott az ember materiális adottságainak alakítása (testgyakorlatok, vívás, lovaglás), a kvantitatív viszonyok értelmezése (kereskedelmi és gazdasági ismeretek, területmérési számítások, kísérleti fizika, matematika, mértan, mechanika, fejszámolás), a gyakorlati hermeneutika, valamint a pedagógia, a pszichológia és az esztétika (minthogy a belső emberi erőket az érzéki megismerés hiányaiból és erősségeiből fakadó projekcióknak tartották). Ezt a képzési programot és az ehhez igazodva kibontakozott korabeli német tudósi pályákat tekintve vonatkoztatási mezőnek a monográfus, amikor bő kétszáz oldalon elénk tárja Schedius pedagógiai, oktatásügyi, tudományszervezői, könyvforgalmazási, kritikus, dramaturgi, színházügyi, valamint tudományos-kulturális társaséletet szervező tevékenységét. A monográfia körvonalazza Schedius *antropológiai* szemléletét: ez az egyetemes – tudományos és a nemzeti – kulturális evolúció kettős kanti posztulátumából indult ki, de a teleologikus fejlődés fogalmát Blumenbach *Bildungstrieb*-elmélete alapján „dinamizálta” (189.) és beleillesztette „a körülmények komplexitásához igazodó organizmus” (190.) koncepciójába.

A harmadik fejezet (*A tudomány művészete: scientia humanitatis*) egy – célját tekintve az emberre irányuló – egyetemes hermeneutikát vázol fel. Az univerzális módszer lépései a feltárás, majd az összegyűjtött objektumhalmaz elrendezése (filológiai: kontextusba állítás, genetikus: alakulástörténet elbeszélése, komparatív: etnológiai mintára, matematikai: egyenletállítás, a legkisebb és a legnagyobb középpértéke, az erők középiránya, a súlypont meghatározása), végül pedig az elrendezettek értelmezése (az olvasat kialakítása olyan diszkurzust igényel, melyben a szaktudományok között metaforikus megfeleltetés jön létre). Lehetőségessé válik, hogy miközben egy diszkurzus geomorfológiai témát taglal, az olvasó társadalom-értelmezésként olvassa a szöveget. „Ezek az értelmezési módszerek tehát eredendően egy-egy szaktudományhoz kötődnek, itt azonban egy univerzális, azaz bármely objektumra vonatkoztatható és bármely szaktudományban alkalmazható vizsgálati modell részeként vannak jelen”. (269.)

A tudományterületek közötti szaknyelv ökonómiája Schedius diszkurzusaiiban a tudomány szemléletből következik: a szakterületi terminológiák közötti metaforikus megfeleltetések nála egy holisztikus hermeneutika kibontakozását eredményezték, amely felé a szaktudományok közül „az esztétika jelenti az átvezető közeget”. (272.) A monográfus diszkurzusában a szaknyelvek közötti átjárás ökonómiája a diszkurzív rendszerek versengésében ma egyre nehezebb helyzetbe kerülő irodalomtudomány számára példásan valósul meg. Hiszen Balogh Piroska a *nyelvet* a reflexív megértés kitüntetett közegének tekinti, s a tudomány-

történetileg feltárt szerepmodellek általános retorikusságát, a diszkurzív mezők logikáját hajlandó az egyes szövegek részletező elemzése közben felmutatni (holott erről manapság sajnálatosan könnyen mond le sok kultúratudományi érdeklődésű irodalomtudós). Vagyis az egyes szövegekben zajló figurális, retorikus, tropologikus átrendeződések állhatatos elemzésétől – helyesen – még akkor sem tekint el, ha a teljes diszkurzív mező általános retorikus szerveződését kívánja bizonyítani. Összhangban azzal az átrendeződéssel, hogy Schedius a „rétorikát is a szépérzék teóriájához kapcsolja” (374.), s elmozdítja a rétorika fogalmát „a figurális retorikai hagyomány felől a kifejezésmód, a nyelv retorizáltságának irányába”. (375.)

A monográfiában a Schedius-művek újraolvasása „fokozott gyanúval” (297.) valósul meg: Schedius szövegei ugyanis telítődtek dialogikus felhangokkal; a szóválasztás, a rejtjelezett utalásrendszer, a kihagyásos retorika mind annak jelzése, hogy diszkurzusa *verseng* a más előfeltevésekre épülő diszkurzusokkal. Életműve az írásos kultúra magyarországi történetének olyan időszakában bontakozott ki, amikor nagyon különböző antropológiai, hermeneutikai és szövegelméleti mintázatok érvényre jutása (illetve juttatása) közepette, vitákban zajlott a kulturális hagyományok archiválására alkalmas értelemfeljegyzési rendszerek intézményesítése. Ilyen *kultúraarchiválási modell* Schedius felfogásában a *scientia humanitatis*, amely a klasszika-filológia szaktudományától kölcsönzi megértéstanát, de az állam- és társadalomelméletek felől épül ki: azaz a humánus közösségi szféráját kutató elméleti tudományok közegében. Schedius államelméletének modellje és kifejezőkészlete kapcsolódik a természettudományos terminológiához, illetve azonosul az esztétikájában felvázolt organikus modellel. Az esztétikai alanyok az organizmus önreflexiójának megtestesítői, hiszen képesek az általuk alkotott organizmusban megnyilatkozó abszolút empirikus szépség befogadására.

Schedius esztétikai tárgyú írásaiban a nyelvileg kifejezhető világ gondolataink és érzeteink világa, vagyis „egyetemessége” „szubjektivizálódik”. (373.) Ennek két következményét is feltárja a monográfus. Kant követőjeként Schedius az esztétikának hermeneutikai feladatát ad: közvetítenie kell az érzéki megragadás és a fogalmi általánosítás között, össze kell illesztenie a transzcendentális és a metafizikai diszkurzust (e törekvést a monográfia a 390–391. oldalakon taglalja). Láthatóvá válik a hazai Kant-recepció egy fontos mozzanata: Schedius 1828-as esztétikai elméletalkotásában Kant radikális elméletalkotási igénye valósult meg. Kant rendszerében ugyanis az esztétika a *megismerés* fenomenalizált, nyelvi-fogalmi szemléleteken átvezetett, empirikusan megnyilvánuló *alapelve*, amelyre rábízta az ész és a gyakorlat összeillesztését. Az esztétika tehát a filozófiai fogalomképzés területe, amely „az absztrakt-fogalmi megismerés fogalma helyett a folytonosan változó rálátást biztosító érzéki megismerés modelljén alapul”. (369.)

Esztétikai elméletalkotását Schedius sem elsősorban a szépség szakesztétikai kérdéseinek tisztázására dolgozta ki, hanem azt mérte fel, hol húzódnak az emberi tapasztalásra vonatkozó elméletalkotás határai. A „közelítés” itt arra vonatkozik, hogy az elméletalkotás teljesítőképességének határait csak interdiszciplináris viszonyjelöléssel lehet felmérni. Mindezt „az emberi intellektus fogalom- és szövegközpontú működése” (391.) teszi szükségessé, ezért – második következményként – a retorika szaktudományát Schedius a szépérzék általános teóriájához kapcsolja. Ebben a távlatban viszont az is láthatóvá válik, hogy Schedius latin nyelvű széptani tárgyú szövegei magukban foglalták annak az esélyét, hogy a kanti esztétika hazai recepciója az „unendliche Perfektibilität” (F. Schlegel) nyelvszemléleti távlatába kerüljön. Balogh Piroska Schedius-monográfiája ezeknek az összefüggéseknek a sugalmazásával az esztétikai gondolkodás hazai történetének új felvázolására is ösztönöz, hiszen a *Principia philocaliae seu doctrina pulchri* (1828) megjelenése után két évtizedig az esztétika hivatalos tankönyve volt a pesti egyetemen.

(Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2007. [Csokonai Universitas Könyvtár, 38.])

S. Varga Pál: *A nemzeti költészet csarnokai.*
A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19.
századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban

Akik az irodalommagyarázat egymást követő módszereiben (korszakaiban) a „hatalmi diszkurzusok” egymást váltását szeretik látni, nem fordítanak kellő figyelmet arra, ahogyan ezek (az egymásra következést kiprovokáló ellentétek rövid életű élességét leszámítva) kiegészítik egymást. A kutató ugyanis – jó esetben! – nem egyetlen módszer példaszerű eminense, hanem egy fontos tudományos kérdés lehetőleg tökéletes megválaszolója akar lenni. S. Varga Pál monográfiája a 18–19. századi (sőt korábbi és későbbi) nemzettudat irodalomkonstituáló szerepét tárja fel, tehát az irodalomtörténeti és kritikai gondolkodás alakulását írja meg. Eszmetörténet és kritikátörténet (esetleg mentalitástörténet) volna ez régibb fogalmak szerint, s mint ilyen, Csetri Lajos, Fenyő István, Szajbély Mihály, Korompay H. János, Dávidházi Péter és mások eredményeihez kapcsolódik. De legalább ilyen mértékben komparatisztika is, hiszen Kölchey, Erdélyi stb. nézetei mindig európai kontextusban (ezúttal szó szerint értve, mert többnyire német szövegek megvilágító összefüggésében) nyerik el fejlődéstörténeti funkciójukat. Az eposzra, a lírai műfajokra (stb.) vonatkozó korabeli okfejtések értelmezése műfaj történeti folyamatrajzot épít, mint stílustörténet. A legtöbb szó mégis talán az irodalomszemlélet és nyelv szemlélet kapcsolódásáról esik. Egy-egy kérdéskör taglalásánál aztán Hegeltől Herderig, Husserltől Gadamerig oly sok mindenki kerül szóba, hogy ha valaki S. Varga Pál „műhely”-éről értekezne, a rugalmas és adekvát szemléleti gyarapodás és problémamegoldás egész tárházát vehetné számba.

Hogy *A nemzeti költészet csarnokai* most és ilyen formában készült el (mondanunk is felesleges) nem független bizonyos előzményektől: Szajbély Mihály szintézise (*A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*), vagy Dávidházi Péter Toldy-monográfiája már számot vetett a 19. századi magyar irodalomfejlődés önszemléletének a nemzetre vonatkozó kategóriáival. De

ott van mindennek a háttérben Sőtér maholnap félszázados összefoglaló műve, a *Nemzet és haladás* is, mely az akadémiai hatkötetes irodalomtörténet alapvetéseként lényegében helytálló (marxista? stílustörténeti?) fejlődésképet adott a Csonkaidól Adyig terjedő korszakról. Nem nehéz ma fellelni benne azokat az eredményeket, melyekre a kötelező ideológia kényszerítette, de mégiscsak ő volt az, aki az ún. nem forradalmi, nem baloldali irodalmi vonulatok (Arany, Madách, Kemény) rehabilitálásával, s a Petőfi–Ady vonal rangjára emelésével elfogadható, értékmentő koncepcióval szolgált.

Az igazi inspiráló előzmény azonban S. Varga Pál esetében is Horváth János fejlődéstörténete (és egész életműve), mely Toldyt és Gyulait teljesítette ki és korszerűsítette, s amely választ akart adni a nemzetlét, a nemzeti kultúra funkcionálása stb. kérdéseire. S. Varga Pál könyvének súlya, fontossága tehát nem kevesebb, mint hogy a nemzeti és értékszempontú kultúratörténet mai nézletéhez segít hozzá az irodalom nemzeti szempontú megközelítésének az eddigieknél differenciáltabb diszkurzusa útján. Részben hasonló eredményekre jutva, mint Dávidházi Péter Toldy-monográfiája, mely azt a kivételes bravúrt mondhatja magáénak, hogy egyetlen életművet véve alapul a nemzeti kultúra legfontosabb kérdéseit tudta a filológiai teljesítmény maximumával és a szubjektív igazságkeresés utánoszthatatlan egyediségével exponálni.

A nemzeti költészet csarnokai meglehetősen kiterjedt elméleti alapvetéssel indul, amelyben *A nemzet mint szimbolikus értelemvilág* című rész egy sok elemében új és történetileg megalapozott kultúrakoncepció szuverenitásával helyezi új alapra a 19. századi magyar irodalom önszemléletének kérdéseit, három stádiumot különítve el (Szűcs Jenő nyomán). Az államközösségi program a magyar nyelvet is mellőzhetőnek tartó hungarustudat funkcionálását jelenti a 19. század elejéig. Az eredetközösségi narratíva a magyar nemesi-történeti folytonosság elvétől jut el az esztétikum magyarságáig (ennek kulcsfigurája Toldy Ferenc). A hagyományközösségi paradigma pedig (mely Kölcsey, Arany, Erdélyi megfogalmazásai nyomán a 20. században is folytatódik) a népköltészet (illetve a tágabban értelmezett közös hagyomány) révén igyekezett biztosítani az irodalom nemzeti jellegét. A kötetben Ady, Bartók, Kosztolányi, Kodály neve bukkan fel a hagyományközösségi paradigma kitekintésében, de a folyamat még hosszan tovább követhető, hiszen a szépprózának a népmesére alapításával még az 1920-as években is kíséreltezik Szabó Dezső a *Csodálatos életben* (aztán Tamási is), az Erdélyi József–Sinka István-féle újnépesség pedig tudatosan épít a 19. századi előzményekre.

Aligha tagadható ugyanakkor, hogy a hagyományközösségi paradigma gyakorlati és elméleti eredményei Aranyban jutnak igazán csúcsra. Nála Kölcseynél is inkább feltételezhető a primer szocializáció, amit Husserl nyomán primordiálisnak nevez S. Varga Pál, s ami már az élet korai szakaszán adott, meghatározóvá

válik: „Ez a kompetencia, természetesen, nem csupán nyelvi, az anyanyelv ilyen szerepe szélesebb kontextusba ágyazódik, mégpedig azoknak a képességeknek a kontextusába, amelyekre a születő egyén saját kultúrájának elsajátítása révén tesz szert. Meghatározása szerint a nyelvi-ritmikai kompetenciához a tánc iránti érzék kapcsolódik: »A mint keble és ajka megnyílik a dalnak, ő csupán e formák, e rhytmus szerint képes dalolni, valamint lába csak e taktusra lendül, ha lejtteni akar.«” (538.)

A lelkiismeretes forráskezelésnek azután olyan eredményei is megszülehetnek S. Varga Pálnál, amelyekre talán maga sem számított. Például az államközösségi program tárgyalásakor érintőlegesen kerül szóba az összm monarchia történeti irodalmának magyarsággképe (vérszomjas, henyélő, lázongó). Ez az imagológia önmagában is érdekes, de akkor válik igazán eszméletetővé, amikor a „legnagyobb magyar”-ok önostorozó nemzeti önképében tér vissza, illetve amikor külső megítélés és önértékelés végzetes szimbiózisához szolgáltat adalékokat, egészen a Trianont megelőző összeurópai magyarellenességig. Ez az önkoriggáló kettősség egyébként már az István király utáni korszakban megvolt, amikor Árpád-házi királyaink szász telepéseket hívtak Erdélybe és a Felvidékre városépítés, mesterségek meghonosítása, ipartelepítés céljából, mintegy alátámasztva a Nyugat vádjait, hogy a magyarságban nincs kellő szorgalom a mesterségek, a polgári civilizáció elsajátítására. Mindennek a könyv elején való felidézése azért revelatív erejű, mert aztán folyton a „hősi múlt” feltámasztásáról lesz szó, olyan érdemekkel, amelyek nem mindig harmonizálnak a fejlettebb Nyugat értékrendjével (a hunokkal való rokonságunk emlegetése vitézségünk vagy barbárságunk bizonyítéka?). Ily módon tehát olyan gondolkodástörténeti háttérrel vetít elméleti szövegek és szépirodalmi művek mögé (egészen a *Buda haláláig*), ami jó eséllyel ad az eddigieknél tárgyilagosabb, elfogulatlanabb megállapításokra.

Nagyon érdekes tanulságokkal jár a hagyományközösségi paradigma 1849 utáni alakulása. S nem is elsősorban az ideológiai, politikai váltásról van szó. Arról is, hiszen a század első felének demokrata optimizmusa keserű cáfolatot kap a világosi bukással s annak iszonyatos következményeivel. De legalább ilyen fontos, hogy az irodalomfejlődésnek új ízülete már ez. Természetesen Gyulai is tud Herderről, a Schlegel fivéerekről, de az ő nemzedékének már inkább Macaulay, Carlyle, Saint-Beuve, Gustave Planché, Julian Schmidt a példaképe. E nemzedék „filozófia-ellenesség”-e tehát nem hazai jelenség, hiszen az említettek lélektanból, történelemből stb. kiindulva fogalmazzák esszéiket, távolabb kerülve a tételes filozófiától. Gyulai egyébként is, szépíróként legalább, gyorsan túllép a reformkortól örökölt „feladatokon”. Ír ugyan népies verseket, s a műballadában talán még Arany is utat mutat (*Pókainé, Három éj*), de puskinsi verses regénnyel (*Romhányi*), turgenyevi tökéletességű beszéllyel (*Egy régi udvarház utolsó*

gazdája), sőt szövegvilágokat kombináló romantikus őrült-monológgal is kísérletezik (*A vén színész*). Joggal soroljuk tehát a hagyományközösségi paradigma „zászlóvivői” közé, de szépirói gyakorlatában ennek nem sok nyoma van.

Gyulai filozófia-ellenessége (ha egyáltalán szabad őt ilyen nem túlságosan hízelgő kategóriával illetni) nemcsak a kor németellenességéből, s angol és orosz irodalmi szimpátiáiból ered, hanem általában is az angol-amerikai esszéisták által képviselt kevésbé elvont, gyakorlatias gondolkodásmódból. Nem lehetetlen egyébként, hogy ebben a tekintetben Petőfi is hatott rá, akivel kapcsolatban már Toldy kifogásolta, hogy nem volt érzéke a történelemhez, s általában a múltbéli nemzeti nagysághoz. Sőt (ezt már mi mondjuk): távolról sincs meg benne az a hajlandóság a költői hagyományrétegek felélesztésére, mint Aranyban. Oka lehet ennek az is, hogy nem állt rendelkezésére kellő idő történeti stúdiumok folytatására, de jakobinus radikalizmusa is csak rebellis tradíciókat ismert el, arról nem is beszélve, hogy alkati vonás is lehet ez nála. (Köztudomású, hogy Jókainak hosszú élet adatott, jakobinus radikalizmusából is hamar kigyógyult, az igazi történelmi érzéket – legalábbis történelmi epikájában – mégsem sikerült megközelítenie.)

S. Varga Pál könyvében, akinek eszmetörténeti horizontjáról, történeti érzékéről és invenciózus koncipiálásáról csak szuperlatívuszokban lehet beszélni, fellelhetők az ilyesfajta vállalkozások nehézségeinek nyomai is. Az esztétikatörténeti, kritikátörténeti munkák általában is sok-sok speciális komplikációt hordoznak. A mai és egykori szóhasználat eltérése szüntelen magyarázkodást, definiálást tesz kötelezővé, s még ezek megléte esetén sem lehetünk biztosak abban, hogy egy kétszáz esztendő szöveget jól (s pláne a nélkülözhetetlen kortársi műveltség és szövegösszefüggés birtokában) értünk. Kazinczy koráról és vitáiról szólva (362–363.) például szóba kerül, hogy „a népköltészetet klasszicista poétikai elvek alapján is” be lehetett fogadni. Fontos jelenségkapcsolásról van szó, hiszen az Arany–Gyulai-kör széptanát valóban klasszicizáló jelleg határozta meg elvben és gyakorlatban is: a szép, igaz és jó harmóniája, tartalom és forma egysege, arányosság, szimmetria. Ugyanakkor Arany életművének bizonyos tartományait (*Bolond Istók*, balladáinak egy része) diszharmonikus, aszimmetrikus hatásformák uralják. A klasszicista jelleg tehát két-három, sőt többféle jelentésben van jelen a kritikátörténeti szakirodalomban (sőt erről való mai gondolkodásunkban is), s nem kizárt, hogy az érintett kor képviselői is meglehetősen eltérő jelentéssel használták hol ilyen, hol olyan értelemben.

Hogy ilyen és hasonló esetekben mégsem válik kaotikussá a gondolatmenet, az nem utolsó sorban S. Varga Pál páratlan fogalmazási készségének köszönhető, melynek birtokában minden árnyalat, minden jelentésetérés differenciált jellemzést nyerhet. Hasonló nehézségek támadhatnak a hatások, kapcsolódások értelmezésében. Ismeretes módon Herder szerint a nyelvi megnyilvánulások közül a

költői a leginkább nemzeti, a legkevésbé átvihető más nyelvekbe. A nyelv költőisége és egyedisége a metaforákban, szóképekben nyilatkozik meg, melyek annak a szemléletnek a termékei, amelyet egy nép egyedi és eredeti története, környezete szab meg. (127.) Tudjuk, hogy Arany János hasonlóképpen vélekedett, de hogy ez milyen mértékben Herder hatása nála (erről S. Varga Pál nem nyilatkozik az idézett helyen) az egyfelől bizonyíthatatlan, másfelől cáfolhatatlan. Mind-ezen kelepcehelyzeteket S. Varga Pál árnyalt fogalmazásmódja révén kerüli el. Arra korlátozza vizsgálódását, hogy a nemzeti költészet csarnokai mi módon teremtik meg az irodalomfejlődés és az értékorientáció kereteit, azzal nem foglalkozik, hogy mennyi tisztázatlan, netán illuzórikus elem maradt Kölcsy vagy Arany koncepciójában. Idézi azokat is (Sőtér, Németh G. Béla, Fenyő István), akik ábrándosnak tartják Arany felfogását, amely szerint a honfoglalás utáni magyarságnak egységes műveltsége lett volna. A „nemzeti családélet” feltételezése egyébként (akárcsak a hegeli eposzi kor, vagy a Rousseau által elképzelt ősközösség) nem is objektív igazsága, hanem „nemzettapasztó” funkciója felől ítélhető meg.

A 19. század értékteremtő nacionális hulláma egyébiránt (feltehetően és más okok mellett) azért is határozta meg egy-egy nemzeti kultúra jellegét, mert reprezentatív, s a maga módján felülmúlhatatlan remekmű a Walter Scott-regény éppúgy, mint az Erkel-opera, az *Anyegin* és a *Pan Tadeus*, a *Nyomorultak* és a *Toldi*. Igaz, ez több ezer év távlatában is érvényes lehet, hiszen a zsidó nép *Ótestamentuma* és a görög drámák is egy-egy nemzeti kiteljesedés csíraszerű vagy fejlett periódusához kötődtek, s nem a globalizáló világkultúra szétterüléséhez (amilyen a kései római kultúra volt, a középkor bizonyos szakaszai, az avantgárd adott terrénumai). S. Varga Pál több érvet is felhoz emellett, mi több, a tárgyalt korszak exponenseit szólaltatja meg e tárgyban, például Tóth Lőrincet 1837-ből: „Leonidas csak egy Spártáért, Zrínyi csak egy Magyarországért halhatott meg. Nem kell erre hosszú bizonyítás, tekints szívedbe, s ott leled a természettől vett tudományt, mely szerelmet egy háznéphez, s egynek körén túl egy hazához láncolja.” (445.) Jellemző S. Varga Pál elfogulatlanságára, hogy Tocqueville azon felfogását sem hallgatja el, mely szerint az ilyesfajta ösztönös patriotizmus atavizmus (amihez képest a modern emberhez méltó hazafiság ésszel belátott érdeken és elveken alapul).

S. Varga Pál könyvét azért is kiemelten fontosnak (ha nem félnénk a nagy szavaktól, azt is mondhatnánk, korszakjelzőnek) kell tartanunk, mert egy immár meghaladható, sőt meghaladandó bizalmatlansággal, tartózkodással, sőt gyanakvással szemben lép fel. Ki tagadhatná, hogy a nacionalizmus a náciizmussal (és persze a tömérdek különböző rendű és rangú nemzeti gyűlölködéssel) jó időre lejáratta magát, azaz: főleg német, de más elméletírók is olyan sokk hatása alatt eszmélkedtek az 1960-as, 1970-es évektől, ami nem tette lehetővé számukra

(egyébként dicséretes erkölcsi érzéküket bizonyító össznemzeti lelkifurdalásuk okán) a kérdés pontos, objektív mérlegelését. Nem kizárt, hogy az elmúlt hat évtized után már eljöhet az ideje a történelmi nacionálideológiák tudományos tanulmányozásának. (Mint ahogy abban sem kételkedhetünk, hogy a sztálinista tömeggyilkos diktatúra eltűnése után is sok időnek kell eltelnie, míg eme filozófiai, gazdasági, politikai törekvések tárgyilagos, oknyomozó története és mérlege megkíséreltetik.) *A nemzeti költészet csarnokai* már csak ezért is nemzetközi rangú téma, s főképpen nemzetközi rangú teljesítmény. Mert tudhatunk bármilyen sokat a német, az orosz, a román kulturális nemzettudat fokozatairól, igazából egy összehasonlító vizsgálat mutatná meg a nemzeti ideológiák szűkszerű és elkerülhetetlen ütemeit, értékeit és veszélyeit. (Hogy kerülnének a mi, s a szomszédos népek múlt-délibábjai egyazon rangra.) Különösen fontos ez Kelet-Közép-Európában. Régen észrevették már, hogy e tulajdonképpen nyugat-európai hatásokon felnövekvő kultúráknak épp nemzeti értékvilága lesz összemberi jelentőségű. Mint mondani szokás: ha kivonnánk Tolsztojból vagy Dosztojevszkijből azt, ami speciálisan orosz, lényegüktől fosztanánk meg őket, aminek a révén Dantéval vagy Shakespeare-rel egy sorba kerültek. A 19. századi nemzeti újjászületés tehát semmiképpen sem valami nemesi magyarkodás, hanem a felnőtté váló nemzet olyan megnyilatkozási lehetősége, amely a szó szoros értelmében felülmúlhatatlannak bizonyult (Petőfi, Eminescu, Puskin stb.).

A könyv felépítése roppant világos, mintha valóban a nemzeti költészet csarnokainak elhelyezkedését szimulálná időbeliség és térbeliség arányaival. Az államközösségi program a nyelvtől független állampolgári hovatartozás függvényeként funkcionál a romantikáig. Az eredetközösségi narratíva az egykori (feltételezett) származási azonosság fenntartásának illúziójára épül. A hagyományközösségi paradigma szerint az irodalom (s tágabban a kultúra) azonos a hagyományozódás nemzeti forrásaival. Tévesen mondja ezért a *Literatura* recenzense (2006/3.) erről, hogy „az irodalom nemzeti voltának kritériumává a folytonosságot leginkább fenntartó népköltészetből való kiindulást” teszi. Ezt ugyanis nem S. Varga Pál teszi, hanem a 19. századi magyar irodalom jelesei Kölcseytől Aranyig. S nem is csak ők, hanem mindazok, akik a német, a finn, az orosz, a román stb. irodalmi tradíció és nemzeti jelleg meghatározása során ugyanezt mondták a 19. században és később is. Mi több: ha ez így van, akkor az irodalom nemzeti jellegét olyan tények (például az ún. megelőzöttség) szabják meg, amelyek nélkül szűk és torz volna a nemzeti irodalom kibontakozásának magyarázata. Minderre újabban, tehát az elmúlt 30–40 évben még több is a bizonyíték, mint korábban lehetett, hiszen az intertextuális kapcsolódásokra irányuló figyelem miatt felértékelődnek azok a nyelvi hatások, amelyek eltérő korok, társadalmi és kulturális rétegek szöveginterferenciája révén értékképzők lehetnek.

Annak kifejtése nyilván nem férhetett bele S. Varga Pál monográfiájába, hogy a hagyományközösségi elv nem merül ki, nem szakad meg a 19. század végén (az Adyra, Kodályra stb. való futó célzásról már esett szó). Arany László idő előtti elhallgatása sem ennek a paradigmának a csődjéről beszél, hanem arról, hogy Arany János öregkorában, közvetlenül halála után bizonyos epigon vagy majdnem epigon követői nem tudták felmutatni ennek a paradigmának a folytatását, megújulását, ami később (természetesen) eltérő, sőt adott esetben Aranyt opponáló formában következett be, például Adynál. Sípját „régibabonának” egészen másfajta, bizonyos szempontból újromantikus, irracionális, szimbolista költészet elemévé tette, s a kuruc költészettől a „Verecke híres útját”-ig ívelő múlt-tudat a folklór és a régi költői hagyomány, a történelmi és nyelvi emlékezet félig tudatos terrénumai irányába tágitotta ki költői géniuszát. Arany egyik legarchaikusabb műfajából, a balladából is sokat merített, annak sejtelmességéből, kísérteties ösképzeteiből. Ady nagyságának, „hagyományközösségi” újszerűségének egyik forrása: „a szubkortikális, archaikus én költői formába öntése. Az intenzív, stimulánsoktól is fokozott élelmény áradó közegéből az őszerejű, kifogyhatatlan fantázia erejével kell imaginatív képeket formálnia, önmagát, létérzését egy irreális közegen át kinyilatkoztatnia. Az emberi tudatvilágnak egy mélyrétege szólal meg itt – s a korhoz kötött emberin kívül nyilvánvalóan benne kell lenni a sajátosan magyar elemnek. Valami etnikai jellegnek... A dimenzió, amelyben ezek a lelki történések zajlanak, többnyire irreális, tapasztalaton túli. Az élmény át van vetítve a babona, a mítosz, a mainál ősibb valóságtudat szintjére. Ebben a dimenzióban nem érvényesek a modern időszemlélet kategóriái: a versek ideje valami nem mérhető, ősi homályból elinduló folytonosság és azonosság, amelyben a történések a jelenbe nyúlnak át, valami időtlen, folyton megújuló érvénnyel. Az ősz Kajánnal valahol Ó-Babilon idején találkozott, sorsába a rímek ősi hajnalán vonul be...” (Barta János) S hogy a hagyományközösségi paradigma mennyire máig ható, arra mi sem jellemzőbb, mint hogy – igaz, Adyval ellentétes módon – a 20. század egy másik nagy magyar költője, Weöres Sándor is erős szálakkal kötődik a népihez, a régihez, az ősihez, a nemzetihez.

Mondanunk sem kell, hogy más-más korban, eltérő stíluskorszakban a hagyományközösségi kultúrateremtés mindig új és más „idegen” elemmel hozza mozgásba a „sajátot”. Horváth János fejlődéstörténetének visszatérő tétele, hogy az igazán sajátosan nemzeti érték megképződéséhez (a *Szigeti veszedelem*hez, Ady lírájához) mindig szükségeltetik valami idegen inspiráció is. Ezt más irodalmak fejlődése is példázhatja: Gogol csak E. T. A. Hoffmann felszabadító hatásával válhatott igazán karakteres orosz jelenséggé, mert a német romantikus író példája nyomán mert orosz–ukrán folklórhoz, rémmesékhez, abszurd humorhoz nyúlni. A világirodalmi rangra emelkedő 20. századi finn széppróza (Sillanpää, Vainö

Linna), bár minden elemével a finn nyelvi, táji, antropológiai tradícióhoz kapcsolódik, nem bontakozhatott volna ki Reymont, az oroszok, a naturalizmus és más hatások „élesztőszerű” jelenléte nélkül. A hagyományközösségi paradigma életképességét tehát a tradíció szélesebb értelemben vett játékba hozása és kombinálása kíséri. A nemzet szimbolikus értelevilága ily módon a középkortól, sőt talán még régebből meglehetősen széles merítésű, azaz műfajok, eszmei hatások dolgában korántsem zárt világ.

A gyakran modernistának mondott nemzetkonceptciók „képzelt”, illetve „elbeszél” közösségeknek nevezik a nációk különböző változatait, igyekezvén azt bizonyítani, hogy ezek kulturális és politikai céllal létrehozott konstrukciók. Valójában S. Varga Pál sem misztikusan öröklődő ősképletekre alapít, hanem olyan megelőzöttségre, amely a szó mindenféle értelmében „materiális” tényezőkkel fonódik össze, hiszen az őseredeti tapasztalat része a nyelven kívül a szokásrend, a klíma, a táj, az állat- és növényvilág, az életritmus stb. A test és lélek mindezeket magába foglaló létezőmódja (ami a csecsemőkortól alakul ki) egészül majd ki kulturális és politikai aspirációkkal, de azokból teljességgel le nem vezethető.

A 19. század eszmetörténeti és irodalmi önszemlélete azért is tanulmányozható (és tanulmányozandó!), mert utóbb eltorzuló, károsan és kórosan szembeállítható princípiumok korrekt és megnyugtató összhangba hozásával máig érvényes igazságok közelébe visz. Herdertől, Fichtétől, a kor más nagy gondolkodóitól vett idézetek bizonyítják például, hogy patriotizmus és a (jó értelemben vett, tehát általános emberi elkötelezettséget, humanizmust jelentő) kozmopolitizmus egyáltalán nem áll szemben egymással: „mindenki, aki a maga nemzetében a legerősebb és a legserényebb hazafi, ugyanezért lesz a legserényebb világpolgár, minthogy a nemzet bármiféle kiművelésének mégiscsak mindig az a végső célja, hogy ez a kiművelés az egész nemre kiterjedjen” (idézi Fichtét S. Varga Pál könyvének 371. lapján). Az egész munkára jellemző ez: a 20. század borzalmaitól eltorzult értékítéleteket visszaviszi az alapokhoz, megszabadítja a 20. századi szorongásoktól és rágalmaktól, s a maguk történeti és értékteremtő működésében mutatja fel őket. Ebben a vonatkozásban S. Varga Pál monográfiája nem egyszerűen a magyar irodalomtörténeti gondolkodás forrásainak és 19. századi szakaszainak jellemzése, több ennél: „ami bekövetkezett, az nem a fátum szükségszerűségével történt, s ezért a történelmi folyamat által elvetett alternatívák megértése elengedhetetlen a ténylegesen végbement folyamatok megértéséhez is. Már csak azért is, mert az emberi kultúra történetének egyik jellemző vonása, hogy az egykor elvetett alternatívákat – köszönhetően az írásbeliségnek – időről időre újra felfedezi. Az elfelejtett múlt ugyanis mindig tartogat olyan értelmekeket, amelyekkel a megszokott múlt adósunk marad. Úgy is mondhatnánk, hogy felelős-

séggel tartozunk minden emberi tudásért, amelyről valaha valamiért kénytelenek voltunk lemondani.” Ezek a könyv utolsó mondatai.

S. Varga Pálnak meggyőződése, hogy fontosat mond, s valóban azt is mond. Akadt monográfiájának olyan bírálója (Alföld 2007/4.), aki ezt „apologetikus hév”-vel tévesztette össze. A szerző valóban „érdekelt tárgyának diadalában, mégpedig nem egyszerűen a tudós kifejtő-érvelő racionalitásának jegyében.” A figyelmes olvasó azonban feltétlenül konstatálja, hogy végig megmarad a múlt-faggató kérdésfeltevések és az arra adott válaszok, az induktív eljárással indított analízis s az ebből levonható konklúziók logikájának területén. Sem lelkendezés, sem pátoz nem homályosítja el látását, egyetlen kérdésre sem ad emocionális választ, hanem mindig racionalisat. Tények akár szolidan erőszakos átcsoportosításával sem vádolható meg, sőt ha állításával szemben szilárdan megálló ellenérv akad, erre előzékenyen maga hívja fel a figyelmet. De mindezen túl és mindezek által valóban akar valamit, valami életbevágóan lényegeset, s ez az akarat igazán jelentős tudósból nem is nagyon hiányozhat. Arra érez elhivatottságot, hogy irodalomtörténet-írásunk múltját úgy tárja fel, a nemzeti irodalom fogalomrendszerének alakulásrendjét úgy állítsa elénk, hogy ez mégis sugalmazzon valami többletet. (Ne feledjük, az orvoslásban is a legszigorúbban racionális gondolatmenetű terápia végső célja mégiscsak egy akár érzelmileg is motivált képzet, a beteg gyógyulása.)

Lehet, hogy tényleg szeretné, ha a nemzet múltbéli kulturális és erkölcsi önképe nagyobb mértékben segítené elő a jelen és a jövő formálását. De nem „ideologizál”, legfeljebb számtalan gondolati művelet végeredményeként, szinte szándéktalanul, majdnem udvariasan félreállva reméli, hogy műve megértésre talál. Így hát könyve ismertetőjének is illik tartózkodni a nagy szavaktól. Pedig jól esne arra utalni, hogy minden felfedezés túlmutat önmagán (Amerikáé is, a röntgensugaré is), s egy nagy vállalkozás részese. A 19. század kutatása pedig (s ez hasonlóan szemérmesen vállalt erőfeszítéssel megvan Dávidházi Péter Toldy-könyvében is) alkalmat ad arra, hogy valóban nemzeti és összemberi értékek megvalósulásának lélegzetelállító vállalkozását kongeniális interpretátorok segítségével kövessük végig, átélve az értékpusztulás szorongását, s a dolgok valamikori helyreigazodásának azt a reményét, amely csak a múltból szólás pontosságáig, felelősségérzetéig mehet el, amennyiben szerepünk és szakmánk határait tiszteltben tartjuk.

(Balassi, Budapest, 2005.)

Kabdebó Lóránt: Szabó Lőrinc „pere”

Ha a Szabó Lőrinc-filológia utóbbi évtizedekben tapasztalható látványos sikertörténetének „felelőseit” keressük, elsőik között kell említenünk a recenzált kötet szerzőjének, Kabdebó Lórántnak a nevét. Amellett, hogy egymaga több ezer oldalt szentelt már a költő életműve értelmezésének, a Miskolci Egyetem Szabó Lőrinc Kutatóhelyének vezetése és az egyetem irodalomtudományi doktori iskolájában folytatott szervező munkája révén irányította a költő életművének filológiaiilag egyre pontosabb és gondozottabb kiadását, illetve inspirálta a Szabó Lőrinc-kutatás máig tartó lendületét. E lendület nem kis részben származik abból, hogy – a modern magyar líra újragondolásában Kulcsár Szabó Ernővel együttműködő – Kabdebó Lóránt egyértelmű, a világirodalmi folyamatokkal párhuzamos költészettörténeti paradigmaváltást ismer fel a húszas évek második felének, harmincas évek elejének költeményeiben, amelynek lényege az, hogy „a homogen versszemlélet dialogizálttá alakul át”, s amely folyamat letéteményes kötet a *Té meg a világ* (1932) lesz.

Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetében – József Attila mellett – Szabó Lőrinc válik a (főként Jauß nyomán kidolgozott, elsősorban a szubjektum válságának poétikai színreviteli lehetőségeire fókuszáló) későmodern korszakretorikai konstrukció fő lírai reprezentánsává. A konstrukció szűkösségéről-tágasságáról és teljes körű érvényességéről lehet (és vélhetően érdemes is) vitákat folytatni, ám az kétségtelen, hogy hatástörténetileg az egyik legtermékenyebb irodalomtudományos mozzanatról van szó a modern líra kutatásának utóbbi pár évtizedében. A Kulcsár Szabó köré szerveződő kutatócsoport (meg-megújuló és bővülő módszerrel) egyre újabb és izgalmasabb rétegeit képes feltárni – többek között – Babits, Kosztolányi, József Attila, Szabó Lőrinc, Ady Endre, Kassák Lajos, Pilinszky János költészetének. A kör jelenleg is bővül, s olyan szerzőkre is kiterjed ki, mint például Juhász Gyula vagy Weöres Sándor. (Hozzá kell tenni, hogy az

„újraolvasás” folyamatában legintenzívebben részt vevő József Attila-életmű recepciójának páratlan extenziója viszont elsősorban annak köszönhető, hogy egymással párhuzamosan több különböző műhely is igen komoly munkát végzett a tárgykorban.) Az említett irodalomtörténészeken kívül Szabó Lőrinc újraértésében tevékeny részt vállalt Menyhért Anna (az Anonymus Kiadó *Újraolvasó* sorozatának szerkesztője és e sorozat vonatkozó kötetének – Kabdebó mellett – társszerkesztője), Kulcsár-Szabó Zoltán és Lőrincz Csongor, legújabbán pedig Kovács Béla Lóránt tanulmányait kell megemlíteni. A most recenzált kötet szempontjából megkerülhetetlen továbbá Kiss Noémi kutatómunkája, hiszen a Carl Rothe és Szabó Lőrinc közötti kapcsolat és levelezés alapos feltárásának nem kis szerepe van abban, hogy meglepő, új információkhoz juthattunk a költő második világháborús közéleti tevékenységével kapcsolatban.

A Szabó Lőrinc-kutatás felívelése sejthetően épp manapság fordul át szükségzerű apadásba (vagy legalábbis stagnálásba), hiszen a költő centenáriumának (2000) elmúltával, és az életmű egyre nagyobb szeletének igényes és alapos (jelenleg még nem teljes mértékben publikált) újraértelmezésének köszönhetően mára jelentős mértékben csökkentek a Szabó Lőrinc-oeuvre korábban tapasztalható interpretációs és filológiai hiányosságai. Mindezzel természetesen nem állítom azt, hogy nincsenek még jelentős tartalékai eme kiterjedt életműnek – ha a hatástörténetet tekintem, most kezd észrevehetővé válni például egy olyan kapcsolat, amely mindeztidáig nem került a kutatók látókörébe. Az egyik legfigyelemreméltóbb kortárs lírikus, Térey János költészetének ugyanis több szempontból előképe lehet Szabó Lőrinc munkássága. A poétikai gyakorlatok tüzetes összevetése még várat magára, de az jelenleg is megállapítható, hogy a monológ mint beszédforma és a nyelvhasználat klasszicizáló jellegének találkozása (egyben „a szerkezet szerepének hangsúlyosabbá válása”); a didaktikusság hatását felkeltő, időnkénti deklaratív-szentenciózus modalitás; az irónia használatának zavarba ejtő visszavontsága és inkább csak a szerkezetből, semmint a stílusból való következtethetősége; az afirmatív negáció vagy szkepszis módszere (ami részint felelős a versek körüli polémia és felháborodottság kialakulásáért); valamint az egyes szám első személyű persona narratívaképző megszólalásmódja szoros kapcsolatot feltételez a korai Szabó Lőrinc és a korai Térey János versdarabjai között. Mindkét szerzőnek szembesülnie kellett és kell a – poétikájukból szorosan következő – vádakkal és szélsőséges értelmezésekkel, melyek között ott találjuk a női nemre irányuló méltánytalan-diktatórikus attitűdöt (itt például a *Semmiért Egészen*, ott a *Négerbaba* című vers), vagy az erőteljes germán vonzódást-szimpatiát. Meggyőződésem, hogy a Szabó Lőrinc és Térey János költészetét hasonlóan érintő problematikák további vizsgálata képes lehet hozzájárulni a versdiszkurzus ún. „irodalmári” és „újságírói” értelmezhetőségének (azaz a kettő közötti különbség

mibenlétének) kérdését érintő, illetőleg az alkotásban és értelmezésben egyaránt tetten érhető felelősséget és az aisztheszisz és poieszisz műveleteiben rejlő kockázatot mérlegelő gondolkodáshoz. Avagy, ahogy Kabdebó Lóránt megfogalmazza Szabó Lőrinc legellentmondásosabb költeményeinek tárgyalása során: „Mindezzel együtt felmerül a kérdés: különbözhet-e a felfordult világ látványát bemutató torzkép mint poétikai formáció és mint etikát is hordozó üzenet”. (239.)

Jelen kötet legnagyobb érdemét abban látom, hogy ezeket a kérdéseket mindeztáig talán soha nem tapasztalt alaposágú kontextus felmutatásával feszegeti. Feszegeti, és nem tárgyalja, feszegeti, de nem válaszolja meg – mert megnyugtatóan nem lehet és nem érdemes megválaszolni. A könyv fejezetei Szabó Lőrinc életének vitatható és vitatott, támadható és támadott mozzanatait járják körül, elsősorban világnézeti és politikai beállítódására vonatkozóan. Ehelyütt célszerű ismertetni a szerző kifejtett célkitűzését: „Senkit nem meggyőzni akarok, legkevésbé önmagamot. Csak egy embert szeretnék bemutatni, akit valamilyenre ismerni vélek, és aki önmagára vonatkoztatta ezt az általa Goethe szájába adott szöveget: »Ember vagyok – az ellentmondásaival együtt.«” (13.) Ezt a célkitűzést valósítja meg a vaskos könyv – hiába is várnánk szenzációs bejelentéseket, leleplező vagy az „igazságot” kijelentő retorikát. Valószínűleg túlságosan sok adatot közread ahhoz, hogy az ún. „művelt, szélesebb olvasóközönség” számára könnyen befogadható és megvilágító erejű lehessen. Az extenzív jelleg, a mindenre kiterjedő filológiai precizitás (ami néha felesleges köröket is eredményez, az egyik fejezet egy lábjegyzete például elnavigál minket egy másik fejezet 134-es lábjegyzetéhez, amely viszont nem tesz mást, mint pusztán átirányít a 132-eshez) és az esetenkénti redundancia (gyakran fél oldalak is megismétlődnek tartalmilag, de sorok időnként szó szerint is, gyakori az idézetek újraközlése, ami persze didaktikai célokat is szolgál) a kötet szöveggyűjtemény-jellegét erősíti a monografikussággal szemben. Mindez azonban összhangban van a kinyilvánított szándékkal: egybegyűjteni, közölni és többféle perspektívából bemutatni a Szabó Lőrinc „peréhez” (azaz életének és munkásságának kétesen megítélhető pontjaihoz) bármilyen módon kötődő dokumentumokat (visszaemlékezéseket, leveleket, jegyzőkönyveket, szépirodalmi alkotásokat stb.). Kabdebó Lóránt szellemisége abban az értelemben mindenképpen közel áll választott témájához, hogy Szabó Lőrinchez hasonlóan ő maga sem akar feláldozni semmit bármiféle ideológiai célkitűzés oltárán: nem a különbségek és ellentmondások felszámolására és elsimítására törekszik, hanem épp ezek felszínre hozására, a termékeny kértely és az összetettség felmutatására. Idézhetjük Szabó Lőrinc lillafüredi beszédét (melynek teljes szövege természetesen megtalálható a kötetben): „A valóságnak, az életnek a plasztikája kell, a maga ezer és millió színével, ellentétével, ellentpontjaival, fény és árny kell az igazi megvilágításhoz”. (282.)

Vélhetően azonban ez az összetettség az, ami nem kedvez annak, hogy a könyv nagy vitákat váltson ki, ellentétben például a közszolgálati televízió *Kultúrház* című műsorában megfogalmazódó műsorvezetői előrejelzéssel. A műsorban a könyv azon vonulata lett kiemelve, amely Szabó Lőrinc náci szimpátiájával és antiszemitizmusával, igazolási eljárásával foglalkozik (és itt csak utalok arra a kémhistóriának is beillő, valóban újszerű információsorra, mely szerint Szabó Lőrinc *vélhetően* tudott egy *vélhetően* náciellenes, az angol titkosszolgálattal és Wallenberggel is kapcsolatot tartó csoport működéséről, és asszisztált hozzá). Ha valóban ez volna a kötet elsődleges tétje, és e kérdésre még egyértelműen megfogalmazott választ is kapnánk, talán több nyilvános fórumon is találkozhatnánk vele vitát generáló helyzetben. Azonban nem erről van szó. Majdnem a teljes kötetet (cirka ötszáz oldal) végig kell olvasni ahhoz, hogy megközelítően teljes képet kapjunk a költő ideológiai beállítódásáról, míg végül, ha egyáltalán valamilyen összegző érvényű megállapításra juthatunk, akkor az az, hogy Szabó Lőrinc magánemberként hol a bal-, hol a jobboldal elgondolásait tartotta szimpatikusabbnak, a politikával a lehető leglazábban tartotta a kapcsolatot (eredendő apolitikusság jellemezte), bátran hangoztatta elfogulatlan és időnként bántó véleményét a legkülönbözőbb témákról (akár a kényesekről is), de amikor az események úgy fordultak, hogy általa tisztelt emberek és barátai (elsősorban írók) komoly bajba kerültek, minden lehetőséget kihasznált és minden kapcsolatát latba vetette megsegítésük érdekében. Sok, nem túl rokonszenves, utólagos távlatból tévedésnek és hibának minősíthető megnyilvánulása is dokumentálva van a kötetben, és ez az eljárás nem teszi lehetővé azt sem, hogy jó szívvvel, minden tekintetben támogassuk a Szabó Lőrinc-i életprogramot. Ellenben ez a szerkesztési módszer az, mely egyedül lehetővé teszi egy élet és egy korszak differenciált megértését. A költő szépirodalmi munkásságáról pedig már többen kijelentették (az említett tévéműsorban Kulcsár Szabó Ernő szájából el is hangzott), hogy Szabó Lőrinc verseiben semmiféle nyoma sincs szélsőséges ideológiák és berendezkedések iránti elköteleződésnek (ami a legtöbb kortársáról nem mondható el!). És e ponton érintenem kell egy kérdést, mégpedig a versek üzenetszerűségének, tartalmi átfordíthatóságának problémáját, hiszen a hivatkozott műsorban Nyerges András például azt állította, hogy a diktatúrák, a parancsuralmi rendszerek iránti vonzódás nyilvánul meg például a *Semmiért Egészen* gyakorta idézett sorában („ne élj, mikor nem akarom”). Kulcsár Szabó Ernő röviden rámutatott arra, hogy ez akkor van így, ha a verset „újságcikként olvassuk”, miközben ez a vers „mást tesz, mint amit mond”, és a jelentés összetettségének feltárása „irodalmi olvasás dolga”.

E ponton viszont valószínűleg paradox szituációba kerülünk, hiszen az irodalmi olvasásmód eredményeit megfelelően közvetíteni kell a szélesebb olvasórétegek felé is (aminek egyik módja a középiskolai oktatás), viszont ebben a

kötelezettségben és felelősségben nagyon könnyen benne van a közvetítés kudarca. Éppenséggel azért, mert az olvasók nagy része nem rendelkezik az irodalmi olvasás szükséges eszköztárával, és emez eszköztár hiányát nagyon nehéz olyan diszkurzussal áthidalni, amely egyszerre tesz eleget az irodalmi olvasás összetettségi kívánalmának, ugyanakkor képes a „felszíni” befogadás hatékonyságát és érthetőségét is biztosítani. Ráadásul a művek jelentésének közvetítésében mindig is nagy szerepet kapnak az ideológiai (félre)olvasás azon fórumai, melyek nem kizárólag a másként, de a rosszabbul értés teljesítményében érdekeltek, amennyiben szisztematikusan és gyorsan rövidre zárják az értelmezés köreit. Itt érhető tetten az írástudók az irányú felelőssége, mely szerint akár a *Semmiért Egészen*, akár a *Vészér* poétikai összetettségéhez, és így jelentésmezejéhez a megfelelő diszkurzív szabályok tekintetbe vételével szükséges és lehet csak közelíteni – ezen szabályok legalább részlegesen ismertté és alkalmazhatóvá tétele viszont az irodalmárok feladata (erre jó példát nyújthatott a *Kultúrház* említett adása, ahol az értelmezés nem túl produktívnak tűnő és nem túl méltányos rövidre zárása lett azonmód elbizonytalanítva). Ehelyütt érdemes idézni Kulcsár-Szabó Zoltán – többek között épp a *Vészért* példaként citáló – dolgozatát: „a felelősség minden feltétele diszkurzív konstrukció, nem pedig természetesen vagy akár nyelvileg adott... [...], ezért előre feltételezhető, hogy a felelősség kérdése itt nemcsak a jog vagy az igazságosság, hanem az irodalmi szöveg bizonyos konvencióinak kérdését is előhívja, aminek kitüntetett jelentősége lehet az irodalmi kanonizáció és cenzúra működésének tekintetében”. (*Kánon és recepció = Kánon és kanonizáció*, szerk. DOBOS István – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Csokonai, Debrecen 2003, 121–147.)

Mindezzel (illetőleg a felelősség alkotói oldalával) kapcsolatban tanulságos Szabó Lőrinc utólagos reflexiója *Újságírói védőbeszédében*: „Azt tanultam, láttam be, hogy nekem mégiscsak kellett valahol hibáznom. Kellott, ha annyian félreértettek. Bizonyos dolgokban nem tudtam a végső igazat; mi, maiak, sok mindenben talán nem is fogjuk már megtudni az életünkben. [...] Ilyen rémületes időkben, úgy látszik, minden szót minden alkalommal újra definiálni kellene, amikor két ember beszél.” (440–441.) A költő nyilván magánemberi megnyilvánulásaira gondol, hiszen költeményeit mindig pontossá, tökéletessé formálja. „A tökéletes kidolgozásra sohasem fizetünk rá” – állítja, és végeredményben igaz van akkor is, ha szó szerint értjük a kijelentést, hiszen az igazolási eljárásban elismerik, hogy vitatott versei valójában nem vitathatók, mert nem „közölnek” szélsőséges üzenetet, hanem egy „típust mutatnak be”, összetetten. Kérdés azonban, hogy a korábbi logikát követve (és itt elválva a költő meggyőződésétől) nem hibázott-e mégiscsak, ha a verseket is annyian félreérthették és értik máig. Kérdés az, hol kezdődik egyáltalán a hiba lehetősége egy irodalmi mű,

különösen egy vers értelmezhetőségét, diszkurzív rendszerének átláthatóságát tekintetbe vége. Elég-e, hogy Szabó Lőrinc (és az irodalmi olvasásban érdekeltek egy csoportja) tudja, mi szövegének érdeme ha már életében szélsőséges ideológiák használják azt ki, és nem tiltakozik ellene, csak a keletkezés évét pontosítja, miközben tudhatja, hogyan akarja és fogja egy bizonyos tábor azt olvasni? (És engedi így olvasni, mint ahogy megtörtént ez a *Vezérrel*.) Mennyiben kell egy írónak felelősséggel lennie a művéből kiolvasható potenciális jelentések irányában, és mennyiben lehet felelős a hermeneutikai szempontból rossz olvasatkért? Mindezen kérdések annak ellenére – avagy éppenséggel amiatt – is feltehetők, ha e ponton Kulcsár Szabó Ernő egy Szabó Lőrinc-előadásában elhangzott szavait igencsak meg kell fontolnunk: „Az a tény azonban, hogy e szövegek kapcsán a recepció továbbra is szükségét érzi valamilyen etikai relativizmus mentegetésének, s sajátos életrajzi magyarázkodásokra kényszerül, arra vall, hogy a filológia továbbra is egy szavatolt tudás ideológiai csapdájából szemléli – s innen érvelve akaratlanul is maga keveri antihumanizmus gyanújába – az ilyen »problematicus« alkotásokat. Ez a kérdéses értelemkölcsonzó stratégia annyiban vét a költészet szelleme ellen, amennyiben mindig egy olyan beszéd partitúráját referencializálja, amelyet éppen a valóságrelációk elutasításának szándéka létesít. Hiszen a költészet nyelvét kifejezetten ez a referenciális társíthatatlansága óvja meg attól, hogy – a »valóság« benyomását keltve – alávethető legyen egy rajta túl »szavatolt« tudás episztemológiai igazságainak” (*Egy kisajátíthatatlan klasszikus*, Élet és Irodalom 2000. április 7., 11.)

Kabdebó Lóránt könyve nagyon hasznos azért, mert jól használható kézikönyve a Szabó Lőrinc-filológiának: bevezető fejezetei összegzik az életpályát, az életrajzot és a főbb poétikai tendenciákat, a további fejezetek pedig logikusan építkezve alaposan körbejárják a költő életének fontosabb állomásait. A könyv „a filológia apoteózisaként” is felfogható, hiszen egyrészt a végletekig fokozott textológiai-filológiai pontosság és hivatkozásrendszer jellemzi, másrészt – és ez legalább annyira fontos – több ízben demonstratív módon bemutatja, hogy a filológiai mélyfúrások alapján milyen újszerű poétikai belátások tárhatóak fel (pontosabban azt, hogy *csak és kizárólag* ilyen alapos mélyfúrások után válhat bármilyen észrevehetővé és igazolhatóvá). „Csak filológia lenne? Bizonyíték: a filológia sohasem lehet: *csak*.” – vonja le a következtetést egy helyen. (177.) Hiányoltam viszont a könyvből Szabó Lőrinc egy másik, szintén vitatott „perének” alaposabb kidolgozását: a szerelmi-magánéleti viszontagságok bemutatását. (Bár elszórva erről is megtudunk sok mindent.) Jóllehet, a téma talán egy másik, hasonló terjedelmű kötetet igényelne, azonban nem kétséges, hogy ez a kérdés is legalább olyan ellentmondásos megítélésű, mint világnézete. Kovács Béla Lóránt fogalmazza meg *Szerelmes trópusok* című tanulmányában (Alföld 2004/4.): „Műveire azonban

morális értelemben nincs mentség. *A huszonhatodik évre* sincs, arra a szerelmes gyászköltemény-ciklusra, amely egy házasságon kívüli kapcsolatnak állít emléket. Nincs rá mentség, de nem is szorul rá. [...] A nagy alkotások gyakran újragondoltatják velünk mindazt, amiben biztosak voltunk, így morális meggyőződéseinket is.”

Megtalálhatóak a könyvben összegyűjtve a költőre vonatkozó legfontosabb és legérdekesebb dokumentumok – a könnyebb tájékozódást a függelék és a névmutató segíti. Ezek a dokumentumok nem kizárólag, sőt megkockáztatható, nem elsősorban Szabó Lőrinc élete szempontjából fontosak, hiszen nemcsak egy élet bonyolultságát és természetes esendőségét ismerjük meg általuk, hanem egy gyálázatosan nehéz és nem túl szép korszak esendőségét, esetlegességeit és jóvátehetetlen hibáit is. Mikor Szabó Lőrinc azon kesereg egy helyen, hogy alig van ideje katonai szolgálata idején, mert „felesleges munkákat” – cenzúra, korrektúra – kell végeznie, bár emellett még társasági életet is tud valamennyire élni, elővettem Radnóti Miklós naplóját, és rendre végigolvastam a párhuzamos helyeket. Rendkívül tanulságos, nemcsak az eltérések, de épp bizonyos hasonló észrevételek, gondolati találkozások miatt is. Hiába írja Szabó Lőrinc, hogy „ezeket az éveket nem nézhetjük későbbi, mai szemmel”. (257.) Egyre inkább csak későbbi szemmel nézhetjük, és szükséges is, hogy onnan nézzük, hátha magunkat és korunk hibáit is jobban értjük általuk. Viszont pontosan ezért kellenek az ilyen jellegű munkák, mint a *Szabó Lőrinc „pere”*, mert általa talán kicsit akkori, ottani szemmel is nézhetjük mind azokat, mind ezeket az éveket.

(*Argumentum, Budapest, 2006.*)

Halkan szítál a tört fény. Kosztolányi Dezső összes fényképe, szerk. Kovács Ida, előszó Fráter Zoltán, design, tipográfia, nyomdai előkészítés Fákó Árpád

Írókról készült fotográfiák publikálása terén a Petőfi Irodalmi Múzeum tekintélyesnek mondható múlttal rendelkezik. A köteten azonban, amelyben a Kosztolányi Dezsőt ábrázoló képeket gyűjtötték össze, immár hiába keressük a nyolcvanas évektől megjelenő *Fotótéka* sorozat ismertetőjegyeit. Az album előzménye az *Idesereglik, ami tovatűnt* című József Attila-kötet; a két igen szép könyv így már egy megújuló sorozat ígérését hordozza. Tartalmi szempontból fontos különbség, hogy míg a jubileumi évben megjelent József Attila-kiadvány tulajdonképpen a Macht Ilona által szerkesztett ikonográfia (*Négyszemközt azt utókorral*, 1980) felfrissítése, kibővítése, addig Kosztolányiról ezúttal jelenik meg először hasonló jellegű gyűjtemény.

A kritika által is pozitívan fogadott, igényes új külsőről – Havasréti József szerint például „az elegáns művészeti katalógusokra emlékeztető szellős tipográfia és a finom színek a kortárs vizuális trendeket idézik” (*Festett vérzés, takart sebek*, Jelenkor 2005/12, 1201–1208.) – nem csak azért érdemes beszélni, mert tulajdonképpen ebben áll az egyetlen különbség a korábbi Fotótéka-könyvekhez képest. (Egy filológiai igényrel összeállított ikonográfia esetében amúgy sem nyílik túlságosan nagy játéktér az anyag elrendezője előtt.) Nem vitás, hogy a korabeli fotóstílussal harmonizáló, meleg tónusú barna és okker színek, a fényes, súlyosabb papír vagy a könyvoldal két dimenzióját szabadabban, kreatívabban kihasználó képszerkesztés igencsak befolyásolják a kötet egészéről és az egyes képekről kialakuló benyomást. Hogy mindez a tartalmat, a képek percepcióját lényegileg meghatározza, vagy csupán ízléses csomagolásról van szó, továbbra is kérdés marad. Egy művészeti (fénykép)albummal kapcsolatban, amely szinte kizárólag vizuális, képi hatásokat alkalmaz, talán egyszerűbb lenne válaszolni erre a kérdésre (bár művészetelméleti probléma, hogy ilyen eszményi album létezhet-e); a *Halkan szítál a tört fény* azonban nem ilyen kötet, hanem egy íróról készült foto-

gráfiák gyűjteménye, s ezek a fotók a fennmaradt dokumentumok, emlékek egy csoportját képezik. A képek megjelenésének indoka tehát Kosztolányi személye, pontosabban írásművészete, amelynek megítélésében ráadásul a betűk színe, a papír milyensége vagy a szöveg elrendezése hagyományosan nem játszik szerepet. Ennek megfelelően a kötet közönségét is feltehetően elsősorban irodalombarátok, az író tisztelői alkotják, akik ezeket a fotográfiákat azokkal a képekkel vetik össze, amelyeket olvasmányélményeik alakítottak ki. Bármennyire is eltérően működnek a fényképek és az irodalmi szövegek, Fráter Zoltán szép bevezető esszéje épp azt villantja fel, hogy ez az összevetés számos kiindulópontból, többféleképpen is elképzelhető, legyen szó akár a szerző képi, illetve szövegek útján történő önstilizációjáról, az impresszionista versek fényképet imitáló technikájáról vagy a fényképész és a költő tevékenységének összehasonlításáról. A fotográfiák azonban sosem feleltethetők meg teljesen szövegeknek, mindig módosítják, alakítják, kiegészítik a szövegek által szerzett ismereteinket, elképzeléseinket. Ez az a feszültség vagy kockázat, amely számomra mindvégig ott rejlik a kötetben, és talán Kosztolányi bármely tisztelőjének érdeklődésére számot tarthat. Ezt látni a címlapra kiváló érzékkel választott portrén is. Az 1915-ben készült fénykép már nem ifjúkori felvétel, felismerni a felnőtt költőt, mégis más, mint a valamivel később készült közismert Kosztolányi-fotók. Az író lefelé tekint, merengő, majdhogynem komor, szemben a gyakrabban látott felfelé-távolba pillantó portrék inkább ábrándos kifejezésével, amelyeknek szinte elmaradhatatlan eleme az apró mosoly és a kissé felvont szemöldök. A Rónai Dénes által készített felvétel emellett magán viseli a műtermi fényképezés nyomait: hála a könyv jó minőségű reprodukciójának, jól látható a portré megalkotottsága, a szándékolt beállítás; érzékelhető a fotográfia retusálás eredményezte különös tökéletessége, a bőr természetellenes textúrája. A kép tehát többszörösen is egyfajta idegenség érzetét kelti, kíváncsivá tesz, elgondolkoztat; elbizonytalanítja és újraalakítja a Kosztolányiról kialakult képünket.

Kosztolányi Dezső írói jelentősége az utóbbi években egyre nőtt; művei egyre lényegesebbé váltak a kortárs irodalom számára. Ezt a tendenciát az irodalomtudományban számos tanulmány, önálló kötet, míg a szépírók részéről vallomások, hommage-ok, Kosztolányi-átvételek, variációk és utalások dokumentálják. Ennek a, mondhatni, „posztmodern” újrafelfedezésnek az igen összetett jelenségében az egyik legfontosabb kiindulópont Kosztolányi nyelvszemlélete, illetve a nyelviség, a nyelvi megformáltság szerepe, jelentősége az író műveiben. Az ezzel kapcsolatban elhangzott vélekedéseket némileg leegyszerűsítve kijelenthető, hogy Kosztolányi igen tudatosan használta a nyelvet és vizsgálta annak működését, szenvedélyesen foglalkozott nyelvészeti kérdésekkel; elméleti írásai mellett irodalmi alkotásaiban is tetten érhető a nyelvi formák hangsúlyos, önállósuló ér-

telemképző és esztétikai szerepe. Vajon tükröznek-e valamit a fényképek ebből a Kosztolányi-képből? Nehéz megmondani, hogy Kosztolányit például jobban foglalkoztatta-e a portréinak minősége, jellege, mint kortársait, s ha igen – ahogy ezt a kérdést Fráter Zoltán is felteszi –, ez a költő hiúságát, öntudatát vagy igényességét fejezi-e ki. Az irodalom intézményére összpontosító nézőnek feltűnhet, hogy nem kevés fotó ábrázolja Kosztolányit olvasva, könyvek társaságában vagy írás közben. Ebben a tekintetben a legérdekesebb minden bizonnyal az ikonográfiában 90-es számmal szereplő fénykép, amely 1930-ban jelent meg a Színházi Életben, és az író kezét ábrázolja (igaz, portréja társaságában). Ennek alapján azonban talán túlzás lenne azt feltételezni, hogy az ábrázolás az alkotó személyiség helyett egyre inkább a szűkebben vett irodalmi, olvasó-író szubjektumot helyezné előtérbe (amelyet nem az arc, hanem inkább a kéz jelképezne). A könyvek, a toll és az íróasztal az íróportré szokásos díszletei, különösebb jelentőség nélkül, s a fennmaradt fényképek többsége hagyományos arckép vagy alkalmi fotográfia.

Ugyanezen kérdést fogalmazzuk újra, ha azt firtatjuk, hogy az aktuális Kosztolányi-kép hogyan befolyásolja, alakítja a megnövekedett érdeklődés nyomán kialakuló irodalmi kultusz szerkezetét, hiszen az íróról készült fotográfiák éppen ehhez tartoznak. Vajon másképpen alakul a jelenben a Kosztolányi-kultusz, mint régebben, amikor a relikviák, emlékek és egyéb, az íróval kapcsolatos tárgyak gyűjtése és kiállítása világosabban az alkotó-zseni szubjektum autoritása köré szerveződött? Érdekes ebből a szempontból gyors pillantást vetni Parti Nagy Lajos recenziójára. Parti Nagy egyike azon kortárs íróknak (Esterházy Péterrel, Tolnai Ottóval és másokkal egyetemben), akik sokat tettek Kosztolányi fent vázolt posztmodern „újraolvasásáért”. Írását a szobájának falán lógó Kosztolányi-portré említésével kezdi, amely mintha egy kultikus mester-tanítvány viszonyt sugallna, amely azonban rögtön el is bizonytalanodik, amikor Parti Nagy nem tudja a kötet katalógusának segítségével beazonosítani a fényképet. „Ezt most kibonthatnám, vonatkoztathatnám a viszonyomra Kosztolányihoz, de úgyse férne bele egy laza recenzióba.” (*K. D. 154 pillantása*, *Élet és Irodalom* 2007. február 23., 26.) E kényes kibontás nélkül is világos, hogy Parti Nagy esszéjében a múlt nagy mesterére tisztelettel emlékező kultikus beszédmodort részben felváltja, variálja egy szövegstruktúra, amelybe Kosztolányi-idézetek épülnek, amely mintegy tanácsot kér és kap Kosztolányitól, s amelyet (illetve egy ezzel párhuzamosan íródó verset) így Parti Nagy, Kosztolányi és a számítógép szövegszerkesztője közösen alkotnak meg.

A kötet 154 felvétele újabb és újabb meglepetésekkel szolgál a figyelmes olvasó számára. Ha már ismerjük Kosztolányi összes arckifejezését, elmerülhetünk a képeken megjelenő egyéb részletekben. A költő társaságában megjelenő ala-

kok, a korabeli ruhák és az itt-ott felbukkanó tárgyak, Kosztolányi dolgozószobájának könyvespolca vagy az egyetemi leckekönyv mind-mind elárul valamit a költőről és koráról, nem beszélve a felvételek kompozíciójáról, a beállítások esztétikai tartalmáról. Az értő tekintet számára egy egész világ nyílik meg a könyv lapjain annak ellenére, hogy a 154 fotográfia éppen mai szemmel egyáltalán nem számít soknak. Kortárs írók esetében például eleve reménytelen lenne az „ős-szes” fényképet összegyűjteni; róluk az utókor feltehetően már inkább portréfilmek, riportműsorok és felvett beszélgetések révén tud majd meg többet. A kötetnyi fénykép bősége tehát titokzatossággal párosul: a 154 felvétel világa minden változatossága és részletgazdagsága ellenére a valóságnak csak igen szűk szeletét képes visszaadni, amelynek kiegészítése az olvasó-nézőre vár.

Bárhonnan ered is a *Halkan szitál a tört fény* tanulmányozásának öröme, a Petőfi Irodalmi Múzeum igényes és jelentős albummá szerkesztette a Kosztolányi-ról készült fotográfiákat, melyet talán nem csak az életrajzot kutató filológus és az érdeklődő olvasó, de a Kosztolányi-műveket elemző irodalmár is haszonnal forgathat.

(Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2006.)

Errata

Korábbi számunkban levilágítási hibából az alábbi néhány görög szó helytelen szedéssel szerepelt:

210. oldal 2. bekezdés 2. sor: κὰτ'ἔξουσια

210. oldal 58. jegyzet: κὰτ'ἔξουσια

211. oldal utolsó sor: σοροδαίμων

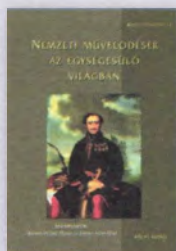
211. oldal 76. jegyzet: σοροδαίμων

Ráció Kiadó – Ráció–Tudomány sorozat 11–12. kötet

Nemzeti művelődések az egységesülő világban

Szerkesztette SZEGEDY–MASZÁK MIHÁLY és ZÁKÁNY TÓTH PÉTER

2007; 576 oldal; 3450 Ft



„Mi lehet a sorsa a nemzeti művelődéseknek az egységesülő világban? Alighanem Széchenyi István volt az a magyar szerző, ki e kérdésre adható válaszoknak legszélesebb körét mérlegelte. Kis túlzással azt lehet mondani, hogy mindaz, amit Széchenyi óta magyar szerző gondolt a nemzeti kultúra mibenlétéről, ismétlésként hat az olyan olvasó számára, ki tanulmányozta a *Hunnia* s a *Kelet népe* szerzőjének hatalmas terjedelmű életművét. E merésznek tetsző állításhoz akár még azt is hozzá lehet tenni, hogy a Széchenyi által megfogalmazott véleményekhez képest mindenki más a lehetséges válaszoknak lényegesen szűkebb körével számolt. Mi lehet a nemzeti művelődéseknek a szerepe a jövőben? Nyitott

kérdés. Azért nehéz választ találni, mert a kultúra örökség is, ez utóbbi aligha függetleníthető a nemzettől, s valószínű, hogy mindkettőtől idegenek a piacgazdálkodás törvényei.”

(Szegedy–Maszák Mihály)

Az olvasás rejtékútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban

Szerkesztette BÓNUS TIBOR, KULCSÁR–SZABÓ ZOLTÁN és SIMON ATTILA

2007; 320 oldal; 2625 Ft

„Ha e kötet összetett szempontrendszerét egyetlen lényegi kérdésre akarnánk csupaszítani, úgy is fogalmazhatnánk: arra voltunk kíváncsiak, hogy a 20. század jelentős magyar irodalomtudósai hogyan olvastak, s olvasataikban mi bizonyult irodalomnak. Nem csupán, sőt nem elsősorban az általuk beszélt diszkurzus reflexiója szerint, hanem inkább az olvasás, az esztétikai tapasztalat eseményében mint maradéktalanul sohasem uralható mediális történésben. Ha van röviden összefoglalható tanulsága az itt összegyűjtött tanulmányoknak, akkor az abban a felismerésben állhat, hogy a kért irodalomtudományi diszkurzusok a szó mai, reflektáltabb, azaz *szemiotikai* vagy *retorikai* értelmében tulajdonképpen még *nem olvastak*. Ami nem jelent se többet, se kevesebbet annál, mint hogy nem egészen azt értették irodalomról és olvasásról, amit az irodalomértés jelenkori formációi értenek. A vizsgált diszkurzusoknak az irodalom tárgykonstrukciójában kulcsfontosságú szerepet játszó, s a kötet tanulmányaiban feltárt megkülönböztető keretei (tisztázó és töredékes forma, érzéki és absztrakt, a kifejezés alakzatai, belső és külső, írásbeliség és szóbeliség, a transzcendencia kérdése vagy a stílusfogalom stb.) éppen ezért mintegy indirekt módon, vagyis mediális faggatózás útján – többször e keretek meghaladásának *diszkurzív eseményeiben* – juttathatnak el az alapvető kérdéshez: hogyan olvastak, hiszen olvastak mégis a szóban forgó irodalomtudósok. Végső soron ez magyarázhatja a kötet címét is: *Az olvasás rejtékútjai*.”

A kötet szerzői: Bónus Tibor, Fehér M. István, Fried István, Halász Hajnalka, Kovács Béla Lóránt, Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Lénárt Tamás, Lőrincz Csongor, Mészáros Márton, Sebestyén Attila, Simon Attila, Tamás Ábel

A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók a kiadó szerkesztőségében:

Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu



KOMMENTÁR: A MAGYARÁZAT



ELÜZETVE

Toth Ágnes, Grósz András

A KÉT HÁBORÚ KÖZTI MAGYAR
SZÉLSÓJOBBOLDALRÓL
Paksa Rudolf

GÁRDÁK
Kern Tamás

LENGYELORSZÁG, KOSZOVÓ
Lagzi Gábor, Lőrincz Csaba

2007/5 '14 17/3

2

1

MEGJELENT A KOMMENTÁR 2007/5. SZÁMA

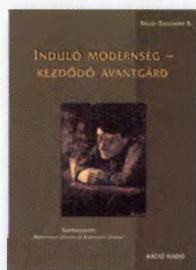
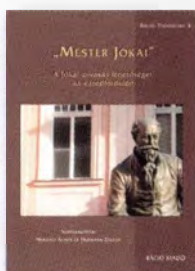
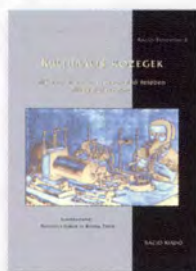
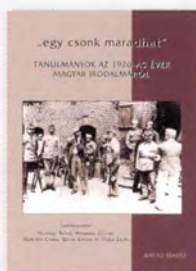
www.kommentar.info.hu

Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nívós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellyel hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra késztették az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

A sorozat eddigi kötetei:



www.racio.hu

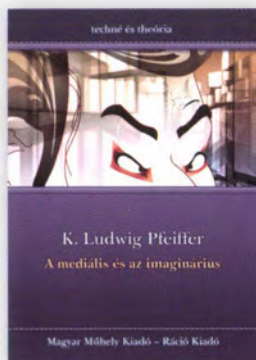


techné és theória sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyukat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

A sorozat eddigi kötetei:



www.racio.hu