

# IRODALOMTÖRTÉNET

Debreczeni Attila, Hima Gabriella,  
Kelemen Péter, Lengyel Balázs,  
Magyar Zoltán, Márfa Molnár László,  
Molnár Szabolcs, Nagy Imre,  
Németh G. Béla, Rónay László,  
Szigeti Lajos Sándor, Szörényi László,  
Vilcsek Béla, Zsilák Mária



1998 / 4.

# IRODALOMTÖRTÉNET

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

1998. LXXIX. évf., 4. sz.

Új folyam XXIX. évf., 4. sz.

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

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

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

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

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

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

## Tartalom

---

1998/4. szám

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ	
Szokolca átváltozása, avagy egy neolatin epikus műfaj történetéhez	497
NAGY IMRE	
„Heraklit és Demokrit”	
( <i>A kora reformkori vígjáték dramaturgiája</i> )	512
MAGYAR ZOLTÁN	
Arany Szent Lászlójának művelődéstörténeti vonatkozásai	524
RÓNAY LÁSZLÓ	
Kelet? Nyugat?	
– <i>A hazai konzervatív kultúrszemlélet tükrében</i> –	534
VILCSEK BÉLA	
A szimbolikus lélekdráma eszménye	
– <i>A drámaíró Babits</i> –	551
HIMA GABRIELLA	
„Penetráns tekintet”	
( <i>Kosztolányi Dezső: Pacsirta, 1923</i> )	585
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ	
Az elbeszélésíró Márairól	602
 <i>Műelemzés</i>	
KELEMEN PÉTER	
Utalások, célzások, ákombákomok	
<i>Szövegszintek és jelentésrétegek Kosztolányi Dezső Fördés című</i>	
<i>elbeszélésében</i>	613
 <i>Dokumentum</i>	
LENGYEL BALÁZS	
Levelek Székely Jánostól	641

Szemle

NÉMETH G. BÉLA	
Szabolcsi Miklós: <i>Kész a leltár. József Attila élete és pályája (1930–1937)</i>	653
SZIGETI LAJOS SÁNDOR	
A Rezignáció Költőjéről <i>(Kenyeres Zoltán Ady-könyvének margójára)</i>	655
DEBRECZENI ATTILA	
<i>Petőfi Sándor összes művei. Költemények 3.</i>	667
MOLNÁR SZABOLCS	
Bitskey István: <i>Eszmék, művek, hagyományok</i>	670
ZSILÁK MÁRIA	
Karol Tomiš: <i>Szlovák tükörben</i> <i>Tanulmányok a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok tárgyköréből</i>	673

## Szokolca átváltozása, avagy egy neolatin epikus műfaj történetéhez

Csetri Lajos így jellemzi Szerdahely György Alajos esztétikáját: „Kétségtelen, hogy művein igen erősen rajta hagyta nyomát a jezsuita újlatin retorikák és poétikák kategóriarendszere, de betöltött hivatala követelményeinek megfelelően, bár eklektikusan és sokszor ellentmondásokba bonyolódóan, nagy olvasottságot tanúsítóan igyekezett feldolgozni kora esztétikai szakirodalmát. Műfajelméleti műveiben jobban érződik a retorika nyűgöző hatása, általános esztétikájában viszont kénytelen szembenézni a századában bontakozó új tudomány kérdésfeltevéseivel.”<sup>1</sup>

A fentiekben tett éles szemű megfigyelést akarjuk e rövid tanulmányban felhasználni az egyik legerőteljesebb, Magyarországon is igen népszerű neolatin epikus műfaj, a metamorphosis műfajelméletének, illetve -történetének elmélyítéséhez; e fejtegetéssel és a hozzácsatolt szövegkiadással pedig tisztelni a hetvenedik születésnapját ünneplő Csetri Lajos előtt.\*

Szerdahely általános költészettanában, a II. könyvben, a költészet természetéről értekezik. A könyv III. fejezetét a peripetianak szenteli, azaz az állapot és az alak megváltoztatásának.<sup>2</sup> Előbb az arisztotelészi „peripeteia” fogalmát tisztázza; példáit a görög tragikusokból meríti, de hamar áttér Homéroszra, majd a világirodalom nagy eposzaira. Vergilius, Tasso, Voltaire és Osszián mellett magától értetődő módon hivatkozik a mára elfeledett Glover és Milliaeus két jezsuita neolatin eposzíróra, Bussièrès-re, aki Szkander bég-ről, és Carrarára, aki Kolumbuszról írt hőskölteményt.<sup>3</sup> Az eposzokban megkövetelt és tanulmányozható hősfomálás és éreynkatalógus után meghatározza és osztályozza az effajta hőskönnél lehetséges peripetiákat.

Az eddigi gondolatmenettől – amelyben a Csetri Lajos által vázolt módon igyekezett vegyíteni a hagyományos, késő humanista-barokk poétikai hagyományt és a korszerű esztétikát – Szerdahely eltér, amikor az átváltozás egy új fajtájának ismertetésébe fog. Hadd idézzük, magyar fordításban: „Jónéhányszor keletkezhetik másfajta átváltoz[ta]tás, amely immár nem az állapotot, hanem magát az alakot cseréli fel; s épen ez az az elhíresült cso-

\* Egy később megjelenő kiadvány számára készült írásmű; az OTKA 022465. sz. (Nemzeti mitológia) pályázati támogatásával.

dalény, vagy természet elleni dolog, amelynek ismeretes neve a metamorphosis, avagy átalakítás. Szabad a költőnek – ha a tárgy és a hely megengedi – megmutatnia mindenhatóságát, és csodákat művelnie az alább kifejtendő négy módon. Megengedett neki – mondom – akár a mítoszokban bőven található istent vagy félistent akár emberré, akár állattá, akár lelketlen dologgá, más formába öltöztetve úgy átalakítani, hogy meg is szűnjék az lenni, ami volt, vagy úgy, hogy – előző természetét megtartva – más alakot öltson. E négy pont figyelembevételével olykor találó módon lehet metamorphosist alkotni.” Miután bőszéges példákkal szemléltette saját osztályozásának pontjait, így folytatja: „Ovidius Naso – aki a khioszi Parthenioszt utánozta – efajta metamorphosisokból történetesort szőtt, a világ kezdetétől egészen saját koráig, olyan művészettel és a mítoszok olyan csodás szétosztásával, hogy nem csupán a tudósok egyetértése ítélte úgy, hogy e mű a műveltség tárháza, azon tudás miatt, amelyet hallatlan bőségben tartalmaz a bölcselkedés minden neméről, hanem még a görögök és más nemzetek sorából is akadtak olyanok, akik csodálatától vezetve saját nyelvükre fordították.”<sup>4</sup> Majd hozzátéveszi: „Ovidiust akarták utánozni azok, akik nálunk merészen szabad képzelettel kiadták a »Magyarország átváltozásai« és a »Nagyszombat szabad királyi városának születése« című könyveket.”<sup>5</sup> Majd a dán Holberg és a francia jezsuita Vanière műveinek átváltozásait dicséri, végül pedig így zárja le gondolatmenetét: „A metamorphosisokat – s ezt igencsak szeretném az emlékezetbe vésni – használják, ismétlem, használják a történelemmel kapcsolatban, a tudományok és művészetek tanulására, dicséretre és gáncsolásra, a vétkek megbüntetésére és az erények jutalmazására, a teljes természet- és erkölcsfilozófiára. Vannak igen éleselméjű férfiak, akik úgy hiszik, hogy Ovidius metamorphosisaiban fellelhető az egész történettudomány, természettudomány és etika.”<sup>6</sup>

Érezhető módon elválík tehát az arisztotelészi *Poétikából* levezetett és a tragikus peripeteiával egyeztetett átváltozás fogalma Szerdahelynél a teljesen külön tárgyalt, eleinte mentegetőzéssel („monstrum”, „prodigium”) kísért, majd érthető lelkesedéssel a mennybe emelt, műfajszerűen, enciklopédikus haszonnal ajánlott és Ovidiusból származtatott „metamorphosis”. Ennek eredete természetesen a jezsuita barokk poétikaiban rejlik. A külön kiemelt, cím szerint is említett két magyarországi metamorphosist, Schez Péter *Metamorphoses Hungariae* és Jánossi Miklós *Natales Liberae, Regiaeque Civitatis Tyrnaviensis* című költeményét már tárgyalta a szakirodalom.<sup>7</sup> Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a műfaj szívós továbbélésének igazi melegegya nemcsak önmagában a jezsuiták irodalomtanítása volt, hanem a jezsuita tanárképzés is. A „repetitio humaniorum” során a rend egyéves, igen elmélyült tanulásra kötelezte tanárjelöltjeit, amelynek során újra végigolvasták az egyszer már tanulmányozott klasszikusokat, de megismerkedtek új szerzőkkel és új művekkel is, valamint rendszeresen tanulmányozták a

poétikát, retorikát, megadott témákra versekre és beszédeket írtak, és tanulták a tanítás és versificatio, valamint declamatio segéd tudományaként felfogott történelmet és régiségtant stb. is. Az intézmény jellegéről és történetéről behatóan értekezett már Szabó Flóris. Ő is emlegette a budapesti Egyetemi Könyvtárban őrzött nagy értékű kéziratot, az Antonius Hellmayrtól származó „Institutio Humanistica”-t. Bár, mivel figyelme elsősorban a győri tanárképző történetére irányult, ő csupán a legáltalánosabb fejezetbeosztást ismertette.<sup>8</sup>

Az „Institutio”, amely a magyarországi, először Szokolcán megindított „repetitio” gyakorlatának az első évből, 1734-ből származó emléke, érdekes módon bekerült a Juhász Gyula-szakirodalomba is. Szaltnai Rezső azonban teljesen félreismerte jelentőségét, és a jezsuiták labanc, elnemzetietlenítő iskolai gyakorlatának árulkodó dokumentumát látta benne, latinnyelvűsége és a magyar témák hiánya miatt.<sup>9</sup>

Közelebbről megvizsgálva a Hellmayr-féle kéziratot, abban a második részben, amely a szépirodalom oktatásának van szentelve („Institutionis in literas Humaniores Pars Secunda”), igen érdekes fejezetet találunk a műfaj-felfogás szempontjából. Ugyanis a XI. fejezet – az eposz után – az egyéb hexameteres költemények fajait taglalja: „De aliis Poëmatum generibus”. A következő műfajokat különbözteti meg: „Metamorphoses, Georgica, Eclogae, Satyrae, Enthusiasmi”. Az első helyre sorolt metamorphosisokról az első alfejezet (paragrafus) szól. Eszerint az effajta költemények célja a dicséret és a korholás, bizonyos tulajdonságú szereplőket a költő ezért „változtat át” például állattá, gyönggyé, csillaggá stb. Megalkotásának folyamata a következő: 1. lefelől az átváltoztatandó lénynek a tulajdonságait kell összezsenedni és jellemezni; 2. ezután meg kell találni azt a dolgot, amivé a kiszemelt valami vagy valaki átváltoztatható; 3. a két tárgyat egymás mellé állítva, ki kell gyűjteni létrehozó okaikat, hatásukat és a mellékes körülményeket; 4. magát az átváltoztatást zseniális és meglepő módon kell kimódolni, mindenképpen kell találni egy átváltoztató istenséget („numen”); 5. végül el kell rendezni az egészet; alkalmat kell találni az átváltozásra és leírni azt. Külön megjegyzi, hogy ajánlatos Ovidius egész *Metamorphoses*-ét elolvasni, mert zseniális és kellemes mű. Ezután rögtön mintát is ad a kézikönyv. Bemutatja, hogy miképpen kell metamorphosisban feldolgozni egy hegyi patak síkságra vezető útját. A hegyből Pyraemon óriás lesz, aki Aegialis nimfát üldözi szerelmével; Diana lenyilazza a tolakodót, ő hegygé a nimfa patakká változik. Külön részletezendő, mivé változtak egyes testrészeik.<sup>10</sup>

A szokolcai intézetben folytatott munkáról egyetlen költői dokumentum tanúskodik. Ez Bartakovics József hajdani jezsuita kétkötetes *Opera poetica* című gyűjteményében maradt ránk, az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában. A mű címe: „Metamorphosis Szokolczae”, az alcím szerint 1745-ben írta egy repetens, azaz a repetitóra Szokolcára rendelt tanárjelölt, és Friz

András atya javította.<sup>11</sup> Tartalmát röviden – és hibásan – ismertette Lukács István, a szöveg a mai napig kiadatlan maradt.<sup>12</sup> Friz Andrásról (1718–1790), az ismert, barcelonai születésű osztrák jezsuitáról viszonylag sokat tud a magyar irodalomtudomány, hiszen magyarra fordított Zrínyi-drámáját nemrég ki is adták, függelékben az eredeti latin szöveggel.<sup>13</sup> Egy évig tanított Szokolcán, beosztásairól a fennmaradt és Lukács László által közölt rendi dokumentumok alapján így tájékozódhatunk: „professor repetentium latinae et graecae (linguarum), exhortator et confessorius domus, corrector lectorum mensae, consultor primus”.<sup>14</sup> Ugyanezen iratok alapján kísérletet tehetünk a metamorphosis szerzőjének kiderítésére, Lukács László ugyanis közli a repetensek névsorát is: Alexander Horvath, Antonius Roman, bidellus (nem egyszerűen pedellus, hanem mai kifejezéssel élve demonstrátor vagy tanársegéd), Antonius Winckelhueber, Carolus Burckhard, Carolus Taupe, manuductor, Franciscus Szeklics, Iosephus Linde, Iosephus Fastenthaler, Iosephus Labancz, Michael Makay, Andreas Szikora, Carolus Kozsik, Georgius Haslpauer.<sup>15</sup> A Sommervogel-féle jezsuita írói lexikon alapján ezen ifjú tanárnövendékek közül írói tevékenységet később csupán kettő fejtett ki, Carolus Taupe és Horváth Sándor. Mivel pedig az előző csupán egy jogi művecskét jelentetett meg, az 1723-ban született Horváth viszont egy kéziratot „Elegans historia”-t írt a kőszegi jezsuita gimnáziumban, 1749-ben, bizonyos valószínűséggel neki tulajdoníthatjuk a *Metamorphosis Szokolczae* szerzőségét.<sup>16</sup>

Ha a műfaj fentebb ismertetett szabályai szerint vizsgáljuk a költeményt, a tárgy: egy város csodás születése. Ez igen kedves témája a XVIII. századi latin költészetnek.<sup>17</sup> Történeti magva: Attilának és hunjainak, illetve a morva őslakoságnak feltételezett harca. A kortárs Bél Mátyás azt tanította, hogy Nyitra – és Pozsony – megye területe a római korból ismert Vannius-féle birodalom összeomlása után, mikor a vidék mintegy a népek vendégfogadójává változott, előbb a markomannoké, majd a kvádoké, e két nép legyőzése után pedig a szlávoké lett. A XVI. századi cseh történetíróra, Hájekre (Hagecius) hivatkozva azt állítja, hogy e szlávok az előttük itt élt népek teljes birtokán, a Vág mindkét partján megtelepedtek és a hun, avar, majd magyar hódítás idején is megmaradtak, e népeket társaságukba fogadták és elkezdtek velük keveredni.<sup>18</sup> A „szláv” Bél szóhasználatában természetesen szlovákokat jelent. A pozsonyi polihisztor azonban Szokolca őstörténetéről szólva külön kiemeli a morva eredetet. Idézzük magyar fordításban: „Születése [ti. Szokolcáé], minden kétségen kívül, a morvákra, e hajdan tágas birodalmon uralkodó nemzetre megy vissza. Ezért vele kapcsolatban, – ahogyan érezzük – nem csupán a (város)név szláv jelentése, hanem a Morva Birodalom hajdani kiterjedése is megindít bennünket. Az itteni népek, a magyarok előtt, az egész területen uralkodtak, amely a Morva folyótól a Garamig terjed; ám ez a kvádok hatalma volt, amelytől a rómaiak is rettegetek. Őket a



szlávok követték, akik idegen földekről szakadtak ide, és azután annál féktelenebbül kezdtek elhatalmasodni, ahogyan egyre nőtt a rokon-nemzetek dühössége és vándorkedve. Arra nem egy bizonyítékunk van, hogy éppen akkor kezdték alapítani Szakolcát.”<sup>19</sup> Az egyik bizonyíték, amelyet Bél Mátyás használ földrajzi: hisz éppen itt van a Morva folyó gázlója; a másik érv etimológiai, eszerint a városnév a szlovák *skala* (‘szikla’) szóból származik.<sup>20</sup>

A hunok elől menekülő őshonos nők szőlővé vagy házzá változnak, az üldöző barbár hunok tölgyerdővé vagy gerendává. (Az, hogy egyes morvák az Oderáig menekülnek, újabb – eddig még nem azonosított őstörténeti kombinációra utalhat.) Az átváltozást végrehajtó isteni erő előbb Szakolcza, Dis, azaz Pluto szolgálóleánya, az alvilág bejáratánál őrködő vén boszorkány és jósnő; később pedig maga az alvilági isten. A metamorphosis anyagi alapjául szolgáló vulkáni vagy posztvulkáni jelenségek – például gejzírek, kénes kigőzölgések stb. – a rendelkezésre álló leírások szerint teljességgel hiányoznak Szakolca környékéről, akárcsak a felszín alatt könnyen előforduló szénréteg. (Lehet persze, hogy a költő egy tőzeges rétre gondolt.) Felmerülhet viszont, hogy nem túl messze Szakolcától, Pöstyén környékén van az Ördög Kastélyának hívtott kénes barlang.<sup>21</sup> Lehet, hogy éppen erre a természetes bűzhiányra utal a költemény végére helyezett tréfás motívum, amikor latin szójátékkal (*tabes-tabacus*) a gennyből dohány lesz.

Szintén a műfaj alapcéljaihoz tartozik a dicséret vagy feddés. Ennek nagyjából megfeleltethető az őstörténeti konstrukcióban szereplő morva ártatlanság – hun barbárság ellentéte. Általánosabban fogalmazva: a női ártatlanság megvédésének ugyanúgy az átváltoztatás itt a csodás eszköze, mint a férfi vadság büntetésének. A többi motívum természetesen az ovidiusi kincstárból van merítve, akár a nővényi, akár a széllé változásra gondolunk. Mindenesetre az egyetlen következetesen végigvitt és meglehetősen gusztagustalan részletességgel kiszínezett jellemkép a női rútság és vénségé; érezhető az egészben valamifajta nyers diákhumor, amely legalább annyira irányul a közösen kinevetett női nem ellen, mint amennyire kigúnyolja a kollégiumnak otthont adó ódon várost.

Érdeemesnek tartottuk, hogy e műfaj történeti eszmefuttatás után közlegyűjük magának a versnek a szövegét. Reméljük, hogy ösztönzést adhat a többi város-metamorphosis műfajelméleti szempontú elemzéséhez. Gazdagíthatjuk ezenkívül egy kicsit a Szakolcára vonatkozó irodalmi hagyományt is, amely egyáltalán nem jelentéktelen, elég csak Gvadányira, Baróti Szabóra, vagy és főleg természetesen Juhász Gyulára gondolnunk, aki a hajdani jezsuita kollégiumból átalakított gimnázium épületében tanított, és aki – hogy egy Babbitshoz írott leveléből idézzünk – Szakolcán teljességgel ovidiusi helyzetben érezte magát: „Tomiból írok, Szakolcáról a morva sorompó mellől és te megértesz. Évek előtt te írtál és éreztél így: Tomiba menve, Foga-

rasra.”<sup>22</sup> Vagy, hogy egy későbbi leveléből idézzünk: „Una salus victis... gondoltam már mostanában a tót Ananké borújával nem éppen alacsony homlokomon, és gépiesen remény nélkül folyamodtam negyedévenként áthelyezésért akárhova, csak innen el.”<sup>23</sup> Miközben Juhász a XVIII. századi költeményben már jelzett magyar–szlovák ellentét aktuális pánszláv változatát érezhette száműzetésének városában, a levelező partner barát, Babits a távoli városkát a démonikussá növelt Újpest szimbolikus ellentétévé avatta *Kártyavár* című regényében...<sup>24</sup>

1 *Rendszerek. A kezdetektől a romantikáig*, írta és összeállította TARNAI Andor és CSETRI Lajos, Bp., Szépirodalmi, 1981 („A magyar kritika évszázadai”), 257.

2 Georgius Aloysius SZERDAHELY, *Ars Poetica Generalis ad Aestheticam seu Doctrinam Boni Gustus conformata*, Budaë, 1783, 73–80. („Peripetia, seu commutatio Conditionis et Formae”).

3 I. m., 74. skk.

4 I. m., 77–80. Szerdahely itt a szöveghez függesztett saját lábjegyzetében Ioannes Iacobus Dusch művére hivatkozik, aki V. ízlésformáló levelében írt Ovidiusról.

5 I. m., 80.

6 I. h.

7 Vö. LUKÁCS István S. S., *Metamorphosisok a XVIII. század hazai irodalmában*, Bp., 1944, különösen 21–26, 31–33, valamint SZÖRÉNYI László, *Hunok és jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből*, Bp., 1993, különösen 49–82.

8 SZABÓ Flóris, *A költészet tanításának elmélete és gyakorlata a jezsuiták győri tanárképzőjében (1742–1773)*, ITK, 1980, 469, 485, különösen 471.

9 Vö. SZALATNAI Rezső, *Juhász Gyula hatszáz napja*, Bp., 1962, 61.

10 P. Antonius HELLMAYR, *Institutio Humanistica dictata Anno primo Repetitionis in Hungaria Szakolczae inchoatae, nempe 1734*, Egyetemi Könyvtár Kézirattára, F33. 245–246.

11 OSZK Kézirattár, 693. Quart. lat. 2. (Jos. Bartakovics, *Opera Poetica* II. k. ff. 82v–84r. (2. hasábján).

12 Vö. LUKÁCS István, *i. m.*, 36–38. – például a valóságban a költemény meséje jú-

niusban játszódik, iskolai szünet idején; Lukácsnál júniusból a költőt kísérő barát lesz.

13 *Jezsuita iskoladrámák* (ismert szerző), sajtó alá rend. ALSZEGHY Zsoltné, CZIBULA Katalin, VARGA Imre, Bp., 1992, („Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 4/1.”), 211–428.

14 Vö. Ladislaus LUKÁCS S. I., *Catalogi personarum et officiorum Provinciae Austriae S. I., VIII. (1734–1747)*, Romae, 1994. 703–704.

15 I. h.

16 SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, IV. kötet, Bp., 1896, 1298. hasábj.

17 Vö. a 8. jegyzetben hivatkozott szakirodalmat.

18 Matthias BEL, *Notitia Hungariae novae historico geographica [...]*, Tomus Quartus Viennae, [...] MDCCXXLII, 307. skk.

19 I. m., 499–500.

20 I. h. vö. a helynév más etimológiáival, lásd SZALATNAI Rezső, *i. m.*, 270.

21 *Nyitra vármegye* (Magyarország vármegyéi és városai), Bp., (1898), 42–47.

22 *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, Török Sophie gyűjtése alapján sajtó alá rend. és a jegyz. írta BELIA György („Új Magyar Múzeum” 3.), Bp., 1959, 197–198.

23 I. m., 204.

24 A szlovák magyarellenesség XVIII. századi és reformkori előtörténetéről vö. SZÖRÉNYI László, „...ha magyar szóból a tót kimaradna”. *Rohonyi György Dugonics- és magyarelleses gúnyversének művelődéstörténeti háttere = Művelődési törekvések a korai újkorban. Tanulmányok Keserű Bálint tiszteletére*, szerk. BALÁZS Mihály, FONT Zsuzsa, KESERŰ Gizella, ÖTVÖS Péter, Szeged, 1997, 591–607.

## FÜGGELÉK

- (F. 82<sup>v</sup>) *Metamorphosis Szakolczae*  
Composita a quodam repetente Anno 1745, et ab  
Ejusdem Professore Patre Andrea Friz Correcta.
- (col. 1.) (1) Nuper ubi fessis concesserat otia Musis  
Julius, errabam socio comitante per agros,  
Hinc per vicinos, ubi flores vinea, bolles,  
Quo nos per mollem deduxit semita clivum,  
(5) Quem alta aestivis defendit ab aestibus arbor,  
Atque in subjectis oculis dum pscimus arvis,  
Ut fit, nunc isthuc, nunc lumina flectimus illic.  
Nunc Moravae varios inter querceta reflexus,  
Nunc Hollitsch; geminae, quas multa coronat arundo  
(10) Piscinae miramur aquas, quae pone Szakolcza est,  
Moenia quam circum trabibus suffulta, minaci  
Ingentes Prusso minitantur mole ruinas.  
Hic ego jam muros multum contemplor adesos,  
Semiseputa urbis, domuumque cadavera cerno, et  
(15) Tectorum canis fulgentia <recto> culmina aristis,  
Immani semper quas exagitare furore  
Consuerunt venti, video fora, tecta, plateas,  
Nec non extremo prostantem in margine turrin.  
Quaeque sui toties ferus hic vestigia passim  
(20) Vulcanus nigra, et multum fumosa reliquit.  
Hic equidem ingemui, quid non incendia possunt,  
Exclamo, toties exhibent quae tecta priorem  
In Majestatem flammis depasta renasci.  
Nam certe, nisi me rerum vestigia fallant,  
(25) Urbs haec clara fuit, nec paucis inclita pugnīs.  
En cerne vallum nunc ossibus albet equorum.  
O utinam reditus in tempora prisca daretur!  
Cernere ut hoc opus, et quondam nova moenia possem.  
Ad mea dicta comes subriserat, illa quid, inquit  
(30) Quam quod nunc cernis tibi tempora prisca referrent?  
Has rimas, eadem pendentia saxa videres.  
Mirantique mihi rem prima ab origine narrat,  
Primaque sic repetit nascentis fata Szakolczae:  
Seu vobis tribuenda fides, seu falsa, tot inanis  
(35) Fabula sit visa, ego res non indigna referri.

- Hos inquit muros (Urbem simul indice monstrat)  
 Atque obducta situ quae cernis tecta, domosque,  
 Non saxum, lective trabes junxere, nec ista  
 Surrexere donum quondam fabricata labore:
- (col. 2./40) Cura Deum perfecit opus, nam talis ab ortu  
 Semper erat Ditis jussu, semperque futura est.  
 Non vulgare opus hoc, nihil est mortale Szakolczae.  
 Hic ubi tecta vides, et cinctam moenibus Urbem,  
 Ut fert fama vetus, Stygio locus incubat Orco;
- (45) Et certe terris hic vicinissimus orcus.  
 Altius hic paullo telluri immitte lignonem,  
 Et fodias, nigri tangas confinia regni  
 Et posses haurire Stygem, flegetonta videre.  
 Hinc isthic rarus peregrinis hospes ab oris,
- (50) Hinc est nobiscum reliquae commercia tantum  
 Quod vitent Urbes: orci vicinia terret  
 Ante Urbem, et fugae fundamenta prima Szakolczae.  
 Non isthic homines, nec adunco scissus aratro  
 Ullus agellus erat, nec amicti palmita colles.
- (55) Nulla fera his campis, nulla hos armenta per agros  
 Errabant. Urbis spatium, quod moenia cingunt,  
 Vasta caverna fuit, saevi spiracula Ditis.  
 Tartara, quae terris lato pandebat hiatu.  
 Thysiphone fertur stygios pertaesa vapores
- (60) Saepe subisse locum hunc, meliorem ut duceret auram,  
 Atque in compositos remota repeteret angues.  
 Ne careat custode locus, rugosa cavernae  
 Invigilabat anus, veteres dixere Szakolczam,  
 Illi forma fuit, longam quae curva senectam
- (65) Proderet aspectu, plura haec jam saecula vidit,  
 Quam dentes numerabat anus, pice torva fluebant  
 Lumina, fluxerunt patulo labra pendula rictu,  
 Arida pellis erat, plena undique, et undique sulcis  
 Glandes, castaneasque nuces imitata colore,
- (70) Sed capitis pars glabra fuit, pars horrida stabat,  
 Ut stramen rigido, cannoque hirsuta capillo,  
 Pumiceque aridius velabant lintea corpus,  
 Lintea, sed priscis quondam collecta sepulcris.  
 Arte sua valuit: cuncta hanc vicinia circum
- (75) Consuluit, namque in dubiis certissima vates,  
 E stellis tanquam coram praesentia legit,  
 Quae post eventura diu, (sed non sua fata,

- Quae tunc instabant, et proxima funera sensit)  
 Nevit cantatam Coelo deducere Lunam,  
 (80) Heu quoties imos Manes deduxit Averno,  
 (f. 83r col. 1.) Inque suos quoties Moravam decurre[!] fontes  
 Converso fluctu domit. Sic corpora novit  
 Quaelibet in varias semper mutare figuras,  
 Cum libuit, mutata suae quoque reddere formae.  
 (85) Sub colle herboso, qui nunc fere moenia tangit  
 (Tunc specui propinquus erat) consederat, orco  
 Advigilans diro notas exercuit artes,  
 Cum circumpositas invaserat Attila terras.  
 Ille solum sterile hoc, et inania praeterit arva,  
 (90) Invadit Moravos, pleno vix agmine genti  
 Se infudit trepidae, sedes mutare coacti  
 Diffugiunt Moravi, patria arva, domosque relinquunt,  
 Et temere in varias, quas sors cuique obtulit, oras  
 Dispersi fugiunt: Oderam, pars magna petivit,  
 (95) Haec dextrum carpebat iter, pars magna sinistram,  
 Monstravit timor ipse vias, ignara viarum  
 Pars quota, quem vitet fugiens, incurrit in hostem.  
 Non paucis Moravae trajectis fluctibus insthic  
 Est quaesita salus. Actae formidine campos  
 (100) Percursant istos imbellis turba puellae  
 Matribus adjunctae, non illis sarcina curae  
 In pedibus fuit una salus, jam tota supellex  
 Cuique bacillus erat, quo sustentante levarent  
 Praecipites cursus, nam caetera miles habebat.  
 (105) De solita spectans cognovit sede Szakolcza  
 Et populum, causamque fugae, miserata labores  
 Innocuae plebis, sese trepidantibus offert.  
 Aegre consurgens tremulos vix erigit artus,  
 Seque ducem praebet miseris, huc solis ad ortum  
 (110) Qua fugerent, praemonstrat iter: jam forte tenebant  
 Hos ipsos colles, quis hic consedimus ambo.  
 Trans Moravam densus consurgit ad aethera pulvis,  
 Qui factus propior Scythicis intermicat armis.  
 Barbara turma fuit, profugas secuta  
 (115) Ad Moravae properat conferto milite ripam.  
 His visis trepidas Matres clamore puellae,  
 Matres auxilio solam implorare Szakolczam.  
 Iamque instare monent hostem post tanta viarum  
 Posse negant ultra cursus tolerare laborem.

- (120) Exclamant nixae baculis. O Magna Szakocza!  
 Artes si quid quod, si quid tua carmina possunt,  
 Nunc miseris prosint. Tellus nos ante dehiscat,  
 Aut hoc humano decedant corpore formae,  
 Quam servae hostiles cogamur ferre catenas.
- (125) Prompta Szakolcza preces audit, tremula ora, manusque  
 Vicino ter fonte lavat, lota accipit herbas,  
 (col. 2.) Queis fonti immissis ter dextra spargit in auras  
 Cantatos latices, tum per declivia collis  
 Immotos adstare jubet; Dum jussa sequuntur
- (130) Et turbam, et collem repetito aspergine lustrat,  
 Arcanis radio scriptis in pulvere signis,  
 Nescio quas voces, quae verba immurmurat uni  
 Intellecta Stygi. Hoc inter praestigia densis  
 Pone adversa Scythae compleverant littora turmis.
- (135) Hic percussa novo est imbellis turba timore,  
 Nec longus fuit ille timor, dum currere tentant  
 Radici affixos, unique in stipite nixos  
 Quaeque pedes sensit, conantur tollere voces,  
 Sed sublata nova vox interclusa figura est,
- (140) Fessa in curvatas tenuantur corpora vites,  
 In lato expansae scinduntur folia vestes,  
 Qui torti sensim solvuntur vertice crines,  
 Jam virides vario flexu crispantur in auras:  
 Dum, quod adhuc poterant, in caelum brachia tendunt,
- (145) Pro manibus virides tollunt ad sidera frondes.  
 Defusus lacrimis pendebant undique guttae,  
 Quae (postquam tenuis cinxit membrane liquorem)  
 In fascies coeunt, pendentque novi ordine botri.  
 Nec [*olvoashatatlan szó*] Hungaricis uva haec collata racemis
- (150) Tam generosa parit jucundo vina liquore,  
 Sed primos servat, queis est prognata timores.  
 Atque inde hae vites istis quae collibus adstant  
 Nixa manserunt baculis, mansit nam forma bacillis  
 Mutatis dominis, baculorum perstitit usus.
- (155) Interea flumen jam tranat barbarus hostis.  
 est locus in medio Moravae sublimior alveo,  
 Insula pulsata praeterlabentibus undis.  
 Jam pars hic armata stetit, timuisse videtur  
 Ipsa Szakolcza sibi, nam notas repetit artes,
- (160) Quae novit formans in pulvere, at aere signa,  
 Et quacunque latent diro sub carmine vires,

- Has celer invisos furiata effuderat hostes.  
 Non dum finierat cunctis cum crescere corpus  
 Incipit, aethereas contingunt vertice nubes.
- (165) Jamque uno possent flumen transmittere saltu,  
 Ni prognata pedes altae implicuisset arenae  
 Radix, aut vinclis exsolverunt crura molestis  
 Attollunt ferrum, ferrum frondescere coepit,  
 Quae tum hirsutos perflaverat aura capillos,
- (170) Arboreas movet illa comas. Durescere circum  
 Quas cernunt tunicas, divellere tentant.
- (p. 83<sup>v</sup>, col. 1.) Sed digitis haerent nodi, hos dum frustra laborant  
 Excutere, attollunt, jam non sua brachia ramos,  
 Queis nunc oblongae dependent undique glandes,
- (175) Nodorum mansit mutato nomine forma.  
 Et quae villosae cinxerunt corpora pelles,  
 Sunt muscus: qui sum muscosis naribus haesit  
 Mistax, nunc planta est, quercus, quae cortice nata  
 Prodit adhuc multo, nasi confinia, visco.
- (180) Quercia nunc illic pro saevo milite sylva est,  
 Laeta Szakolcza redit, succos, herbasque potentes,  
 Atque inventuros radices colligit usus.  
 At non radices urgentia vincere fata  
 Norunt, non Parcís herbae properantibus obstant.
- (185) Armatum campos equitum circumvolat agmen,  
 Qui Moravam dudum non observante Szakolcza,  
 Transierant, formasque suas tenuere latendo,  
 Omnia perlustrant illam non tale timentem, et  
 Herbisque intentam subitus circumstetit hostis.
- (190) Territa, mox sese notas convertit ad artes,  
 Vix dirum coepit carmen cervice resecta,  
 Cum vita (heu miseram!) verba imperfecta reliquit.  
 Hi pergunt, solito discerpunt membra furore,  
 Has per subjectas late dispergitur oras.
- (195) Sed postrema tamen morientis verba Szakoczae  
 Aures attigerant Ditis. Conterritus ille  
 Indoluit fatis, cum non mutare liceret,  
 Quod potuit, vetuit sine honore putrescere corpus.
- (200) Injecit tumulos. In partem respice dextram,  
 Atque ipsi sunt tumuli, quorum[?] qui [*olvashatatlan szó*]  
 exstat,  
 Plutoni placuit. Fidae, caraeque Ministrae  
 Hoc monumenta locat, quatuor suffulta columnis.

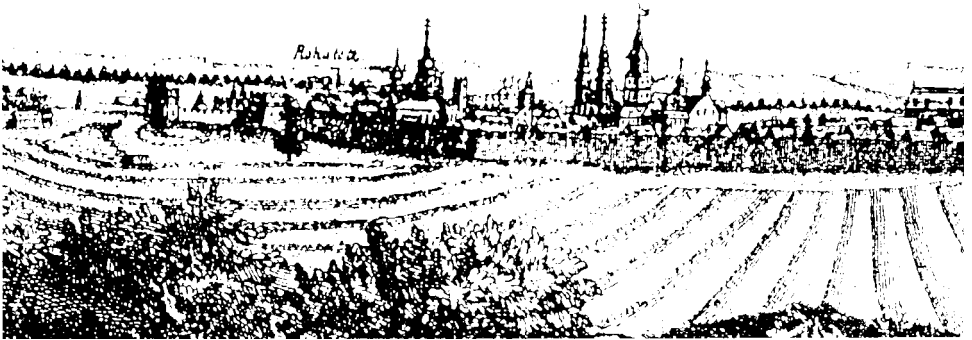
- Addit jussa Deus: qui posthac laeserit, inquit,  
 (205) Vel functam fatis, istas mactetur ad aras  
 Tum fertur Stygiae caput imposuisse cavernae,  
 Addens: semper eris de claris Urbibus una.  
 Nec mora, quam late patuerunt ora cavernae,  
 Tam caput extensum esse, vastosque obtexit hiatus,  
 (210) Et super expansi, canique in stramina crines  
 Arida versuntur, queis mox Urbs tecta refulsit,  
 Gyngyvae exesae circum nova moenia fiunt.  
 Nec tamen[?] amittunt veteris vestigia formae,  
 Sic Muri exesi. Fuerant quoque dentibus orbae  
 (215) Et Dentum loca sola patent, dens unicus ore  
 Exstabat reliquus. Cerne hanc ad moenia turrim,  
 (col. 2.) Haec turris dens ille fuit, cavus ille, putrisque,  
 Hanc quoque consimili mutare putredine credas.  
 Qua modico putris gyngyva patebat hiatu,  
 (220) Confluxit sanies, hinc omnis porta lutosa est.  
 Deque recens natis, quae stabant vitibus Urbi  
 Vicinae nimium, tabem traxere fluentam,  
 Nec botros gignunt. Vitrato folia fumo,  
 Arrida sola manent, tribuerunt [*olvashatatlan szó*] causae,  
 (225) A tabe hanc plantam posthac dixere tabacam,  
 Nunc quoque tartareos flammis contacta remittit  
 Fumos. Crescit adhuc, et proxima cernitur Urbi.  
 Tecta Caverna fuit, sed non sic omnis ad Orcum  
 Prima tegi potuit, quin omni ex parte frequentes  
 (230) Per rugas vetulae multus remaneret hiatus.  
 Hinc erumpentes ex orco saepe favillae  
 Non raro miseris causant incendia tectis.  
 Nec tunc haec Erebi vicinia tanta latentis  
 Utilitate caret, Stygiae vis proxima flammae  
 (235) Hic longum vastasse gelu, rigidissima quamvis  
 Multas brumma [*sic!*] nives gelido demittat ab axe,  
 Vix biduo perstant, Stygiis terra ignibus usta  
 Cuncta non[?] invito suevit dissolvere Coelo.  
 Ipse suum miratur opus, nova moenia, Pluto.  
 (240) Cum redeunt equites post caesae fata Szokolczae  
 Quaesierant profugas; sed non nisi vite reperta  
 (Nam nova, quam dixi delusit forma sequentes)  
 Hos agros repetunt, hic stantia moenia cernunt,  
 Miranturque prius non observata fuisse  
 (245) Moenia tanta sibi; profugas huc ergo puellas



- Confugisse rati, laxatis impete fraenis  
 Haec ad tecta ruunt: sed quando lumine portas  
 Jam propiore vident, subsistunt, nam timor ultra  
 Ferre pedem vetuit, veritos ne forte sub ipso
- (250) Ingressu lapsae portae, murine ruinas  
 Excipiant collo. Jam temeraria cunctis  
 Res est visa, novam quamvis intrare Szakolczam,  
 Moenia tentassent, sed et haec accedere tutum  
 Non fuerat capiti. Tandem fortissimus unus
- (255) Hortatur socios, superant cui corpore vires,  
 Experiamur, sit. Vicino in stipite vinctum  
 Linquit equum, paucos animosa[?] exempla secutos  
 Ad muros ducit, quos dum tetigere, valentes  
 Supponunt humeros, nullas trepidare ruinas.
- (f. 84<sup>r</sup>) (260) Jam comites, fultique jubent succedere muris.  
 Hic fertur timuisse suae jam conditor Urbi,  
 Ut sustentabant alta cervice ruinas,  
 Esse trabes voluit. Miseri per saecula multa.  
 Hic adstant, sed nunc languent, dubiumque relinquunt,
- (265) An teneant muros, an sustententur ab illis.  
 Ut pronum est, reliquam terrent miracula turmam:  
 Infremuere tamen, fremitu, sonituque feruntur  
 Immani circum, celerique citatius Euro  
 Omni ex parte volant, ut que transcendere tuti
- (270) Non possent, pulsu comotae[!] fortius aurae  
 Moenia tacta cadant. Successu Machina certe  
 Non caritura, ni Ditis Numina tutam  
 Fecissent Urbem. Summo dum concita cursu  
 Barbara turba volat, celeris mox ungula nulla
- (275) Exauditur equi, qui cum sessoribus omnes,  
 (Corpora nam fuerant vacuas tenuata per auras)  
 Inventos abeunt, fremitus pro corpore restat,  
 Est ventus, quod miles erat, vel corpore dempto  
 His eadem rabies, impusaeque impetus aurae
- (280) Quin coeptos cernis non dum posuisse furores.  
 Odia persistunt, et tot post saecula priscas  
 Exercent iras, gaudent perflare Szakolczam,  
 Circum tecta fremunt, Urbeque evertere tentant.  
 Plura mihi dicturus erat: jam multa parabat
- (285) de fonte, et rivo, qui proximum alluit Urbem,  
 Quic pons vicinus, sibi quid gens Zingara, saepe  
 Quae consanguineam est visere sueta Szakolczam,

Et quae praeterea tulit haec miracula tellus,  
Narraturus erat, summo sed pronus Olympo  
(290) Sol jussit properare domum. Tamen ista revolvens  
Ipse meae timui formae, ne forte reversus  
Nescio quid videar portaeque a limine pellar.  
A M. D. G.\*

## SZAKOLCZA.



Mikovinyi Sámuel: Nyitra megye

\*A szövegben lévő rövidítéseket feloldottam, a helyesírási különlegességeket (például a nagybetűk használatában) megőriztem. Az olvashatatlan szavak számomra feloldhatatlan ligatúrák. (Sz. L.)

## „Heraklit és Demokrit”

(A kora reformkori vígjáték dramaturgiája)

A „társalkodásból születik a Comus”, hangsúlyozta Kisfaludy Károly Szemere Pálhoz 1826 decemberében írt levelében,<sup>1</sup> e gondolattal reflektálva Kölcseynek *A leányőrző* kapcsán készített komikum-tanulmányára, elfogadván mind a bíráló poétikai megállapításait, mind pedig a fejtegetésre mintegy ürügyül szolgáló műre vonatkozó utalásait. A kor vígjátékaira immár közel kétszáz év távolából visszatekintve az így létrejövő, ebből a „társalkodásból”, Toldy Ferenc szavával s igénye szerint: „művelt conversatio”-ból sarjadó „Comus”-nak (mint tudjuk, a nyelvújítás ‘beszélget’-re változtatta a korábbi századok ‘társul’ jelentésű *társalkodik* igéjének értelmét) jellegzetes arculata is kirajzolódik előttünk. Az 1810-es és 1820-as évek vígjátékait tüzetesen megvizsgálva, s a szövegeket egymással összevetve ugyanis e művek négy konstansnak minősíthető eleme tárul fel. A *műveltség* témája, amely e színművek központi problematikájának tekinthető, a *kérők érkezésének* jellegzetes motívumával találkozik, ez a *cselvígjáték* dramaturgiájának keretei között bomlik ki, s az esetek többségében a *fikció megkettőzését*, a „játék a játékban” helyzetét vonja maga után.

Már Horváth János felismerte, hogy az ifjabb Kisfaludy derűs színműveiben a *kultúra* centrális jelentőségű, a komikum „kulturális függvény”: „Amennyiben hát magyar társadalomról van szó e darabokban: műveltség kérdése vettetik fel az által a vígjátéknak nevetetű ugyan, de »elértendő« módján” – írta,<sup>2</sup> s azóta már – Bíró Ferenc fogalomértelmezésének eredményeként<sup>3</sup> – a problémakör eszmetörténeti összefüggéseit is ismerjük. Magunk is úgy véljük, hogy a műveltség fogalma történetileg egy polgárosodó nemzet keretei között értelmezhető, akár úgy, miként Bíró Ferenc hangsúlyozta, hogy a művelődés a szekularizálódó világszemlélet alakulása mentén a hiányzó providencia pótlékeként fogható fel, akár pedig oly módon, ahogy Bessenyei *A’ Filozófus* című drámájának elemzése során feltételeztük, hogy a műveltség a gondviselés emberi világba való beáramlásának szférájává válik.<sup>4</sup> A jelenség még bizonyára további árnyalásra vár, ám a kultúra eszméjének a korszak irodalmában betöltött domináns szerepével kapcsolatos gondolatot – amelyet oly szemléletesen példáznak az általunk vizsgált vígjátékok – megerősíti a felvilágosodás „tervezetének” Habermas által taglalt

koncepciója<sup>5</sup> s a modernitásnak kultúraként, „önmagát kultúrának tudó kultúraként” való megközelítése.<sup>6</sup>

Horváth János a fogalomkör dramaturgiai aspektusú differenciálására is fontos kísérletet tett, megkülönböztetvén az új, irodalmi fogantatású szellemiség képviselőit a kozmopolita nemestől, az „áhitatos magyarság”-tól, a Corpus Juris-jogászoktól és a falusi típusoktól, s arra is rámutatott, hogy „Ez a műveltség már kibontakozott régi feszességéből: nem »tudomány«, nem »filozófia«, mint volt előbb Bessenyei, Kazinczy, Csokonai szemében, hanem nevelés folytán már megszerzett életbeli tulajdon, természetes légkör.”<sup>7</sup> Megfigyelését igazolják e színművek szövegei, így például Kisfaludy Károly azon reflexiója, amelyet az *Áltudósok* egyik hőséneke szájába ad: „...én művelődésre törekszem ugyan, – mondja Révei Tódor – nem akarván elmaradni a haladó kortól, de tudós, e szónak nagy értelmében nem vagyok; csak annyit tudok, a mennyit mint polgár és hazám nemes tagja tudni köteles vagyok.”<sup>8</sup>

Am ahhoz a fentiekből levezethető megállapításhoz, mely szerint e vígjátékok legfőbb komikumforrása az eltérő műveltségtípusok találkozása a színpadon, hozzá kell tennünk, hogy ez a dramaturgiai helyzet ugyanakkor eltérő beszédmódok találkozását is jelenti. Ezt egyrészt poétikai megfontolásból hangsúlyozzuk, utalván Tzvetan Todorovra, aki a dráma és az epika alapvető különbségét abban látja, hogy míg az első személyű elbeszélésben egy szereplő, az „én”-t mondó narrátor, az összes többiétől különböző szerepet játszik, addig a drámában valamennyi szereplő azonos narratív szinten helyezkedik el mint beszédforrás, amiben az is benne foglaltatik, hogy e beszédforrások „medrének” megformálásában nem játszhat szerepet egy narrátor szólama, vagyis a beszélők plaszticitását a beszédforrásokon belül kell biztosítani.<sup>9</sup> Hasonló következtetésre jutunk, ha az epikát és drámát, Paul Ricoeur alapján, a történetelbeszélés két válfajaként képzeljük el,<sup>10</sup> vagy ha, mint Gérard Genette teszi, a közlésmód két különböző attitűdjeként értelmezzük.<sup>11</sup>

De a beszédmódok találkozásának dramaturgiai tényét azért is kiemeljük, mert a régi századforduló s századelő a már letűnt barokk rendi világ és az új, polgári értékek és funkciók mentén lassan kikristályosodó társadalom, tehát két viszonylagosan homogén egységkor közti átmeneti szakasz, vagyis, feltételezésünk szerint, egyfajta „nevetéskultúra” bahtyini értelemben, amelyet, mint látni fogjuk, többnyelvűség, eltérő „dialektusok” jelenléte<sup>12</sup> s az ebből fakadó félreértések jellemeznek. Ez a nevetéskultúra alkalmasint annak a tudattörténeti krízisnek komédiaspecifikus aspektusa, ha úgy tetszik: fonákja, amelynek komorabb tónusait a korszak komoly drámáival foglalkozva vizsgáltuk meg.<sup>13</sup> Különösen Kisfaludy Károly dráma-beszéde osztott természetű, ami az egyes figurák eltérő szólamában realizálódik. A szerző ugyanis, szemben a korszak tragédiaíróinak többségével, sőt, eltérően saját szomorújátékbeli gyakorlatától is, legjobb vígjátékaiban nem oktrojál szerep-

lőire szerzői beszédmódot, hanem mintegy szabadon engedi figuráit nyelvi szempontból, akik ily módon a maguk sajátos „dialektusát” juttathatják érvényre. A legismertebb példák egyikénél maradvá: *A kérők* Székházy bárójának francia kifejezésekkel, modoros frázisokkal telített, felületes retorikájú, laza beszédmódja mellett Perföldy pedáns, feszes-latinos szóhasználatát halljuk, valamint Baltafy ízes-magvas, töről metszett, ám némileg avittas magyar beszédét, Margit ájtatos-kellemkedő fontoskodását, míg Károly és Máli Himfyn iskolázott stílusban szólal meg, amihez viszonyítva az előbbieket szövege kacagtatóan parodisztikus ízt kap. Hozzátehetjük még, hogy az e vígjátékokban gyakori szerepjátszás módszeréből adódóan a szerző az adott beszédmódon belüli váltás komikus lehetőségeit is ki tudja aknázni. E jelenséggel összefüggésben feltételezhetjük, hogy Kisfaludynak – műfaj-történeti jelentőségén túl – bizonyára fontos ösztönző szerepe volt az egyszólamú, homogén hazai epikus beszédmód lebontásában, s a reformkor záró évtizedében megszülető, a korábbinál tagoltabb-osztottabb elbeszélés-mód kialakulásában is, vagyis vígjátékaival közvetve hozzájárulhatott az epikus nyelv megújulásához.

A korszak vígjátékainak egyik legfeltűnőbb jegye a kulturális jelenségekre, értékekre való intenzív reflektálás. *A kérőknek* már az első jelenetében nevezetes színpadi kellék egy könyv, a *Himfy szerelmei*, a hősnő, Máli kedves olvasmánya, amelyet később többen is kézbe vesznek a szereplők közül, más-más szándékkal (Margit például tűzbe akarja vetni, ám Lidi ügyesen megmenti), különféle megjegyzéseket fűzve hozzá, de az anyanyelv kérdése is fontos tárgya a hősök beszélgetésének, s egyikük ki is mondja a Kármánék nemzedékétől örökölt szentenciát: „Nyelv teszi a nemzetet.” Azt a tényt, hogy e mondat éppen a latinus műveltségű Perföldy szájába adja a szerző, egyaránt tekinthetjük a szereplővel kapcsolatos komikum ironikus árnyalatának s a tézisnek már-már a széles körű közvélekedés keretei közé helyezésének. Természetesen a színház sem hagyható ki a reflektálandó kulturális jelenségek szellemi erőteréből. *A pártitűk* művelt polgárja, Hajnalfi elragadtatót felkiáltását („A szív lángol, és szemem vígan nézi a jövődőség idomjait, már bátran merem kiáltani: előmegyünk, öcsém!”<sup>14</sup>) az inas által behozott s urának átadott újságban olvasott híradás váltja ki, amelynek tárgya a nemzeti színjátszó társaságok öröndetes megerősödése volt, s ezt a jelenetet nagyon is helyénvalónak érezzük egy olyan műben, amelynek konfliktusa is egy (igaz, műkedvelők által létrehozott) színi előadás körüli bonyodalmakkal kapcsolatos. Az idősebb Kisfaludy alighanem legjobban szerkesztett, s legpergőbb cselekményű drámájának, *Az elmés Özvegynék* a hősnője, a szép és gazdag Nina pedig – kériit színvállásra ösztönző leleményes próbatételének perdöntő elemeként – arra készíti gyanútlan hódolóit, hogy alkossanak véleményt Körner *Zrínyijének* előző este látott magyar nyelvű, Szemere Pál fordítását megszólaltató előadásáról.

A leány (vagy ifjú özvegy) kezére pályázó kérők, akik egy-egy magatartásformát, műveltségtypust és beszédmódot képviselnek – pontosabban: jellegzetes beszédmódjukba építve hordozzák a jellemüket determináló kulturális arculatot –, a szerző értékrendjének mágneses terében hierarchizálódnak, s erre az ítéletre a megkért s válaszút elé állított nő döntése üti a hitelesítő pecsétet. Ez a körülmény is szerepet játszik abban, hogy e vígjátékok rokonszenvesen feminista szellemiséget sugároznak: bennük a nők többnyire okosabbak és érzékenyebbek, mint a férfiak. *A vígjáték* Klárája joggal jegyzi meg: „Értse valaki a férfiakat! Bátyám fut, lőt, éjjelez, verseket ír, eszét töri, vesződik, hogy ezer bajjal érje azt el, a mit egy szóval elvégezhetne, s mind ezt csak azon góg szüli, hogy szíve dolgában is más halandóktól kiváljon.”<sup>15</sup> A bonyodalom szálait is a gyengébb nem e kedves képviselői szövik: *A kérők* Lidije, *Az elmés Özvegy* Ninája, a *Kénytelen jószívűségben* Emmi, a *Tétnyi Leányban* Julis, s a *Szeget szeggel* testvérpárja, Liza és Póli is diadalmaskodik a botcsinálta kérőkön – odaadó férjeket formálván belőlük.

A dialógusok mögötti dimenzióban meghúzódó, de igen gyakran a párbeszédekben is hangot kapó értékrendre Kisfaludy Károly az *Áltudósok* egy helyén igen feltűnően utal, mikor hősei, akik szintén egy fiatal s Ninához hasonlóan elmés özvegyet (Fannit) akarnak szemügyre venni, furfangos elhatározással két ellentétes lelkületű filozófus szerepét öltik magukra, mintegy felidézve játékkal a mélabús „Heraklit”-ot és a kacagó „Demokrit”-ot, önmagukhoz képest is színélve, hiszen a derűs kedélyű Arki a pesszimista, míg a borongásra inkább hajló Révei a felszabadultan okoskodó bölcselő maszkját ölti magára. És ekkor vígjátéki keretek között felsejlik *A két hajós* sorsszembesítő szándéka: Fanni rokonszenvét Révei-Demokrit nyeri el. Arki joggal vág vissza barátjának, midőn az szemrehányást tesz neki „álnokságukért”: „Te inkább köszönd meg, mert vidámságoddal többet nyertél, mint ezer ah-s ohval! Ezer villám! terád csak figyelt, de rám úgy nézett mint galamb a bagolyra, úgy hallgatott rám mint szerelmes leány a bőjti prédikációra.”<sup>16</sup> Mint ahogy a *Kénytelen jószívűség* Emmije is így beszél számára rokonszenves hódolójáról: „A hála szép érzés s nemes szívre mutat s ezt tapasztalni mindenkor kellemes. Azonban mit tagadnám? ő nekem tetszik, mert eleven, vidám s a világot nem nézi siralomháznak.”<sup>17</sup> Az említett filozófusok efféle szembeállítás a kor közismert fordulata volt, ám azt is feltételezhetőnek tartjuk, hogy Wilhelm Traugott Krug *Aesthetik oder Geschmackslehre* című munkájának első, 1810-es edíciójából került Kisfaludyhoz. Krug az *ungereimt* (össze nem illő) és a meglepő mellett azt tartja a komikum legfőbb jellemzőjének, hogy a visszásság észrevevése a szemlélőben a felsőbbség érzését kelti, ám hozzáteszi ehhez, hogy e lelki pozíció kialakulása szubjektív hangoltságot is feltételez. Ellentétes előjelű példaként a két bölcselőre utal, szélsőséges véleményükért egyaránt elmarasztalva őket. Krug tehát, aki Kölcsey egyik forrása volt, alkalmasint Kisfaludy olvasmányai között is

szerepelt, aki azonban átértelmezte a példát, egy eredményes-cselekvő-követendő s egy passzív-terméketlen-bírált magatartás kettős vígjátéki maszkját teremtvé belőle.<sup>18</sup>

A *kérő-motívum* jelzi, hogy – amint már Szinnyei Ferenc megfigyelte – a szerelmi tematika, s az ezzel kapcsolatos intrika meghatározó szerepet játszik Kisfaludynál, s ez a megállapítás kiszélesíthető a kora reformkori vígjátékok egész korpuszára az *Arando és Mirandától* a *Tétényi Leányig*. A középpontban álló szerelmespár elnyert boldogsága az avult kötöttségektől mentes, polgáris, irodalmi inspirációjú műveltségforma diadalát is jelenti. A *kérők* Károlya verseket ír, Udvardy Elek komédiát szerez *A vígjátékban*, *A pártútók* fiataljai Schiller rajongói, *Az elmés Özvegy* Ninája pedig, mint láttuk, annak az Alkonyinak nyújtja kezét, aki kellőképpen megbecsüli „a’ kellemes magyar ajakú Szemere” Körner-átültetését. Mindebben nyilván szerepet játszik a századelő Himfy-élménye, az irodalomnak a nyelvkérdés átalakulásával kapcsolatos presztízsnövekedése, mint ahogy – a műfaji tradíciók mellett – a tematika ilyen alakulásában közrejátszott az az eszme- és mentalitástörténeti processzus, amelyet Bíró Ferenc „a szerelem apológiájának” nevez a Báró-cziék „legérzékenyebb nemzedék”-étől Csokonaiig terjedő szakaszban. Másfelől viszont a közönség (ugyancsak a fentebb jelzett tájékozódási pontok szerint) megváltozott igényei is befolyásolták a tematika és értékrend ilyen alakulását, miközben a színpadról újabb befogadói mintákat is kaptak a nézők elvárási horizontjuk továbbformálásához – abban a tekintetben, miféle lehetőségei vannak a *Kesergő szerelem*, a *Kabale und Liebe* vagy a Körner-dráma interpretációjának.

A szerelmi téma és az irodalmi inspiráció bizonyára összefügg e vígjátékok intim hangulatával, bensőséges légkörével, otthonias miliőjével. A jellegzetes helyszínek: a vidéki udvarház a hozzátartozó kerttel, benne szépen gondozott virágágyakkal, aztán „egy lugos, abban asztal és székek; az asztalon pipák”, „egy terepély hársfa”,<sup>19</sup> kissé távolabb enyhe árnyékot adó ősfák, melyeknek lombjai között el lehet rejtőzni (*Áltudósok*), de az ágakra kapaszkodva akár kíváncsi-illetlen pillantásokat is lehet vetni a szobákba (*A leányőrző*). Azután: városi szalon, barátságos bútorokkal („asztal, párnaszék, székek”, „az asztalon néhány könyv”<sup>20</sup>), klavírral vagy fortepianoval („és ezenn elhánytt Kották”), a hangszer billentyűin a hölgy kecses ujjai különféle dalokat csendítenek fel, adott esetben az egyes kérőknek szóló jelbeszéddel – a külföldies Kéncövynek a *Les Adieux* című francia dalt elbocsátó üzenetül, míg a rokonszenvesen komoly Alkonyi jelenlétében „egy szomorú Magyar” akkordjai hangzanak fel. Továbbá: városi vendégfogadó, ahol váratlan találkozások jönnek létre, s ahol, ha szükségesnek mutatkozik, „spionkodni” is lehet (mint Finolányi teszi ezt *A rózsában*), olykor lelepleződésekre kerül sor, s ez általában bosszantó ugyan, de azért lehet jó képet vágni hozzá (*Kénytelen jószívűség*). Holdvilágnál, bizony előfordul, kísérő

nélkül sétálgatnak a fiatalok (*Arandó és Miranda*), a város közelében fekvő erdőben pedig még párbajra is sor kerül, ám végül mégiscsak elrendeződik minden. Igaz, Katona egyetlen vígjátékában csupán látszat szerint áll helyre a rend Cratinus akadémiaja körül, ám a korábban oly tapasztalatlan légy már tudja ezt, s számol is vele. De az udvarház világa valójában jótékonyan zárt és megbízhatóan védett. A birtokot kőfal határolja, s ezen nagy ritkán ugyan átveti magát egy-egy hívatlan vendég (*A leányőrző*), hanem a „bentiek” biztonságát ez mégsem fenyegeti. Távolabb pedig egy másik udvarház áll, mint Dárdayéké szomszédságában Lamarine-éké, s ott, végül kiderül, hasonló hangulat honol, rokon törvényekkel (*A' Dárday ház*). A szalonban kedélyes csevegés folyik, kényelmes, de az előírásoknak megfelelő öltözékben, a tornácra pedig hadastyánok csendes pipaszó mellett idézgetik fel emlékeiket a francia háborúból. Az élet ma békésebb már, de a katonai erények még, ha nem is mindenki előtt, megbecsülésnek örvendenek. Károly *A kérők* végén hadnagy-egyenruhában jelenik meg Hősváry ezredes oldalán, mire Baltafy kapitány így kiált fel: „Mennydörgőrázta! gyermek! mi lett belőled?“, amiből azt is sejteni lehet, hogy a fiúból most már hamarosan vő lesz. Orday részt vesz az insurrectióban, s titokban (lám csak, ő is!) verseket, „szívlángokat” ír Bodonyi Lizához, valamint hazájához, s a „lelkes magyar leány” viszonzza is érzelmeit, míg megvetéssel tekint a harcokból magát pénzével kiváltó Karvayra.

A megfelelő, méltó pár kiválasztásához, illetve a nem kívánt, álnokul tolazkodó leleplezéséhez cselre van szükség, ami a *vígjátéki fikció megkettőzését* eredményezi. Játék folyik a játékban, s ez a „megcsavart” szituáció lesz a műveltségtípusokhoz rendelt beszédmódok találkozásának terepe, a jövevények kifürkészésének próbája. Ezzel egy sajátos dramaturgiai szerkezet jön létre, amelyet – a heraldikából kölcsönzött kifejezéssel – örvényszerű kompozíciónak nevezhetjük. A legleleményesebb szerzők azonban, mint Kisfaludy Károly vagy Katona József, nem érik be a játék két szintjének kialakításával, hanem, újabb szerzői furfanggal, egymásba is hullámoztatják a kétféle alakoskodást, mulatságos át-átszólásokkal s egyéb allúziókkal teremtvé pajkos összeköttetést a fikció két szintje között. Így a dramaturgia által forgatott örvény két gyűrűje egymásba hajlik, s ez általában a végén történik, a leleplező anagnórizis során, mint már *A kérők* mintájának tartott<sup>21</sup> *A jártos-költés vőlegényben*:

MÉLYVÖLGY: Diable! que' est que c'est, que ca?

KÁROLINA: Ez egy vígjáték, ilyen címmel: a jártos költés vőlegény.

MÉLYVÖLGY: Parbleu! És én?

KÁROLINA: A legnevetésesebb személye a játéknak. (*Mélyvölgyen kívül mind nevetnek.*)<sup>22</sup>



Mire a báró, akinek elég volt egy sütetből egy lepény, távozik. A rózsában pedig Madam Nyalóczy sopánkodása is jelzi („Ach mein Himmel, ach mein Himmel! Das ist ein Spektakel!”), több más utalás mellett, hogy az egész befejező felvonás Finolányi „tréfalevese”, ahol – interpretációnk szerint<sup>23</sup> – bravúrosan megvalósul az az ellentétező átfordítás, amely Schelling felfogása szerint a komikum lényegi jegye.<sup>24</sup> Katona műve arról tanúskodik, hogy az örvényszerű szerkesztéssel összefüggő „alakoskodó” dramaturgiának a színművészetre, annak funkciójára, erkölcsi megítélésére vonatkozó reflexiókkal telített alkalmazására nyílik mód, ha a drámában történetesen színészek szerepelnek, mint *A rózsán* és a fentebb említett *A pártütőkön* kívül Kisfaludy Károly *Nem mehet ki a szobából* című egyfelvonásosában (ahol Fürgencz, Galambos és Piroska leányasszony segítenek kibogozni a csomót) és az idősebb Kisfaludy *A’ magyar színjátszó Társaság* című tervezetében, amelyben a szereplők többször is arra utasítatnak, hogy cseréljék ki véleményüket a Teátrumról, miközben, a jelek szerint, Hamvay, a „formáltt lelkű” földesúr egyre inkább beleszeret Szilvay Lilla „Első Színjátszóné”-ba.

A már többször említett *A vígjáték* teljes egészében a fikcióval való játék motívumára épül azáltal, hogy a művön belül egy másik művet írnak, s a két szöveg – ez okozza a bonyodalmat –, szellemesen egymásba csúszik. A két komédia Möbius-szalagként hajlik össze a felütésben és a zárlatban. „Punctum! kész a vígjáték” – jelenti be Udvardy Elek Kisfaludy művének első elhangzó mondataként, s akár sajátos öniróniaként is felfogható, hogy a végkifejlet során, midőn „A kárpit lefordul” instrukció már csak pár sornyi távolságra van, kiderül, hogy Elek művére már örök kárpit borult: érzéketlen kezek elégették. Vagyis, jöllehet az egyik művet történetesen akkor fejezte be szerzője, mikor a másikat egy másik szerző éppen elkezdte, a két alkotás sorsa azonosulni látszik az enyészetben. De azért mégsem hamvadhat el haszontalanul egy érdemes szerzemény. „A mi vígjátékkodat illeti: az sem esett hiába, ám szívemből megmelegedtem nála” – mondja vigasztalóan az idősebb Udvardy, önkéntelenül is rámutatván az irodalom egyik lehetséges „hasznára”.

Az elemzett színművek, kevés kivétellel, a *cselvígjáték* típusába tartoznak, illetve dramaturgiájuk azzal rokonítható. Minthogy meglehetősen bonyolult jelenségcsoportról van szó, célszerűnek látszik, ha röviden kísérletet teszünk e típus bemutatására. *Nemzet és egyéniség* című könyvünkben Katona *Monostori Veronkája* kapcsán vázlatosan szóltunk már e típus jelenlétéről a korszak drámairodalmában, most elsősorban a derűsebb nemet szemünk előtt tartva vesszük sorra e forma jellemző jegyeit. A leírást azzal kell kezdenünk, hogy az ilyen színmű a csel, *cselvetés* motívumára épül, vagyis az egyik szereplő (nem minden esetben ő a főhős, de általában az) cselvet, csapdát, kelepccét állít valamely másik szereplőnek vagy a szereplők egy csoportjának. Tették indítéka az önzés, a hatalomvágy, valamely súlyos vagy annak vélt sérelem-

ből táplálkozó bosszú, vígjátékokban gyakran egy kedvezőtlen fordulat elhárításának szándéka. Vagyis e színműtípusok dramaturgiájában alapvető szerepet játszik az intrika, a drámai cselekményt mozgóató hőse intrikus, ám ez a figura igen széles mezőben képzelendő el: a mindenre elszánt machiavellistától s a bosszú tébolyult megszállottjától a románcos dráma jótékony „varázslóján” át a vígjátékok furfangos játékmesteréig s bájos cselszövíjéig. Az ilyen drámában a szereplők viszonyrendszere egy *középponti helyzetű hős* köré rendeződik, aki azonban – a Bécsy Tamás által leírt „középpontos drámá”-tól eltérően, sőt, annak szöges ellentétéként – aktív hős, aki döntő fölényben van a többi szereplővel szemben, ami többlettudásból, a kimenetel szempontjából fontos információk meghatározó részének kizárólagos birtoklásából fakad. Vagyis a hős domináns szerepet játszik a végkifejlet alakulásában, a játék tehát az ő elképzelésének megfelelő véget ér – habár terve néha túlgördül rajta, hol azért, mert van az összefüggéseknek egy olyan eleme, amellyel nem számolt, hol pedig kiderül, hogy maga is játékszere volt egy nála nagyobb erőnek. A középponti szereplő a típus tragikus változatában – mint III. Richard vagy Jago – ellenfele vagy ellenfelei elpusztítására tör, az a szituáció pedig, amelyet álnok cselével létrehoz, baljós kényszerpályára állítja áldozatait; csapda, amelybe beleesnek ellenfelei – míg a középfajú változatban inkább csak próbatételre kerül sor, komoly, de nem végzetes erőpróbára, a vígjátékok cselszövíi pedig az érdem jutalmazása mellett beérik a megleckézettett szereplők leleplezésével. Általános jellemző, hogy az intrikus célja elérése érdekében megtéveszti, legtöbbször manipulálja a többieket. (Kissé olyan, mint a bábjátékos, aki a paraván mögött áll, gyakran nem is látható, mégis ő mozgatja a figurákat.) Gyakori eszköze a szerepjátás, az *álarc* viselése, a színlelés, amit azzal is hatékonyabbá tesz, hogy jó néhányszor elfedi valódi kilétét, ezért néha álöltözetbe bújlik, ami a vígjátékok jól kiaknázható komikumforrása.

Az így leírt drámatípus elhelyezése a színműpoétika műfaji rendszerében nem e tanulmánynak a feladata. Legfeljebb annyit jegyzünk meg, hogy a cseldráma alkalmasint negyedik formaként csatlakoztatható Bécsy Tamás három dráma modelljéhez, illetve ontológiai szempontból elhatárolt műfajaihoz.<sup>25</sup> Ki kell térnünk viszont a típus történeti-poétikai aspektusára. Toldy Ferenc ugyanis egy, témánk szempontjából alapvetően fontos dolgozatában, amely *Kisfaludy Károly új vígjátéka A' Leányörző német játékszínen* címmel jelent meg a Tudományos Gyűjteményben,<sup>26</sup> éles szemmel felismerte, hogy a bírált dráma a jellemrajz igényével kezeli a cselszövínyt (tipológiailag nem is cseldráma abban az értelemben, ahogy mi használjuk a fogalmat), s viszonyításul beszél azokról a színművekről, amelyekben gyakori a színlelés „átváltozásokkal, álruhákkal, áljátékokkal, hasanlóságokkal [sic!] costümben, nyelvben, mozgásban”, sőt a válfaj gyakori fogyatkozására is felhívja a figyelmet: a dramaturgiai gépezet mozgatása mellett a szerzők gyakran elhanyagolják

a karakterek árnyalását. Az elemző tehát a komikum alsóbb változatához köti e műveket, lényegében *Posse* (‘bohózat’) értelemben utal a fogalomra (és mások is így gondolkodtak erről, Kisfaludy Károly is, aki Gaál Györgynek ekként ad jelzést *A pártütőkről* [szerintünk ez sem cseldráma], valamint a *Gyilkosról*: „Hier folgen die *Pártütők* und noch eine *Posse*”<sup>27</sup>). De az elemző rámutat e színművek egy olyan jellemzőjére is, amely különösen hasznosíthatónak látszik számunkra. Toldy ugyanis nyomatékkal szól a színlelés nyelvi következményeiről, az ironikus hangvétellel összefüggő „locális, sokszor universális tréfás fürdőcskék”-ről<sup>28</sup> a dialógusban, amelyet oly domináns hangulatteremtő s drámai beszédmódot meghatározó tényezőknek tart. A cseldráma és az *ironikus beszédmód* találkozása csakugyan lényeges tényezője e formának, minthogy a színlelésből, a manipulátor fölényéből s a szereplők megtévesztettségéből, alárendelt helyzetéből adódóan a dialógusbeli közlemények valódi jelentése gyakran eltér a szereplők által vélt üzenettől. Ennek következtében a cseldráma a Northrop Frye által elemzett tél-mítosz vonzásába kerül.<sup>29</sup>

Toldy idézett dolgozatában a vígjáték két fajtáját különböztette meg: a „characteres vígjáték”-ot és az „intrigos vagy situatiós vígjáték”-ot. Előbbiben a jellem, utóbbiban a helyzet a domináns tényező, itt az alkotó racionális gondolkodásának gyümölcse a forma, amaz viszont „serényebb munkálkodású” alkotót kíván. Kisfaludy fő érdemét abban látja, s ezt a gondolatot megismétli későbbi irodalomtörténeti szintézisében, hogy „a’ két speciést mindenütt összetestvéresíti”.<sup>30</sup>

Toldy megállapítására, mely szerint Kisfaludynál, ha nem is kizárólagos, de a formát részben meghatározó szerepet játszik a szituációs vígjáték, később visszarímel a szakirodalom egyik jellegzetes gondolati vonulata. Bánóczi József kiemeli monográfiájában, hogy a szerző vígjátékainak egyik legfőbb komikumforrását az intrikával kapcsolatos álöltözetek s félreértések képezik.<sup>31</sup> Szinnyei Ferenc pedig számszerűleg is adatolja, hogy Kisfaludy tizennégy befejezett vígjátéka közül tízben intrika mozgatja a dramaturgiai gépezetet, hétben pedig a cselszövény elemeként álöltözet is szerepel.<sup>32</sup> A számok, jóllehet gondos vizsgálat eredményét summázzák, a jelenség differenciálatlan megítélésére csábítanak, holott Kisfaludy az intrika több változatát alkalmazta. Legtöbbször típusteremtő elv (*A kérők*, *A gyilkos*, *Csalódások*, *Mátyás deák*, *Húség próbája*, *A betegek*, *A vígjáték*, *Kénytelen jószívűség*, *Nem mehet ki a szobából*, *Három egyszerre*), míg máshol csak mellékes motívum (*A leányőrző*, *Áltudósok*). Ugyanakkor a poétikai szempontból releváns cselszövény is több változatban realizálódik. Például *A betegek* Forgay doktora úgyesen eléri célját, egy jól megszervezett találkozás hatására meggyógyulnak a hipochonderek, a *Kénytelen jószívűség*ben Emmi szövetségesével, Idával arat közös győzelmet, *A kérők* Lidijének diadala nem várt jutalommal, egy derék férjelölt jelentkezésével teljesedik ki. A *vígjáték* hősének csele viszont rosszul sül el (bár célját így is eléri), míg a *Csalódások* plánumszerzője totális kudarcot

vall (igaz, a szétfoszlott illúziókból mégiscsak boldogság fakad a történet végére). Az álöltözet motívumát is leleményes sokféleséggel alkalmazza szerzőnk: a *Három egyszerre* című egyfelvonásosban a csel szerves részét alkotja, *Az áltudósok*ban furfangos ötlet egy konfliktusos cselekményben, a *Szeget szeggelben* a szemben álló felek mindegyike által bőségesen kiaknázott bohózati eszköz, míg a történelmi vígjátékokban (*Mátyás deák*, *Hűség próbája*) a „szekularizált theophania” szükségszerű attribútuma.

Ezen a szálon haladva több elemző is belegabalyodott az úgynevezett Kotzebue-kérdésbe,<sup>33</sup> mely ha adalékokban esetleg még bővíthető is, ám elvileg alkalmasint lezártnak tekinthető. Solt Andor ugyanis már 1930-ban hitelt érdemlően érvelt amellett, hogy Kisfaludy Károly mint színpadi szerző alkalmazkodott a publikum ízléséhez, ez pedig jelentős mértékben Kotzebue műveinek helyzeteiben, motívumaiban, dramaturgiájában tükröződött számára. Vagyis *A kérők* szerzője nem egyes darabokat utánzott, hanem bevált motívumokat, hatáselemeket vett át, kötetlenül, saját elgondolása által vezérelve tallózott a kínálkozó lehetőségek közt.

A legbővebb forrást kétségkívül a német komédiák kínálták számára. De nemcsak a századvégi s kortárs szerzők, hanem, közvetve, olykor többszörös áttétellel, Gottsched ötkötetes gyűjteményének, a *Deutsche Schaubühne*nek (1740–45) az anyaga, illetve az 1730 és 1760 között keletkezett német vígjátékok is, amelyeket „szász típuskomédia” néven ismer a kutatás. E műfaj-történeti anyag szatirikus és érzékeny típusra tagolódik, s mindkét ágával egy olyan összeurópai vígjátéktípus német formáját képezi, amelynek gyökerei a XVII. századba nyúlnak vissza, míg egyes motívumai másfelől megelőző szívóssággal bukkannak fel még a XIX. század elejének színpadán is. E drámai korpuszon, főként a szatirikus típuson belül, két változat különíthető el: a karaktervígjátékok és az intrikus vígjátékok (e felosztással már Toldynál találkoztunk, más összefüggésben), bár van, aki az intrikus vígjátékot csak az előbbi különleges esetének tekinti. Általános megfigyelés, hogy a cselszövény egyre nagyobb szerepet játszik a szász komédiában, és a század második felének, illetve a századfordulónak német anyaga is erről tanúskodik.<sup>34</sup> E dramaturgiai eszköz előtérbe kerülésével kapcsolatosan hihetőleg tanulságos lehet Jean Paul *Vorschule der Aesthetik* című munkája, amelyben a komikum mint szemlélt esztelenség kap értelmezést, s ez feltehetőleg egy magasabb nézőpontot, ahonnan szemlélődve a leleplezés lehetőségessé válik. Ha Sancho Pansa az éjszakát úgy tölti, hogy egy fűcsumóba kapaszkodik, mivel azt hiszi, egy szakadék szélén függ, ez akkor válik komikussá, ha tudjuk: valójában egy árokszálen fekszik. A cselvígjáték komikai minőségét is meghatározza az intrikusban, s persze, vele együtt az olvasóban-nézőben meglévő többlettudás.<sup>35</sup> A német források jelentőségét igazolja számunkra az a tény is, hogy az első jelentős magyar vígjátékszöveg, amelyben az általunk bemutatott „négyelemes morfológia” megfigyelhető,

A *kérők* mintájának tekintett mű, Bartsai László *A jártos-költés vőlegénye* (az Erdélyi Játékos Gyűjteményben jelent meg 1793-ban), Weickard Marianna Zsófia *Der gereiste Bräutigam* című komédiájának magyarítása.<sup>36</sup>

Mint tudjuk, Bánóczi József határozottan tagadta, hogy Kisfaludy a vígjátékok terén romantikus szerző volna.<sup>37</sup> A cselvígjátéknak a korábbi századokba visszatekintő tradíciója, első pillantásra, igazolni látszik megállapítását. Úgy tűnik, Kisfaludy a polgáris kultúrával kapcsolatos „új bort” régi tömlőbe töltötte. Már Szontágh Gusztáv azt tartotta, hogy *A pártütők* szerzőjének pályáján a húszas évek stilizáltabb miliójú, irodalmi inspirációjú vígjátékai visszalépést jelentettek a tízes évek realisztikusabb környezetrajzú, és a nemzeti érzületet erőteljesebben sugárzó komédiái után. Toldy Ferenc azonban, Szontághgal vitázva, joggal hangsúlyozta, hogy a nemzeti jelleg csak egyik jegye a karakternek, s ennek kiképzése a húszas években a korábbinál plasztikusabb festésben valósult meg.<sup>38</sup> Ha a *Csalódások* tónusokban gazdag jellemrajzára s emocionális telítettségére gondolunk, vagy a Mátyás-egyfelvonásosoknak a felidézett dicső múltat a jelen számára létrehívó historikumára és lendületes retorikájára, s arra, hogy a témájukat a jelenkorból merítő s szemléletükben is az akkori ma kihívásaira koncentrááló művek (gondoljunk arra a nevezetes bajuszra, melyet a *Három egyszerre* Adélja pingált egyik ősenek arcképére) Széchenyi eszméinek befogadására készítették fel a befogadókat, akkor világossá válik számunkra Toldy igaza. S azt is megértjük, hogy a kora reformkori vígjátékok funkcióváltása miért egy olyan élmény jegyében bontakozott ki, amely a tette kész, bizakodó Demokritoknak adott elsőbbséget, őket jutalmazván meg a hősnő kezével, szemben a tépelődő Heraklitokkal. A képzelt betegségekükből kigyógyuló jó barátok jelenete (*A betegek*) ezért a konkrét jelentésen túl a korszak ocsúdó éveinek hangulatából is kifejezett valami lényegeset:

GUNDA: Vége minden bűnnek. Jobbúlva látlak.

KISTELKY (*félre*): Ugyan megjártuk a betegséggel. (*Titkon Rudházyhoz.*) Már most ha török, ha szakad, egészségesek legyünk.

FORGAY: Gyógyulástokkal mesterségem ugyan nem nagyon kérkedhetik, de ha még egyszer panaszkodtok, megkínozlak benneteket.

RUDHÁZY (*félre vonván Forgayt*): Megfelejtkeztem, nem fog-e ez ártani?

FORGAY: Egyél, igyál, a mi csak tetszik. Ne félj, hogy egy csepp vér vagy rekedtség halálos.

RUDHÁZY (*Kistelkyt Gundának bemutatja*): Kistelky úr, jó barátom. Rég kívántad ismerni, most előtted áll.

KISTELKY: Tessék róla kegyesen itélni, ő csak gyógyulófélben teszi hódolását.

GUNDA: E találkozás annál kedvesebb, mennél szebb jövőendő nyílik általa; reménylem, hogy a komor képzelgést vidámabb élet váltja fel ezentul.<sup>39</sup>

Gunda bizakodása így valójában egy korszak reményeit fejezte ki. Ami pedig a cselvígjáték réginek látszó, ám valójában nem kizárólag valamely korábbi század ízléséhez szabott tömlőjét illeti, hadd utaljunk arra, hogy *A fátyol titkai*, az *Éljen az egyenlőség!* vagy a *Tisztújítás* azt igazolja, hogy ez a drámaforma elég életerős és tartós anyagból készült ahhoz, hogy magába fogadja a komikum új borát.

1 Kisfaludy Károly válogatott művei, sajtó alá rend. KERÉNYI Ferenc, Bp., 1983, (a továbbiakban KKVM) 845.

2 HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly és íróbarátai*, Bp., 1955, 72.

3 BÍRÓ Ferenc, *A fiatal Bessenyei és íróbarátai*, Bp., 1976, 218–258, 299–339; Uő, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 82–91.

4 NAGY Imre, *A hiányzó nyelv. Dramaturgia és beszédmód Bessenyei György A' Filozófus című vígjátékában*. Előadás „A magyar színház születése” című konferencián (Eger, 1997. aug. 27–30.); megjelenés előtt.

5 Jürgen HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am M., 1985; Uő, *A modernség: befejezetlen program = Uő, Válogatott tanulmányok*, Bp., 1994, 259–282.

6 MÁRKUS György, *Kultúra és modernitás*, Bp., 1992.

7 HORVÁTH János, *i. m.*, 68–73, i. h., 72.

8 KISFALUDY Károly, *Áltudósok. Vígjáték egy felvonásban = Kisfaludi Kisfaludy Károly minden munkái*, hetedik, bővített kiadás, sajtó alá rend. BÁNÓCZI József, Bp., 1893. (a továbbiakban KKMM) IV, 105–146, i. h., 140.

9 Tzvetan TODOROV, *Poétique*, Paris, 1973, 105–109.

10 Paul RICOEUR, *A hármas mimézis = A hermeneutika elmélete*, I–II, szerk. FABINY Tibor, Szeged, 1987, I, 313–381.

11 Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979, 66–72.

12 Mihail BAHYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., 1982, 5–76.

13 NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség. Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái*, Bp., 1993.

14 KISFALUDY Károly, *A pártütők*. Eredeti vígjáték három felvonásban = *Kisfaludy Károly*

*válogatott munkái*, bev. BÁNÓCZI József, I–II, Bp., é. n., I, 211–256, i. h., 214.

15 KISFALUDY Károly, *A vígjáték. Vígjáték egy felvonásban = KKMM, III, 277–304, i. h., 285.*

16 KKMM, IV, 135–136.

17 KISFALUDY Károly, *Kénytelen jószívűség. Vígjáték egy felvonásban = KKMM, III, 365–400, i. h., 385.*

18 Wilhelm Traugott KRUG, *Aesthetik oder Geschmackslehre*, 2. kiad., Königsberg, 1823.

19 KISFALUDY Sándor, *A' Dárday Ház*. Magyar nemesházi rajzolat = *Kisfaludi Kisfaludy Sándor minden munkái*, negyedik kiadás, sajtó alá rend. ANGYAL Dávid, I–VIII, Bp., 1892–1893 (a továbbiakban KSMM) V, 3–166, i. h., 3, 46.

20 KISFALUDY Sándor, *Az elmés Özeveg*. Vígjáték egy felvonásban = KSMM, VI, 3–56, i. h., 5.

21 WALDAPFEL József, *A kérők mintája*, ItK, 1929, 48–56; Uő, *A jártos költés vőlegény*, ItK, 1932, 196–198.

22 *A jártos-költés vőlegény*. Vígjáték egy felvonásban, németből ford. BARTSAI László = *Régi magyar vígjátékok*, sajtó alá rend. DÖMÖTÖR Tekla, Bp., 1954, 349–375, i. h., 375.

23 NAGY Imre, *Arachné szötte*. Katona József A rózsza című vígjátékáról, Színháztudományi Szemle, 1992, 29, 48–55.

24 Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A művészet filozófiája (A kéziratok hagyatékából)*, Bp., 1991, 400–406.

25 BÉCSY Tamás, *A dráma modellek és a mai dráma*, Bp., 1974; Uő, *A dráma lételméletéről (Művészetontológiai megközelítés)*, Bp., 1984, 142–149.

26 EMIL [Toldy Ferenc], *Kisfaludy Károly' új vígjátéka „A' Leányörzö” német játékszínen*, Tudományos Gyűjtemény, 1827, II, 124–126.

27 1820. szept. 7-i levelében. KKMM, VI, 323.

28 TOLDY Ferenc, *i. m.*, 125.

29 Northrop FRYE, *Analyse der Literaturkritik*, Stuttgart, 1964.

30 TOLDY Ferenc, *i. m.*, 125.

31 BÁNÓCZI József, *Kisfaludy Károly és munkái*, I-II, Bp., 1882–1883, I, 261–275, II, 183–262, különösen II, 242–258.

32 SZINNYEI Ferenc, *Kisfaludy Károly*, Bp., 1927, 25–32.

33 SOMOGYI Béla, *Kotzebue hatása Kisfaludy Károlyra*, Bp., 1902; GÖNCZY István, *Kotzebue és vígjátékíróink*, Szatmárnémeti, 1913, 9–15; SPENEDER Andor [Solt Andor], *Kisfaludy Károly*, Bp., 1930, 63–77.

34 *Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, szerk. Walter HINCK, Düsseldorf, 1977, 11–126; Horst STEINMETZ, *Die Komödie der Aufklärung*, 3. kiadás, Stuttgart, 1978.

35 JEAN PAUL, *Vorschule der Aesthetik*, Weimar, 1935.

36 WALDAPFEL József, *i. m.*

37 BÁNÓCZI József, *i. m.*, II, 197–205.

38 TOLDY Ferenc, *A nemzetiességről Kisfaludy Károly vígjátékaiban*, Élet és Literatura, 1829, IV. és Toldy Ferenc kritikái berke, Bp., 1874, 267–273.

39 KISFALUDY Károly, *A betegek*. Vígjáték egy felvonásban = KKMM, III, 249–275, i. h., 274.

## Arany Szent Lászlójának művelődéstörténeti vonatkozásai

A 900 éve meghalt, s utóbb szentté avatott I. László királyunk alakja iránt az utóbbi években újra rendkívül megnőtt az érdeklődés. Ez elsősorban a hagyományvilág kultúrtörténeti, történeti, néprajzi és nem utolsósorban művészeti vonatkozásainak köszönhető. Középkori kultusza az államalapító királyét is magasan felülmúlta, ami csak részben indokolható azzal, hogy az egyház halála után száz évvel kanonizálta, inkább uralkodói kiválósága, hősi cselekedetei emlékének, a köréje szerveződő, személyéhez kapcsolt csodás eseményeknek tulajdonítható. Alakjában a lovagkirály típusa, a civilizált harcos ideálja elsőként jelent meg Európában: védi a gyengéket, megmenti az elraboltakat, legyőzi az ellenséget, s ezáltal megvédi a keresztény hitet is.

Voltaképpen személyéhez kapcsolhatók a magyarországi epika első nyomai is. A Képes Krónika Salamon és László korát feldolgozó része ugyanis nem szűkölködik olyan részletekben, melyekből kiviláglik, hogy elsősorban nem történeti krónikával, hanem költői szöveggel van dolgunk. Persze ez a bizonyos elveszett *Gesta Ladislai Regis* maga is visszatekint egy az eseményekkel szinkronban vagy valamelyest később született joculátor-eposzra, mint ahogy neves kutatóink sora rámutatott.<sup>1</sup>

Nemzeti irodalmunkban a későbbiekben is gyakran feltűnik a szent király alakja, s népszerű marad mind a barokk kor irodalmában, mind a romantika idején. Csak a jelentősebbekről szólván: Garay János, Tompa Mihály több művében is megverselte; Lisznyai a *Palóc Dalok* egy opuszában ír róla, számos, máig csak innen ismert folklórmotívumot is felvonultatva; ám irodalmi alakja leginkább Arany híres költeményében, legenda-balladájában vált ismertté (a szalontai költő *Szent László fivé* címmel egy népmondát is megverselt ez idő tájt). Ám jelen tanulmányunk nem e kiváló költemény irodalmi kvalitásainak elemzésére vállalkozik, hanem arra, hogy rámutasson: Arany e vers megírása során mennyire nagy és gazdag kultúrtörténeti anyagot mozgatót meg, épített be alkotásába, avagy volt tudatában mindezeknek. Voltaképpen ez a vers is arra bizonyos, hogy szerzőjében az egyik honi poeta doctust tisztelhetjük.

A Dubniczi Krónika (1479) Szent László-legendáját Arany először a *Daliás idők* első változatában szerepeltette, ám végül önálló betétként a *Toldi estéje*



V. énekében dolgozta fel. Az alcímében „legenda”-ként aposztrófált *Szent László* kétségkívül a magyar irodalom egyik legérdekesebb alkotása. Az elbeszélő, a balladairó Arany immáron teljes költői eszköztárával lép elénk. És szinte mellesleg zavarba ejtően gazdag kultúrtörténeti anyagot vonultat fel költeményében. A történet zömében híven követi az Arany idejében még alig ismert krónika szövegét, ám lényeges pontokon el is tér tőle. Olykor költői csúsztatással él, többnyire pedig e kultúrhagyomány történeti, néprajzi és irodalmi előzményeit is beépíti költői szövegébe, melyekre a továbbiakban még részletesen kitérünk.

Egy a közelmúltban született tanulmány<sup>2</sup> vetette fel, hogy Arany e versében olyan kompozíciós szerkezet mutatható ki, mely Balassi óta a maga nemében egyedülálló. Arany éppen ez idő tájt számol be ilyen jellegű törekvéseiről egy Petőfihez írott levelében: „...nálam főleg a kompozícióban van a poézis, ha ti. van, és ha a kompozícióban már előre gyöngének sejtem, sohasem vesztegetem rá a mindennapi élet tarka szalagcsokrait.”<sup>3</sup> „S hogy a pusztá cselekmény hogyan alakul költészetté, ezt mutatja a cselekményszerkezet, az idő, a tér, a számmisztika és a nyelvezet sajátos atmoszférát teremtő költői kompozíciója” – írja a vers elemzője.<sup>4</sup> A többi: a sodró verselés, a jól ülő rímek már inkább csak a fent jelzett poézist és a kibomló történetet színezik.

De lássuk mindenekelőtt a forrásként használt XV. századi krónikarészletet: „A székelyek az Úr 1345-ik évében vízkereszt táján egynéhány magyarral kiszállván a tatárokra, számtalan pogányt kardra hánytak. A harc három álló napig tartott. És beszélük, hogy míg az üldözés tartott, Szent László király fejét a váradi egyházban sehol sem találták. Az egyház őre negyednap újból bement keresésére; akkor már ott volt szokott helyén, de átizzadva, mintha élve, nehéz munkából vagy forróságból tért volna vissza. Az őr elmondta a csodát a kanonoknak és egyéb jámbor embereknek; egy öreg tatár pedig megerősítette állítását. Azt beszélte ugyanis, hogy őket nem a székelyek és a magyarok verték meg, hanem ama László, akit mindig segítségül hívnak. És a többi tatár szintén bizonykodott, hogy mikor a székelység rajtok ment, egy hatalmas termetű vitéz járt előtte, magas lovon, fejében arany korona, kezében szekerce; és mindnyájokat elfogyatott rettenetes csapásaival és vagdalkozásával. A vitéz feje fölött pedig a levegőben egy szépséges asszonyszemély tündöklött csodálatos fényességben, fejében aranykorona. Világos ebből, hogy a székelyeket Krisztusért harcoltukban maga a boldogságos Szűz Mária és Szent László segítette a pogányok ellen, akik saját erejükben és sokaságokba vetették bizodalmaikat.”<sup>5</sup>

A patrocínium-csodaként is számon tartott történet az európai folklórból és vallástörténetből egyaránt ismerős. Eredete minden bizonnyal azon motívumra vezethető vissza, mely hegybe vonult hadvezérekről, királyokról szól, akik évszázadokon át alszanak fegyvereseikkel szellem alakban, várva az

alkalmat, hogy népük segítségére siessenek. Hadak útja-mondánkban Csaba királyfi szerepe is jellegzetesen ilyen. A motívum már az antik időkben felbukkant, ám kiemelkedő népszerűsége a keresztény szentek legendáiban tett szert (Szent Mercurius, Szent Demeter, Szent Albinus, Szent György stb.).<sup>6</sup> Tehát vándormotívumról van szó, s mint ilyen, az ereklyekultusszal függ össze, ugyanis az efféle típusú legedák kialakulása sok esetben az adott harcosszent ereklyéinek birtoklásából fakadt.

Gyanítható, hogy erről volt szó a váradi patrocínium-csoda hátterében is. Középkori magyar hadi szokás lehetett Szent László nevével indulni a csatába, s olykor a Váradon őrzött fejereklyét is magukkal vihették. Ilyenkor valóban nem lehetett megszokott helyén, a váradi székesegyházban. Számos példát tudunk a középkorból arra, hogy a csatában induló seregek valamelyik védőszentjük ereklyéjét vitték magukkal, hogy az jelenlétével és égi közbenjárásával segítse őket a harcban. Így például a francia királyok Szent Márton, a dalmátok pedig Óriás Szent Kristóf fejét hordozták maguk előtt.<sup>7</sup> Ez történhetett Szent László hermájával is, amit csak megerősít, hogy a Dubniczi Krónika nagy valószínűséggel Váradon keletkezett, s hogy e Szent László-történet más forrásból egyáltalán nem ismeretes.

A konkrét kultúrtörténeti utalások a költemény 4. strófájában jelennek meg először: „S fogja a nagy csatabárdot”, majd később: „Jobb kezében, mint a villám / Forgolódott csatabárdja” (15. versszak). Tudjuk – és persze jól tudta ezt maga Arany is –, a középkori művészeti emlékeken a csatabárd volt Szent László legfőbb jelképe, attribútuma; ezzel látható a megmaradt szobrokon, falképeken, oltárképeken s a különféle iparművészeti emlékeinken át egészen a XIV–XVI. század pénzeiig. Utóbb a barokk művészet is leginkább bárdal együtt ábrázolta. Míg azonban e lovagi attribútum ismeretén és megemlézésén aligha csodálkozhatunk, meglehetősen dilemmát okoz ugyanezen versszak egy másik motívuma, mely leírja, hogy a holtából ébredt, csatába induló király „Félrebillent koronáját / Halántékin igazítja”.

A látszólag lényegtelen, életképi részletet az teszi fontossá és elgondolkodtatóvá, hogy Arany versét megelőzően két XIV. század eleji falképünkön is szerepel. A székelyföldi Bögöz és Gelence Szent László-legendaciklusának várjelenetében ugyanis a király búcsúját ugyanezen mozdulattal festették meg: László lova nyergében az őt és seregét búcsúztató váradi püspök felé fordulva koronájához emeli kezét.<sup>8</sup> Mintegy megemeli, megigazítja azt. Vagy valami egyéb jelentése van? Talán valóban a búcsú mozdulata ez, a köszöntés – miként azt a találkozáskor kalapjukat megemelő idősebb férfiak példája mutatja? A megválaszolandó kérdések számát csak tovább növeli, hogy mindezt máshonnan nem ismerjük.

Igen valószínű, hogy a motívumot Arany vagy a bihari (Nagyszalonta környéki) néphagyományból-színhagyományból vette, mint egyébként sok más archaikus folklórelemet is, vagy esetleg maga is látta azt valamely

általunk nem ismert falképen. Az előbbi feltételezés korántsem elvetendő, hiszen a közeli Váradnak, mint Szent László legfőbb kultuszhelyének kisu-gárzása még a XIX. századi szájhagyományban is eleven lehetett – minden-  
 esetre konkrét adatunk máig sincs milderre. Az pedig eleve elvethető, hogy Arany személyesen látta, ismerte volna a fent említett két székelyföldi freskót, hiszen tudomásunk szerint sem a Nagyküküllő menti Bögözön, sem a háromszéki Gelencén nem fordult meg. A művészettörténeti adatok némi támponttal mégis szolgálnak: a Nagyszalontához közeli Biharremete Árpád-  
 kori református templomában ugyanis a mészréteg alatt a László-legenda falképei lapulnak. E freskókat a múlt század végén meszelték le, ám az 1928-  
 as feltárás egyes részleteit időlegesen újra napvilágra hozta.<sup>9</sup> Bár a képekről készültek akvarellmásolatok, azok máig is lappanganak, így nem tudjuk, hogy ezen képek pontosan mit ábrázoltak. Nem kizárt azonban, hogy Bihar-  
 remetén (különös tekintettel a közeli Váradra) megfestették a várjelenetet is, s véle e bizonyos mozdulatot. Márpedig ez esetben Arany akár személyesen, akár elbeszélés útján, de mindenképpen ismerhette – miként a két vessor oly ékesen bizonyítja is ezt. Legalább ilyen érdekes a költemény folytatása:

És megindul, ki a térre,  
 És irányát vészi jobbra,  
 Hol magasan felsötétlik  
 Ércbül öntött lovagszobra.

Tehát a híres váradi lovas szobor. Csakhogy itt a mese érdekében a szerző kegyes történelmi anakronizmussal él, hiszen nyilvánvalóan tisztában volt maga is a kronologikus sorrenddel. Mint a krónikából is kitetszik, a moldvai hadjárat, melyet Laczkfy Endre vezetett a tatárok ellen, 1345-ben volt. Ám a Kolozsvári testvérek Szent László lovas szobrát csak 1390-ben állították fel Czudar János püspök megbízásából.<sup>10</sup> A nevezetes szobrot, mely utóbb Várad egyik jelképe lett, sokat idézett búcsúversében Janus Pannonius is megverselte, s őt követően még sokan jártak csodájára, írtak róla szuperlatívuszokban. A szobor Várad 1660-as török általi elfoglalásakor pusztult el, s mindössze két XVI. század végi metszeten maradt fenn sematikus ábrázolása. A jelzett irodalmi és történeti forrásokat persze Arany is ismerhette, s talán épp ezért döntött úgy, hogy a középkori Várad „miliójehez” ezen szobor – mint szimbólum is – hozzátartozik.

Arról, hogy a szent király lova különleges tulajdonságokkal megáldott csatamén volt, a következő sorok tanúskodnak:

Távrolról megérzi a mén,  
 Tombol, nyerít, úgy köszönti:  
 Megrázkodik a nagy ércló  
 S érclovagját földre dönti.

Harci vágytól féke habzik,  
 Kapál, nyihog, lángot fúvall;  
 László a nyeregbe zörren  
 S jelt ad éles sarkantyúval;  
 Messze a magas talapról,  
 A kőlábról messze szöktet,  
 Hegyen-völgyön viszi a ló  
 A már rég elköltözöttet.

A táltoshitre, a táltosló motívumára rengeteg példát találni a magyar néphagyományban. A legkorábbi ilyen emlékek éppen a Szent László-hagyományból ismeretesek. Bögöz, Sepsikilyén falképein, avagy éppen a Képes Krónika miniatúráján a birkózók lovai gazdáikhoz hasonlóan harcolnak egymással, táltosküzdelmet vívnak. Voltaképpen a tűzfúvásra is találunk példát több esetben (Kakaslomnic, Székelyderzs, Karaszko stb. Szent László-ciklusai); s bár ezeken a képeken a lányrabló kun fúj tüzet, lángot, füstöt a királyra (tehát a negatív figura) – a samanisztikus hitben ez sem törvényszerű; a hősök és segítők is rendelkezhetnek e természetfölötti tulajdonsággal. Szent László-mondáink nagy részében is táltosi tulajdonságokkal bír a király lova: patájával vizet fakaszt a sziklából, gazdájának tanácsokat ad – vagy mint a költemény példája is mutatja, hegyeket ugrik át:

Egy ugrás a Kálvária,  
 És kilenc a Királyhágó;  
 Hallja körme csattogását  
 A vad székely és a csángó.

Jellegzetes, csodás táltosi tulajdonság, s mint jeleztük, szerepel számos Szent László-mondánkban is. Főként a gyimesi, a felcsiki és a palóc szövegekben kedvelt. Egy palóc mondában a ló az Ágosvár hegyéről a Szentkút melletti hasadékba ugratott, melyet azóta is Szent László ugratása néven ismernek.<sup>11</sup> Lisznyai Kálmán bájos versében a ló Buda várából „egy szuszvan” a Mátra tövébe ugratott.<sup>12</sup> A csiki székelyek úgy tartják, hogy a Nagyerdő széléről egyenesen a csíksomlyói Salvator-kápolnához szöktetett,<sup>13</sup> míg a gyimesi szövegekben a Széphavason álló kápolna mellől ugratott a völgyben fekvő, Szent László által elnevezett Szépvízre.<sup>14</sup>

Kevésbé valószínű, hogy a bihari néphagyományban ne éltek volna még a múlt században is hasonló történetek. Mintegy Arany versének előképét adja az a Temes megyében feljegyzett román vitézi ének, mely bizonyíthatóan Várad környéki mintákra tekint vissza, azokból eredeztethető:

Magyarok királya  
 Fölszáll pej lovára  
 A völgyek ösvényén  
 A Kőrös hegy mentén  
 Mendegél, csak mén, mén  
 Kőről-kőre hágva,  
 Szikláról sziklára,  
 Még fele utjába  
 Bírja paripája.  
 És így szól hozzája:  
 „Én jó uram gazdám!  
 Dugd zsebedbe kezed,  
 Kössed be a szemed,  
 Megyek most repülve,  
 Kis Korlata hegyre..“  
 Aztán rögtön lemén  
 A völgynek ösvényén  
 A Kőrös nagy hegyén.<sup>15</sup>

Tehát valami hasonló népköltészeti mintát Arany is ismerhetett – valószínűleg még Nagyszalontáról.

A 9. és 14. strófák pedig érdekes történelmi adalékokkal szolgálnak:

Már a székely alig győzi,  
 Már veszélyben a nagy zászló,  
 De fölharsog a kiáltás:  
 „Uram Isten és *Szent László!*“

[...]

Nem a székely, nem is Laczfi,  
 Kit Isten soká megtartson;  
 Hanem az a: *László! László!*  
 Az győzött le minket harcon:  
 A hívásra ő jelent meg.

Szent László neve az eredeti szövegben is ki van emelve, ami arra utal, hogy Arany tudott arról – és ezt versében szükségesnek tartotta jelezni is –, hogy a középkori magyarságnak szokása volt a lovagkirály nevével harcba indulni, őt hívni segítségül a küzdelemben. Erre vall az az adat is, hogy a tragikus végű várnai csatában is Szent László (és az ország) zászlaja alatt indult a magyar sereg.<sup>16</sup> Manapság e középkori hadi szokás már alig ismeretes, ám úgy tűnik, a poeta doctus Arany nagyon is tudatában lehetett jelentőségének. Mint korábban már utaltunk rá, e szokás visszavezethető azon nemzetközi legendamotívumra, melyben a holtában segítségül hívott szent

megmenti népét a pogány ellenséggel vívott küzdelemben. Szerepel a motívum a spanyol forrásokban is, a Compostellában nyugvó Jakab apostol legendájában, mellyel a legtöbb rokonságot mutatja Szent László királyunk későbbi története. Talán csak véletlen egybeesés, avagy egyfajta epikus logika, hogy mind Arany versében, mind a Szent Jakab-legendában egy foglyul ejtett ellenséges katona meséli el, hogy nem a keresztény sereg, hanem egy emberfeletti lény futamította meg őket.<sup>17</sup> Ott egy szaracén harcos, Aranynál egy öreg tatár elbeszéléséből szerzünk tudomást a csodás előzményekről. Véletlenszerű egybeesés lenne? Egyre kevésbé valószínű.

Arany ezt követően egy újabb történelmi csúsztatást rejt el a ballada szövegében:

Rabkötelen a tatárság  
Félelemtül még mind reszket,  
És vezeklik és ohajtja  
Fölvenni a szent keresztet...

Az Arany által is forrásként használt Dubniczi Krónikában nem szerepel, hogy a legyőzött tatárok megkeresztelkedtek volna. Megtaláljuk azonban nyomát a Képes Krónikában, ahol László király 1091-ben a kunok felett aratott győzelmének leírásánál ezt olvashatjuk:

„Az Úr szétszórta a kunokat a magyarok színe elől. László király így kiáltozott vitézeire:

– Ne öljük le ezeket az embereket, fogjuk el őket, had éljenek, ha meg térnek.”<sup>18</sup>

Nyilván az ilyen epikus fordulatok – ha már egyszer valóban közük volt a megénekelt személyhez – tovább színesíthették az elbeszélte történetet. Hasonló funkciójú az ezt követő újabb költői-történelmi „csúsztatás” is:

Hogy elértek Nagy-Váraddá,  
– Vala épen László napja –  
Keresztvízre áll a vad faj,  
Laczi lévén keresztapja.

Mint a Dubniczi Krónikában olvasható, a sereg vízkereszt táján harcolt Moldvában, ennek ellenére Arany a visszaérkezést nem Budára, hanem Váradra, és nem télre-tavaszi elejére, hanem Szent László napjára (június 27.) időzíti; nyilván a hatás kedvéért.

A balladában ezt követően felbukkanó kultúrtörténelmi nyomok már zömében a korábbi szöveghagyományra, irodalmi előzményekre, azok ismeretére – és tudatos felhasználásukra utalnak. Így a 14. versszak „Vállal magasb mindeneknél” sora két ilyen mintára is visszatekinthet. Az 1192-ben, tehát László szentté avatásának évében keletkezett legenda ekképpen jellemzi a királyt: „Mert erős volt keze, tetszetős a külseje, s miként oroszlán-

nak, hatalmas lába-keze, óriási a termete, a többi ember közül vállal kimagaslott.”<sup>19</sup> Bizonyára ismerte Arany az egyházi legendát is, versében mindenestre egyértelműen – szinte szóról szóra megegyezően – az 1470–80 között született Szent László-ének szövegére utal. A magyarul és latinul egyaránt fennmaradt *Ének Szent László királyról* költőnk által felhasznált részlete a következőképpen hangzik:

Tagodban ékes, termetedben díszes,  
Válladtul fogva mindeneknél magasb.<sup>20</sup>

A 15. strófa újabb irodalmi analógiát sejtet – ugyancsak a László-ének egy passzusát:

Korona volt a fejében  
*Sár-aranyból*, kővel ékes. (Arany)

Olaj származik szent koporsódból,  
Tetemed foglalták az szép *sáraranyból*.  
(*Ének Szent László királyról*)

Tehát Arany a XV. századi költemény e kifejezését tudatosan építette be saját balladaszövegébe. A mintaként használt szövegben szereplő szó (kiemelés tőlem) valószínűleg László díszes váradi síremlékével is kapcsolatba hozható, konkrét mintáját azonban az ugyancsak Váradon őrzött Szent László-hermában, a király fejereklyetartójában lelhetjük meg. E kegytárgy a középkori magyarság egyik legfontosabb szakrális emlékeként a XIX. században is általánosan ismert volt, valószínűleg ez a legfőbb oka annak, hogy Arany is utal rá versében.

Irodalmi példák egész sorát idézi a költemény utolsó két sora is:

Negyednapra átizzadva  
Taláztatott boldog teste.

A motívum értelmezéséhez ismét a kora keresztény legendairóladalomhoz célszerű visszanyúlni. Ősi liturgikus hagyomány volt, hogy a szentek sírjánál olajat égettek, s e lecsorduló olajnak szentelményi, csodatévő erőt tulajdonítottak.<sup>21</sup> Úgy látszik, a XV. századra búcsúkiváltságokkal elhalmozott váradi sírhoz is hasonló vallásos hiedelem fűződött. A motívum innen került mind a Dubniczki Krónikába, mind az erről megemlékező költeményekbe. Janus Pannonius 1451-es *Búcsú Váradtól* című versében ezt olvashatjuk:

Márvány oszlopokon pihelve egykor  
Bő nektárt verítékezett a tested  
(Áprily Lajos fordítása)

Avagy még nyilvánvalóbb mindez a szó szerinti fordításban: „a koporsóból nektár szivárgott” (Suderunt liquidum sepulchra nectar). A két évtizeddel később született László-ének hasonlóképpen fogalmaz: „Olaj származik szent koporsódból” (Oleum sudat sanctum sepulchrum).

Jellemző, hogy még Szkhárosi Horváth András 1549-ben írt *Panasza Krisztusnak* című versében is szó esik a Szent László koporsójából áradó olajról – igaz, itt már elítélőleg. A magyar reformáció arkangyali hevületű költő-prédikátora a szent király kultuszából jelentős anyagi hasznot húzó váradi papokat állítja pellengérré költeményében:

Szent László fejét ti imádjátok,  
Szépen ezüstbe bé-foglaltátok.  
Olaj a teste! Mind azt mondjátok,  
Evvél a nép közt ti komplárokdtok.

A költemény zárlata, egészen pontosan utolsó két sora is tartogat még témánk szempontjából meglepetéseket. Már amennyiben meglepetésnek számít mindezek után, hogy itt Arany megint csak egy kultúrtörténeti utalással él, ugyanis a szóösszetétel áttételesen Várad középkori nevére is utal, hiszen az egyházi források a szent királyra emlékezve többnyire „Boldog Várad”-ként emlegették a László alapította és hamvait őrző várost. A jelzős szerkezet eredete az 1192-ben készült Szent László-himnusz szép, költői részletében keresendő:

Üdvözlégy, te Boldog Várad,  
visszhangozza sok-sok század  
mind növekvő híredet.<sup>22</sup>

Szinte bizonyos, hogy Arany a Szent László-himnusz szövegéből ismerte Várad e régi elnevezését. S miként a fenti példák sora bizonyítja, tudatosan használta, tudatosan építette be költeményébe azokat a művelődéstörténeti és néprajzi ismereteket, melyekkel a Szent László-hagyományok kapcsán maga is találkozott, s melyek – mint láthattuk – egy kivételes tehetségű poéta keze alatt nemhogy megterhelték volna a verset, hanem ellenkezőleg: szerves egészé formálták azt. S ilyen értelemben Arany *Szent Lászlója* több is egyetlen lírai alkotásnál: szellemi örökségünk egy sokszínű lenyomata.



1 *A magyar irodalom története*, I, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1964, 29–35; NÉGYESSY László, *Árpádkori compositio*, Budapesti Szemle, 1913, 188–201; MÁLYUSZ Elemér, *A Thuróczy Krónika forrásai*, Bp., 1967, 36, 73. jegyzet.

2 EKLER Andrea, *A poézis kompozíciója – a kompozíció poézise (Arany János: Szent László)*, Bp., 1994 (kézirat).

3 *Arany János és Petőfi levelezése*, Bukarest, 1973, 113.

4 EKLER Andrea, 1994, 6.

5 PODHRADSKY József, *Szent László királynak és viselt dolgainak Históriaja*. Oklevelükből, krónikákból és legendákból össze szedte és kiadta: Budán: Gyurián János és Bagó Márton, 1836, I, 83–84; *Arany János összes művei*, I, Kisebb költemények, sajtó alá rend. VOINOVICH Géza, Bp., 1951, 475–476.

6 HORVÁTH Cyrill, *Középkori László-legendáink eredetéről*, ItK, 1928, 38–41; GREGUSS Ágost, *A balladák eredetiségéről*, Koszorú, 1865, 409.

7 BÓTA László, *Arany János Szent Lászlójának forrása és a Leányszabadítás mondájának keletkezése középkori orosz krónikaszüvegek és a legrégebb magyar népballadák tükrében = Arany János ma, 1817–1977*, Bp., 1980, 41.

8 LÁSZLÓ Gyula, *A Szent László-legendák középkori falképei*, Bp., 1993, 57–68.

9 SZÓNYI Ottó, *A bihar-remetei falfestmények*, Archeológiai Értesítő, 1928, 237: „sikerült még az északi falon Szent László és az elrabolt kún [sic!] leány töredékeit felismerni, valamint egy másik jelenetet Szent László sir-

jánál, hol a király feje ugyanúgy van megfestve, mint az apszisban (csak profilban) mögötte egy főnemes alakja látható tollas főveggel. Lábainál pedig egy püspök alakja látható.” Ugyanitt a szentélyben külön is megfestették Szent Lászlót, Szent Istvánt és Szent Imrét (ez napjainkban újra látható).

10 Lásd: *Magyarországi művészet 1300–1470 között*, I, szerk. MAROSI Ernő, Bp., 1987, 474–475.

11 SZENDREY Zsigmond, *Történeti népmondáink*, Ethnographia, 1922, 130–132.

12 LISZNYAI Kálmán, *Palóc dalok*, Pest, 1851, LXXXIV.

13 SZENDREY Zsigmond, *Magyar népmondatípusok és tipikus motívumok*, Ethnographia, 1925, 52.

14 ORBÁN Balázs, *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természettudományi s népismereti szempontból*, II, Pest, 1869, 75; TANKÓ Gyula, *Szent László alakja a gyimesiek mondáiban*, Honismeret, 1992/3, 6.

15 ALEXICS György, *Vadrózsapör*, Ethnographia, 1879, 79–80.

16 *Boldog Várad*, szerk. BÁLINT István János, Bp., 1992, 775.

17 HORVÁTH Cyrill, *i. m.*, 47.

18 *Képes Krónika*, ford. és a szövegmagyarázatokat összeáll. GERÉB László, Bp., 1978, 133.

19 *László király emlékezete*, szerk. KATONA Tamás, Bp., 1977, 52.

20 *Uo.*, 84.

21 HORVÁTH Cyrill, *i. m.*

22 *László király emlékezete*, 28.

## Kelet? Nyugat?

– *A hazai konzervatív kultúrszemlélet tükrében* –\*

Kis népek történelmében, kivált nagyhatalmak közé szorítva, gyakran felvetődik a kérdés: melyik irányba tájékozódjanak, védelmet keresve a túlerő ellen, a beolvasztási kísérletek ellenhatásaként. A trianoni sokk, a kiszolgáltatott néppé válás döbbenete hazánkban is szokatlan erővel visszhangosította föl e kérdést, melynek az adott külön érdekességét, hogy nemcsak történelmi, hanem irodalmi és bölcséleti összetevői is válaszra vártak. „A magyar irodalom kérdését éppúgy össze kell markolni az öt világrész mai hánykódásának kérdésével, mint faji és nemzeti létünk egyéb megnyilatkozásainak és jelenségeinek problémáját” – írta *Irodalom és világnézet* című 1920-as tanulmányában Lendvai István.<sup>1</sup>

Meglátása szerint a világháború pusztításai a „Hochkapitalizmus” lelki ürességének, embertelenségének megnyilatkozásai voltak, amelyek ellen a kijózanodó emberiség előbb lázadásokkal keresi a védelmet, utóbb azonban el kell jönnie annak a korszaknak, amelyet új „kulturperiódusnak” neveznek majd építői.

Mi okozta a romlást? – veti fel a kérdést Lendvai. Válasza elsősorban abban a vonatkozásban figyelemre méltó, hogy érveihöz a nyugati féltékéről keres igazolást. Abban a tekintetben csatlakozik kora bölcséletének egyik jellegzetes ágához, hogy a rontás forrását a francia forradalomban, az enciklopédiákban és a nyaktilókban véli fölfedezni. Ezek szülték a kapitalizmust, amelyen ő nem termelési módot, hanem világnézetet ért. Werner Sombart nyomán arra hívja fel a figyelmet, hogy „a kapitalizmus szelleme burzsoázadás az élet *seigneurialis*, úri szelleme ellen, erjesztve a ressentiment, a dühödttéhetetlenségi érzet finom mérgével, amely különösen egy idegen fajiságból áradt bele Európa organizmusába, s ez a faj nem véletlenül lett a Hochkapitalizmus egyik legjelentősebb tényezőjévé. A világnézeti kapitalizmus (vagy ahogyan Szabó Dezső szereti mondani: a szabadversenydemokrácia szelleme) egymás után következő nagy csapásokkal összezúzta a fényes értéktáblákat és diadalmasan kihirdette az újakat: a lázadás, a

\* Egy nagyobb összefoglalás fejezete.

destrukció értéktábláit a maga számító érdekeinek szolgálatában, és folytatólagosan detronizálta a kultúrélet értékeit, Istentől le a legkisebbekig, s egyre diadalmasabban ültette a művelődés helyébe a polgárosulást.” A civilizáció szerinte értékromboló, a művelődés, a hit és az alkotás periódusának tagadása. S ami még szomorúbb: a „biológiai vitalitás” aláásója.

Igazi életerőt csak a proletariátus mutat, a marxizmus azonban csak abban különbözik a kapitalizmustól, hogy gondolkodásmódját elfogadva meg akarja szerezni a termelési eszközök fölötti uralmat, s ezzel a hatalmat.

A világnak nincs más választása – fejtegeti Lendvai István –, mint hogy egy olyan világnézetet tesz ismét uralkodóvá, amely boldoggá, alkotóvá és lelkiileg egészségesebbé teszi az emberiséget. Az irodalom, amely mindig előbbre jár a bölcslethez és a történelemfilozófiánál, máris megvilágította a válságból kivezető utat. Az újabb orosz írók, Tolsztoj és kortársai, Walt Whitman, Maeterlinck, Verhaeren, Charles Péguy, Paul Claudel, Francis Jammes, a bölcselők közül Max Scheler és Spengler, a futurizmus, az expresszionizmus és az aktivizmus „furcsaságai és örületei alatt mozgó belső undor és jajveszékélés” a kapitalista művészetszemlélet, a l’art pour l’art tagadásának s valami új felé történő nyitásnak a jelei. Ezek az írók, bölcselők és irányzatok szakítottak a papíron kiesztelt „Zarathustra-evangéliummal”, s „egyelőre a néma, bensőséges Kanossza-járásnál tartanak”.

Tanulmánya legvégén a kor magyar irodalmának törekvéseit veszi számba. E fejtegetései rendkívül figyelemreméltók, hiszen antiszemizmus, fajszereget, érvényes meglátások és hatalmas tévedések káoszából végül a kibontakozás, a „harmadik magyarság útjának” vágyképe sejlik föl, amelynek lényege a „szellemi önrendelkezés megteremtése”.

A kibontakozás esélyét Lendvai István szerint két író és egy írói kör jelképezi. Gárdonyi Géza, a „pesti álirodalomtól megcsömörlött egri remete”, a tiszta munkát és az egyszerű, igaz lelkeséget jeleníti meg; Szabó Dezső Adyval együtt az ismeretlen régiók lelkeségét tárja föl; az Élet köre pedig a magyarságnak „faji irányt, tartalmat és magyar-európeér ütemet” ad. Ez a háromféle törekvés, a megtérése elkerülhetetlen voltát fölismerő, hasonló európai irányzatokba tagozódva hozhatja el a magyar irodalom új korszakát.

#### *Az irodalom mibenléte és feladatai – konzervatív nézőpontból*

A kisépítési tudat kialakulásával párhuzamosan tisztázni kellett, mi az irodalom és mi a feladata. A kijózanító történelmi tények fényében, a nemzeti sorsvállalás tudatosulásával, a végzet súlya alatt görnyedve új irodalomfogalom megteremtése mutatkozott szükségesnek, melynek a létről való gondolkodás is szerves eleme. Pauler Ákos a Magyar Filozófiai Társaság 1923-ban tartott közgyűlése megnyitó beszédében úgy fogalmazott, hogy „költészet és filozófia benső lényegüknél fogva nem szakíthatók el egymástól, csak együtt alkotnak teljes egészet”.<sup>2</sup>

Irodalom-meghatározásában Goethét követve Pauler Ákos is azt a nézetet képviselte, hogy a költészet „rege”, amely „valamely lélek élményeit mondja el”. Az irodalom tehát nem a valóság megjelenítője, hanem kiválasztási folyamat eredménye. A költő a valóságból kiválasztja az „érdekes” és „jellegzetes” adatokat, s azokat vagy a mindenséggel szembeesíti, mint Dante tette, vagy az emberiség történetével, mint Madách Imre, vagy az egyes ember lelki életének küzdelmeivel, mint Petőfi.

A három nagy alkotó születési évforduló alkalmából Pauler Ákos mindhárom művészi törekvéseit Arisztotelésznek arra a gondolatára vezette vissza, hogy az ember is – a művészetek pedig hatványozottan – a világ fenntartója, Isten után vágyódnak. Amikor a művész a jóra és a szépre ad mintát, voltaképp a fejlődést szolgálja, amelynek végpontja Isten. Amikor tehát a modern művészetek az Istentől való eltávolodás útját választva tagadják az örök jószág princípiumát, földi dolgok szeretetét hirdetve, voltaképp bűnre vezetnek az emberiséget. Ezt a Szent Ágoston-i gondolatot Dante hatalmas művének elemzésével igazolja: „*A Divina Commedia* az emberiség üdvözülésének tövises útján át a mindenség nagy evolúcióját tárja elénk. Dante világnézete szerint a világegyetem története az Istenhez való fokozatos közeledés diadalútja”, „a gyötrelmeken kezdődve a tisztulás és a megdicsőülés felé halad”. Hasonló Madách törekvése is, ő azt ábrázolja, hogyan szakad el az önerejében bízó, a rosszra való csábításnak engedő ember Istentől, s a nemesebb élet fájó emlékeitől ösztönözve miképp tér vissza hozzá. „Isten tehát Madáchnál éppoly kevésbé merő szimbólum, mint Danténál. Ez maga élő valóság, akitől való távolodás az emberiség életét tragédiává, mintegy rossz álommá teszi, melyhez viszonyítva az Istennel való együtt élés az igazi, az örök élet.”

Az igazi irodalom tehát az emberiség vagy az ember Isten felé való törekvését ábrázolja, s ez jellemzi Petőfi költészetét is, amikor az igazságosság végső diadalát várja s mutatja be. Ettől az irodalmi ideáltól, a gondolat és az alkotás szoros együttélésétől a fejlődés olykor elválaszt, amikor nem a végső nagy célok, hanem a pillanat adta reményeségek kerülnek a művész érdeklődésének középpontjába. Ám a kiábrándulást mindig annak felismerése követi, hogy a rend és a szépség vágya a léleknek olyan elemei, amelyek előbb-utóbb visszavezetik a művészt az érzelm és a megismerés szimbiózisának felismeréséhez, a lélek történeteinek regeszerű elmondásához, amely a mélyebb megismeréshez, az emberi élet értelme és rendeltetése végső céljának feltárásához vezet.

A húszas évek egy ideig a politikából és a politizálásból történt nagy kiábrándulás jeleit mutatják, amikor az ember szívesebben hisz a nagy, sorsfordító ideálokban, mint a hétköznapi valóság átformálásának lehetőségében. Jól példázza ezt Prohászka Ottokár nagy gondolkodói fordulata. A székesfehérvári kerületből szelíd erőszakkal tuszkolták be a Nemzetgyűlésbe, ahol hamar megcsömörlött az üres hazafias szólamoktól, s közéleti tény-

kedés helyett az elmélyült lelki élet szolgálatának szentelte erejét és kivételes tehetségét. Pauler Ákos 1923-ban az irodalom és a filozófia együttélését boncolgatva Petőfit egyetemes emberi ideálok, az Isten felé való törekvés szószólójaként mutatta. Az évtized közepétől azonban változott a kép: költészet és hazafiság együttélésének hirdetése lett az elsődleges. Császár Elemér a Petőfi Társaság 1928 márciusában mondott beszédében<sup>3</sup> „a hazafiúi érzés soha nem hervadó koszorújába” fonta „a költészet színes virágait”.

Szembeállította a művészi szép megvalósításának elveit vallókat, akik a politikumot közömbös érték kategóriának tekintik, azokkal, akik a nemzeti érzés kifejezését nemes és a hagyomány által is szentesített kötelmüknek vallják, öt évszázad örökségét vállalják, valósítják meg, mert e kor magyarságának is „minden eszközt meg kell ragadnia, a költészetet is, hogy diadal-maskodjék a sorsáért vívott, életre-halálra szóló szent küzdelemben”. A költőnek ma is szent küldetése van – mondta Császár Elemér –, a „nagy napok” eljövételét kell hirdetnie, s csak akkor vonulhat vissza a tiszta művészet elefántcsonttornyába, amikor az „új szabadság” ünnepét üljük.

Kétféle magatartás, kétféle irodalomszemlélet nyilatkozik meg Császár Elemér győzelmi harsonaszót remélő beszédéből és Babits épp ellenkező elveket valló, *A gazda bekeríti házát* című verséből. Babits integráló törekvéseivel<sup>4</sup> szemben Császár Elemér kirekesztő elveket vallott. Az azonban továbbra is nyitott kérdés maradt, vajon melyik irányba tájékozódva gyógyulhatnak a magyarság sebei, állhat helyre nemzeti önbecsülése, s hogy abban az új kultúrkorszakban, amelyről Spengler írt, a hagyományok melyik eleme életképes.

### *Németek vagy franciák?*

Spengler művét elsőnek Pauler Ákos méltatta.<sup>5</sup> Akárcsak már említett, a költészet lényegével foglalkozó írásában, ebben is Spengler igazságfogalmát bírálja, amely teljesen viszonylagos, hiszen nem ismeri el abszolút igazság létezését, csak részletigazságokról vesz tudomást. Hegel történetbölcseletében, a szellem öntudatos ébredésének folyamatában, a keresztény-germán kultúra mint az emberiség szabadságának végzetszerű kibontakoztatója szerepelt, Spengler viszont épp e kultúra végnapjairól írt. Magyarországi recepciójában e megállapítása keltett visszhangot, felvetve egy a történelmi hagyományainkban is lappangó ellentétet: vajon a magyarság számára a világháború győztes hatalma, a francia, vagy a vesztes, de hallatlan életerőről tanúságot tevő némettség jelentheti-e a mintát, adhatja-e a szellemi és politikai támogatást.

Ezekben az írásokban fel sem merült az európai – nyugat-európai – kultúra alkonyának gondolata. Ezt a tézist Pauler Ákos is cáfolta: szerinte az úgynevezett európai kultúrát az igazság folytonos kutatásának törekvése jellemzi; „épp ezért a mi kultúránk halhatatlan, csak az azt hordozó népek

merülhetnek ki és enyészhetnek el. Az európai kultúrára nézve nem annyira a kultúra végéről, mint inkább bizonyos kultúrnépek hanyatlásáról lehet szó, melyek helyét azonban új népek foglalhatják el, kik majd *ugyanezen* kultúráját folytathatják.”

A húszas évek hazai történetbölcséleti fejtegetéseinek egyik nagy kérdése: vajon melyik kultúrateremtő és -hordozó nép „merült ki”: a német-e vagy a francia, s a különféle nemzetkarakterológiai elemzéseknek a harmincas években mind tudatosabb politikai orientációt adott a Harmadik Birodalom kulturális propagandája. A húszas években született tanulmányok többsége még a francia lélek legfontosabb jellemzőjének látta (Taine nyomán) a racionalizmust, a harmincas esztendőkből ez némelyek írásában már elvakult göggé változott. A Nyugat köre a francia kultúra iránt volt nyitott, ami elsősorban Gyergyai Albert működésének köszönhető, ismertetéseiben és esszéiben a félmúlt és az akkori jelen szinte minden jelentős irodalmi eseményével és írójával foglalkozott, s ezeket erkölcsi nézőpontból is bemutatta, újra és újra hangsúlyozva, mennyire fontos Európa számára a franciák gondolkodásmódja, amely Goethe megállapításával („a francia kultúra megszünteti a kiegyensúlyozott műveltséget”) ellentétben nem a kételyt erősíti. Igaz, Abélard dialektikája és Descartes gondolkodói törekvései a világosan körülhatárolt fogalmak megteremtésére és a szabatos kifejezőmódra adtak mintát, Bergson azonban – mint ezt Pauler Ákos is jelezte<sup>6</sup> – az irracionális és racionalizmus egyaránt jellemezte. Bergson ugyan a platonisztikus fogalomalkotás rendszerező szándékának feloldása révén akarta megragadhatóvá tenni a valóságot, hogy a tisztult felismerés megmutassa a folytonos fejlődést, valójában azonban ő sem szakított az egyetemes fogalmakkal. Bergsonról nemcsak Babits írt alapvető tanulmányt; befogadásának folyamata a magyar–francia kapcsolatok alakítása szempontjából is fontos. Érdekes azonban, hogy nála sokkal nagyobb figyelmet keltett az a mód, ahogy egy német tudós, Ernst Robert Curtius méltatta a francia szellemiséget és irodalmat. *Az új Franciaország irodalmi úttörői* című tanulmánygyűjteményét 1926-ban adták ki az „Ember és Természet” sorozatban, Szerb Antal és Kecskeméti György tolmácsolásában. Curtius irodalmi írásainak – elsősorban Brunétière ellen írt művének és Balzacról szóló könyvének – kezdetben az adott érdekességet, hogy tagadta a történeti módszer eredményességét. A történetiség alapján a művek elveszítik lényegi mondanivalójukat és hatásukat – írta Paul Claudelről –, „irodalomtörténeti zsidó-bolt össze-visszahányt termékei” maradnak csak az elemző birtokában. Ilyesformán figyelemre méltó és erősen vitatható megjegyzései egyaránt kifejtetlenek – Eckhardt Sándor bírálatának<sup>7</sup> gondolata ez –, s szellemtörténeti megfigyelései nem feltétlenül érvényesek az általa elemzett írókra.

Curtius öt francia írókat mutatott be, mint az új gall szellemiség meghatározóit. Legnagyobb rokonszenvvel Romain Rolland-t, ami nem véletlen,

hiszen a világháború idején írt pamfletje, a *Clerambault* a nemzeti érzés megszüntetését célozta, s a tolsztojánus szeretet-evangélium mélyebb értékek nélküli követőjének mutatta a szerzőt. Claudel szintéziskísérlete legértékesebb részének drámáit látta, Suarés heroikus – nietzschei ihletésű – lendületét, Charles Péguy meg-megújuló eszmei harcát ugyancsak beleérzéssel méltatta, André Gide igazi újdonságát azonban csak felületesen érintette.

A gyűjtemény legérdekesebb tanulmánya már Curtius nagy könyve, az Európa-szerte sok vitát kiváltó *Französischer Geist im neuen Europa* (Stuttgart, 1927) vázlata. A tanulmány – vagy inkább célzatosan válogatott idézetgyűjtemény – azt a meggyőződést sugallja, hogy az ideálokat teremteni vágyó francia írók kiábrándultan szemlélik hazájuk szellemi életének alakulását. A francia szellemről írt könyvében Curtius már e szellemiség változásának, meghasonlottságának hatalmas freskóját rajzolta meg, melynek drámai színei főként abból a megfigyelésből adódnak, hogy a német szellemiségnek a franciára tett hatását igen erősnek mutatja, s arra a következtetésre jutott, hogy a nyugodt francia világnézetet a német hatásra megerősödött szentimentalizmus és a belső kielégületlenség érzése váltotta föl. Ez utóbbi eredményezte azt, hogy a modern francia irodalomban meghatározó a romantikus világfelfogás.

Curtius a németek és franciák kiengesztelődését igyekezett szolgálni. Ezért hangsúlyozta a korábban egységes francia szellemiség bomlását, amelynek jeléül értelmezte a francia klasszicizmus hagyományos formavilágának felbomlását, Proust újítását a regényírásban, Claudelét a drámában. A francia íróknak az oroszok iránti érdeklődését, az orosz művek nagyszámú francia átültetését annak jeleként értelmezte, hogy a francia szellem „kimerült”, a XIX. századi romantika kifulladt, az irodalom holtpontra jutott. A nagy kérdés: hogyan lendülhet tovább. Két ellenkező meggyőződést valló csoport harcának vagyunk tanúi – így Curtius –; az egyik (Romain Rolland, André Gide) az idegen hatásokhoz való alkalmazkodástól, a másik épp a hagyományokhoz való visszatéréstől (Charles Maurras, Léon Daudet, Maurice Pujo, az *Action Française* köre, akik mind Valéryben látták előfutárukat) remélte a továbblépést. Curtius természetesen a nemzeti szempontokat elvetőkkel rokonszenvezett, bennük látta azt az erőt, amely fellazíthatja a francia szellem merev nacionalizmusát és küldetéstudatát.

Curtius könyve komoly bírálatokban részesült Magyarországon. Fábian István például egyoldalúságát tette szóvá:<sup>8</sup> „Az ellen senkinek sem lehet kifogása esztétikai szempontból, hogy kinek milyen politikai nézetei vannak, különösen érthető, hogy egy német tudós a francia irodalomnak azt az irányát propagálja, amely a németiséghez közelebb áll, de a tudományos objektivitás ellen vét az, aki az általa választott világnézetet úgyszólván mint egyetlen létezőt mutatja be, és az ellentétes törekvésekről csak filológiai teljességre törekvő udvariasságból emlékezik meg. Az ilyen leírás után az

olvasónak az a benyomása, hogy a francia irodalom egyetlen hatalmas mozgalom az európai szellem érdekében, és van néhány akadémikusodó sovinszista és még néhány rövidlátó katolikus »inkvizítor« (Curtius jelzője Massisra és Maritainre), aki ezt a nagyarányú lendületet le akarja törni.” Curtius – bírálója szerint – nem is akar egységes képet adni a francia irodalomról, mert rendszerezés helyett német szemmel válogat benne.

### *Keyserling hatása*

Bizonytalan időkben a hiszékenyek szívesen csatlakoznak megújulást hirdető profétákhoz, népvézerekhez. Irracionális elképzelések kiötlői lépnek föl az értelem nevében. Keyserling gróf első művei – köztük elsőként a *Világ Alkotmánya* – jóval az első világháború előtt jelentek meg, s szinte csak elutasításban részesültek; Rickert például filozófiai dilettánsnak minősítette a „Weisheit”-filozófusokat, akik között Keyserlinget meg sem említette. Természettudománnyal, geológiával foglalkozott, s innen nyergelt át a filozófiai antropológia területére, azzal a szándékkal, hogy a keleti és nyugati gondolkodásmód szintézisével új impulzusokat ad az emberiségnek s új ember-típust teremt. Rendszerépítés helyett ötleteket vetett föl, s hétezer oldalnyi műveiben Wagner nyomán az ő gondolkodásának Leitmotivjait ismételte. Rengeteg országban – hazánkban is – megfordult, s például Márai Sándor is felkereste a gróf Darmstadtban működő Bölcsesség Iskoláját, meglehetősen iróniával számolva be az ott tapasztaltakról. A húszas évek közepétől Magyarországon is magas tanulmányok<sup>9</sup> jelezték az eszméi és proféciái iránt növekvő figyelmet.

Melyek voltak ezek a Leitmotivok? Mindenekelőtt Kelet és Nyugat szintézisének eszméje, Buddha és Krisztus elképzeléseinek egyesítése – ezért nevezték új-buddhistának –, filozófia helyett életbölcseesség, az értelem közvetlen megélése, s az ember kiteljesítése. Meglátása szerint a szaktudományok megsemmisítik a természetet és az életet, mert bár a lét formái fogalmilag megragadhatók, de az élet igazi hajtóereje „überbegrifflich”: fogalmak feletti. A fogalmi megismerésnél tehát magasabb rendű az intuitív, hiszen a fogalmak nem vezethetnek az élet lényegének felismeréséhez. Trócsányi Zoltán így jellemezte e furcsa bölcsélet lényegi mondandóját: „a fogalom megöl, a szemlélet megelevenít”. Keyserling szerint „az élet legmélyebb alapja az értelem”, amellyel az ember bír, ezért sosem a „mi” a fontos, hanem a „ki”. A szellem racionális, a személyiség irracionális, a valóság, amely a világban „teremtő módon hat”, e kettő egysége. „Cselekedj úgy – mondja Keyserling –, hogy a lényeges értelmet kifejezésre juttasd!” Ez a kiteljesedés útja, s a kiteljesedő ember bölccsé válik.

Az értelmet szemlélő ember a saját akaratából a tudattalanja mozgósításával és teljes koncentrációval magasabb rendű lesz. Übermensch, aki újra teremti Istent, aki valaha őt teremtette. Erre mindenki képes, függetlenül



jótól és a rossztól. „Ha a mélység szelleme él benne, a gonosztevő is eljut Istenhez.”

Keyserling hatásának titka részben egy újfajta istenülni képes emberkép megalkotása és biológiai optimizmusa. Rendszertelen gondolati zűrzavarát hiába bírálták a hozzáértő filozófusok, az aktív emberről kialakított képe, a bölcsről mondott szavai – nem szobatudós, hanem organizátor, államférfi, hadvezér – újraélesztették a nyugati világ megrendült öntudatát, hiszen hangsúlyozta, hogy a világ tette kész és fiatal, a cselekvő szellem legyőzi a reménytelenséget.

Elsüllyed-e a nyugati világ? – kérdezte Spengler. Keyserling erre a kérdésre úgy válaszolt *Das Spektrum Europas* című könyvében, hogy a jövő nézőpontjából tekintve az angol, francia és német szellem és típus tulajdonságainak felsorolásával egyben aktivizálásuk esélyeit is megmutatja. Talán nem meglepő, hogy az angolra vajmi kevés rokonszenvvel tekint: az ösztönükben bízó állatokhoz hasonlítja őket, akik épp ezért annyira biztosak a dolgukban. Az angolok nem a beszéd, hanem a tett emberei. Sosem gondolkodnak praktikus dolgokról, könyvek olvasása helyett inkább a labdát kergetik a gyepen. Az első világháború következményei kikezdi hagyományos életvitelüket, s a radikalizmus felé haladnak.

Franciaország kertek sokaságából áll, a francia tehát kertész típus. „Állapotai minden síkon – a konyhaművészettől a morálisig – lényegében mértéket és összhangot hirdetnek.” Ma azonban – mondja Keyserling – a francia „nincs a helyén”, a dinamikus fejlődés elve és gyakorlata ugyanis számára ismeretlen és ellenséges, vezetésre csak kiegyensúlyozott, klasszikus korokban képes. A mai Európa a francia számára végzetesen veszedelmes, vezetői rettegnek a drasztikus változások lehetőségétől, melyek azt sejtetik, hogy a korszellem nem nekik, hanem a dinamikus, minden átalakulásra nyitott németeknek kedvez.

A németeket Keyserling nagy rokonszenvvel, mint Európa jövőjének letéteményeseit mutatja be, s ez a vélekedése hazai, a jobboldallal rokonszenvező körökben kedvező visszhangra talált.<sup>10</sup> A németeknél a tudós a legmegbecsültebb – írja –, nyilvánvaló tehát, hogy itt születnek az általa felsőbbrendűnek mondott emberek. Kár, hogy a németiség nagy negatívumai miatt (idesorolja a német gróf „értelmetlen hősiességét”) népszerűtlen a világban. A súlyos világháborús vereséget a németiség gyorsan és eredményesen dolgozta föl: a német ugyanis Keyserling szerint nem az életet, hanem az élményt értékeli. Egy hatalmas vereség nagyobb élményt jelenthet, mint a legfényesebb diadal. Ezért a német nép helyzete „kedvezőbb”, mint legyőzőié. Jövendő sikereinek záloga, hogy erős vezető irányítsa, a német ugyanis nem demokrata, csak belső szabadságát véli fontosnak, s ennek megteremtésére csak a „nagy ember”, a vezető hivatott.

1928-at írunk, de mintha Keyserling már Hitler uralmi ideológiáját készítené elő. „Németország ugyanis az egyetlen tiszta tükör, amelybe tekinthe-

tünk, mert a francia világosság alapjai mindig kizárólag francia elfogultságok. A francia sosem tárgyilagos. A német mindig az.” Ezért csak a németek alkothatják meg az új „népjogot”, amely a méltányosság elve szerint szabályozza a népek egymás közötti kapcsolatát. „Hogy a szubjektív nemzetek erre a legjobb akarattal sem képesek, azt az is bizonyítja, mivé torzította Franciaország és Anglia a Népszövetséget. Hogy ez valaha is áldásosan működjék, ahhoz a német szellemnek kell áthatnia.”

„A szellem mindig győz az anyagon, s így lesz most is!” Ezzel az 1928-ban meglehetősen baljós csengésű mondattal zárta Keyserlinget méltató említett írását Koszó János. A szellem ez esetben a vezéri elvet s Európa német elképzelések szerint való újrafelosztását jelenti, az anyag az ennek a törekvésnek ellenálló, „korszerűtlen” elképzelések jelképe. Sokat sejtető ellentétpár...

### *Nyugat és Kelet*

A húszas évek második felében Európa nyugati felében kardinális kérdés lett a Nyugat vagy Kelet alternatívája. A világháborús gazdasági és erkölcsi krízist követően a német szellemi életben mind nagyobb visszhangra talált az új irányok felé történő tájékozódás gondolata: Németország immár nem érezte magát a Nyugathoz tartozónak, hiszen a németiség szilárd meggyőződése szerint a nyugati világ a világháborút követő döntésekkel árulója és kiszolgáltatója lett, arra kényszerítve minden németet, hogy új s megbízhatóbb tájékozódási pontokat keressen a hagyományos latin kultúra helyett, amelyhez addig tartozott. A világháború következményeit katasztrófaként élte át szinte minden német gondolkodó, de okát nem a német hatalmi törekvésekben kereste, hanem az önzőnek vélt európai szellemben, s a háborút követően ezt a katasztrófát egész Európára vetítették ki olyan gondolkodói, mint Spengler és Keyserling, akik a nyugati világ és kultúra végének rémképét rajzolták meg műveikben. Spengler csak a történelmi igazságban hitt, az emberiség igazságos fejlődésében, magában az emberiségben azonban nem. Szerinte egyetlen kultúrának sincs uralkodó szerepe, hiszen amit értékeknek nevezünk, fantomok; a kultúrát mindig az organikusan fejlődő élet határozza meg s szabályozza a maga teremtette törvények révén.

A német embert a Nyugat nem teremtheti újjá – vallotta Keyserling –, ezért a Kelet felé kell fordulnia, amely titokzatos, épp ezért új lehetőségeket rejt magában. „Spengler és Keyserling, mindkettő német nacionalista – írta a Párizsban élő Hevesi András<sup>11</sup> –, mindkettő a régi római gondolat elleni lázadás szócsöve.”

Francia részről Henri Massis szállt szembe a leghatározottabban Nyugat és Kelet szimbiózisának német részről szívesen hangoztatott gondolatával. 1927-ben jelent meg Párizsban *Défense de l'Occident* című könyve, amely magyarországi filozófusok és írók körében is szokatlanul nagy figyelmet keltett,

bár az érdeklődést inkább a Nyugat–Kelet alternatíva váltotta ki, semmint művének mélysége. Massis a francia neokatolikus irodalom képviselője volt, különösen Pascal foglalkoztatta, de megbecsült kritikusként tartották számon, s könyveket írt az egyetemi ifjúság lelkeségéről (*L'Esprit de la nouvelle Sorbonne; Les Jeunes Gens d'aujourd'hui*). Meggyőződése szerint a nyugatinak mondott kultúra talpköve és megőrzője a kereszténység. Némely francia gondolkodók (Renan, Michelet) már jóval az első világháború előtt a keleti és nyugati kultúra és világszemlélet közeledésének gondolatát vetették föl, a bolsevizmus uralomra jutása azonban már valós veszedelemnek mutatta, hogy az öntudatára és erejére ébredt Kelet súlyosan veszélyeztetheti a nyugati világot, s Massis elsősorban ennek következményeit elemezte. Szemléletét antiliberalizmus jellemezte, következtetéseinek némelyikét azonban igazolta a történelem. Figyelemre méltó megállapításokat tett arról is, hogy a háború utáni Amerika mentalitása miképp befolyásolja az európaiakat.<sup>12</sup>

Kelet, mint a nyugati kultúrvilág veszélyeztetője, más okból is valós veszedelemnek látszott. Európa elárulta Németországot, megfosztotta gyarmataitól, szűk térre szorította vissza a versailles-i békekötés után. Ez a gondolat számtalan változatban merült föl a német politikában és irodalomban, s a németek hatalmas propagandával igyekeztek meggyőzni a világot, hogy az akkorinál sokkalta nagyobb élettérre jogosultak. Hans Grimm *Volk ohne Raum* című regénye volt az egyetlen, amely a chicagói vilákiállításán a német kultúrát képviselte. Éppen az a regény, amely a „vándor” németet mutatta be. (Ezen a kiállításon egyébként három hatalmas plakát tudatta a látogatókkal a németek élettér-hiányát. Az első azt mutatta, hogy a békekötéssel Németország addigi területeinek 85 százalékát veszítette el. A második és harmadik az egy négyzetkilométerre jutó lakosok számát hasonlította össze: míg például egy bizonyos területen kilenc francia élt, németből százharminchárom jutott ugyanannyire.) A térnyerés és gyarmatszerzés elengedhetetlenül szükséges voltát hirdették a német iskolai tankönyvek, s egyik legolvasottabb prózaírójuk, Josef Ponten tetralógiájának második kötete (*Wolga, Wolga*) arról szólt, hogy e térnyerés Kelet felé is irányulhat, Oroszországban is otthonukra, szíves befogadóra lelhetnek a vándorló kedvű s hajlamú németek, ugyanúgy, mint a XVIII. században Katalin cárnő hívására oda érkező telepések, akik becsületet szereztek maguknak szívós munkájukkal. Ponten azt fejtegeti, hogy a németek más népek példaképei lehetnének felsőbbrendűségükkel, s ügyes kapcsolatteremtéssel az Északi-tengertől a Fekete-tengerig terjedne érdekszférájuk.

A németség szemléletének az ifjúság nevelését átszövő elveiről Szabó Zoltán írt igen érdekes, a helyszínen szerzett tapasztalatain alapuló tanulmányt.<sup>13</sup> Ebben részletesen szólt a keresztény erkölcs mind határozottabb bírálatáról és elvetéséről. P. Orłowsky nyomtatványának kérdése: „Keresztény-zsidó bűntudat, vagy északi úrerkölcs?” a Hitlerjugend nevelésének

középpontjában állt. Orłowsky a következőket fejtegette: „Kereszténység és németiség a népi öntudat és értéktudat értelmében össze nem egyeztethető fogalmak voltak és lesznek, amelyek az ellentmondásos körülmények között talán megmaradhatnak egymás mellett, de soha nem működhetnek együtt. Mi némethitűek, mi, német pogányok – ahogy oly szívesen neveznek bennünket, akik nincsenek tisztában azzal, hogy ez a minősítés számunkra megtisztelő – a kereszténység egyházak alakjában megjelenő formáját elvetjük. Az az álláspontunk, hogy a keresztény egyházak Németországban idegenek, mert egy keresztény néger inkább tartanak testvérüknek, mint egy pogány németet.” Orłowsky szerint a németek nagysága a harcban, bukása a Názáreti tanításának elfogadásában és követésében rejlik.

Ezeket előrebocsátva talán érthetőbb, miért védelmezte oly hevesen a francia katolikus Massis a Nyugatot, amelynek jelképe nemcsak az ő művében volt Franciaország, s miért mutatta végzetes veszélynek Keletet, mondván: „Ex Oriente tenebrae et periculum”, azaz Kelet felől sötét fellegek s vész közelednek Nyugat felé.

Massis mindenekelőtt arra figyelmeztet, hogy a német szellemiség mindig is „protestált” a római eszme ellen, s szembeállása még nyilvánvalóbb lett a veszített világháború után, amikor a békekötések nyomán stigmatizáltak érezte magát, s az áruló Európából Ázsiába vándorolt vissza az elaggott földrésről, amely Spengler szerint is végnapjait éli. Spenglert azért is kárhoztatja Massis, mert tagadta az élet finalitását s vele az ember felelősségét. Ez utóbbi eszméje méltán keltett nagy egyetértést a németek körében. Keyserlinggel egyetértésben az erők új dinamikájáról szólt, arról az új világhelyzetről, amelyben Németország a világ lelkiismerete, az új orosz kultúra megtermékenyítője lehet.

Még veszedelmesebb ellensége – Massis szerint – Európának Oroszország, amely a bolsevizmus győzelme után a civilizáció történetének egyik legsúlyosabb szakadását idézte elő, s a barbárság visszatérésének esélyét rejti magában, s állami ideológiává tette a polgárosulás erőszakos visszaszorítását, a „rothadt Európától” (Dosztojevszkij) való idegenkedést, amely már 1840 körül felmerült az orosz gondolkodásában. Lenin és utódai „Moszkvát akarják minden rab és felszabadítását remélő nép Mekkájává és Medinájává tenni”.

Massis azért ábrázolta oly végzetesnek Kelet szellemi és politikai térnyerését, mert a bolsevizmust végérvényesnek tekintette, s védekezésül megírta a francia szellem apológiáját. Ideálja a bezárkózó, önmagát építő francia volt, aki elzárkózik minden idegen hatástól. „Franciaországnak nem volna külpolitikája, ha Massis szellemében kormányoznák – írta Hevesi András. – Mégis termékenyítő olvasmány, s hasznára válhat a magyar szellemi életnek is: fölvilágosít minket egy nálunk igen elterjedt aziatizmus eredetéről, rámutat arra, hogy német portéka az, amit mi hajlandók vagyunk a kelet bölcses-

ségének nézni, és választásra szólít föl, ha nem is Európa és Ázsia, de igenis a germán-szláv és latin Európa között. Aki valamennyire ismeri a magyar kultúra évszázados tendenciáit, egy pillanatra sem habozhatik, hogy melyiket válassza.”

„A kezek lázadása”

Ez a kifejezés Spengler *Der Mensch und die Technik* című könyvében bukkan föl mint a civilizáció elleni lázadás jelképe. E lázadás víziója merült föl Lothrop Stoddard *Lázadás a civilizáció ellen* című könyvében is, amely 1931-ben jelent meg magyarul Horváth Dániel tolmácsolásában, s nagy figyelmet keltett konzervatív és liberális körökben is – igaz, mindkét szerző meglátásait merőben másként értelmezték. S ebbe a sorba tartozik Julien Benda *Az írástudók árulása* című esszéje is, 1927-ből, amellyel Babits Mihály mellett a jeles teológus, Schütz Antal is foglalkozott.<sup>14</sup>

A kor szellemi válságára a kultúrfilozófia két nézőpontból kereste a választ: a tömegek lázadása, uralmi törekvései, az eltömegesedés jelentették az egyik veszélyforrást, az elfejtetlenedés, a vezérségre és útmutatásra termettek „árulása” a másikat.

A tömeg ez esetben a proletárok szervezett tömegét jelentette, amellyel Gustav Le Bon már a múlt század végén tudományos igénnyel foglalkozott.<sup>15</sup> Szerinte a tömegek elöretörését az erkölcsi érzék elvesztése okozza, s minél inkább veszt hatásától a morál, annál nagyobb teret kap a szenvedély és az ösztönök kielégítésének vágya. A tömegekre nem gyakorol hatást az „agy”, magatartását nem a felismert igazság, hanem sejtések, rokon- és ellenszenvék irányítják, melyek gyakran szenvedélyes indulatok formájában törnek elő. A tömegeknek félelmes az ereje és hatalmas a befolyásolhatósága. „Természetes ellenpólusa a vezér – írta Schütz Antal –, nélküle a tömeg félelmes ereje dacára is tehetetlen, cél és irány nélküli összevisszaság.”

A húszas évek végén a vezérség eszméje, a tömegek cél felé irányítása már valós mozgatója volt az európai politikának és kultúrának. Szabó Lőrinc később sokat vitatott, a vezérről szóló verse mellett Mécs László is írt Mussolini iránt érzett rokonszenvét bizonyító költeményt.<sup>16</sup> Salazart és elképzeléseit pedig kifejezett méltánylással mutatta be olyan jeles szociológus is, mint Mihelics Vid.<sup>17</sup> Ezekben az elméleti írásokban kivétel nélkül felmerül a kvantitatív tömeg kvalitatív vá változtatásának eszméje, de a „tömegember”, az önmagával elégedett, az értékek iránt közömbös „sofőr-típus” elöretörésének félelmetes látványa, amelyet már Hegel is előrevetített a jövőről szólva („die Massen im Anmarsch”), beárnyékolta Európa jövőjének képét. Még komorabbnak látszottak ennek színei, amikor az értelmiség körében is rokonszenvezőkre talált a *Kommunista Kiáltvány* és a bolsevizmus eszméivel kacérkodó baloldaliság, amelynek a német szellemi életben is jeles képviselői voltak.

Stoddard egyébként ugyancsak veszélyes vizekre evezett: az európai civilizáció válságának okát a fajok kimerülésében kereste. Szerinte a civilizáció akkor marad fenn, ha megfelelő az értékes emberek és a tömegek aránya, de a mai civilizációkban megnőtt az „Under Man”-ok, tehát az olyan emberek aránya, akik alatta maradnak annak a szintnek, amelyet tőlük a társadalmi rend képességeiben és alkalmazkodásban „megkíván”. Félő, hogy ez az „alantas tömeg” elveti a civilizációt, föllázad az értékesek ellen, kiirtja a magasabb fajt és a barbárság állapotába süllyed vissza. A mentséget, fejtegeti, a fajhigiéne adja: meg kell akadályozni az értéktelenek, és segíteni kell az értékes fajok szaporodását. Stoddard, miközben a tudomány lobogóját emelte magasra, voltaképp a náci fajelméletet készítette elő.

Sem a tömegek lázadásáról író Ortega, sem Spengler nem merészkedtek ilyen messzire. Előbbi „képtelen” embertípusnak nevezte a tömeghez tartozókat, akik erőszakhoz folyamodnak, hogy ideáikat – amelyeknek igazságtartalma nem igazolható – megvalósítsák. A lélek „hermetizmusa” nem teszi lehetővé, hogy a tömeg helyesen cselekedjék, s nem képes valódi megismerésre sem, mert hermetizmusa specializálódásra készíti, s elveti a tudományok összefüggésének eszméjét. „Társadalmilag az etatizmus tartja bilincsben a tömegember képességeit azzal, hogy az állam a maga biztonságával egyrészt tömegembereket nevel, másrészt fölébreszti a tömegemberben azt a hitet, hogy az állami rendet, melyet ő tart fenn, ő is alkotja, s így autonóm normák szerint akar cselekedni. A tömeg autonóm cselekvése pedig végeredményben a lincselés.”<sup>18</sup>

A tömegemberről e művek nyomán kialakult közvélekedést előbb az olaszországi, majd a németországi események igazolni látszottak. Oroszországról valódi tapasztalatok híján inkább csak óvatos útirajzok készültek, amelyek inkább az utazó benyomásait, semmint a valós helyzetet rögzítették. Az ugyan köztudott lett, hogy a gazdasági világválság idején az orosz búza világpiacra dobása után valóságos éhínség pusztított az országban, de ennek igazi méreteiről csak találgatások láttak napvilágot.

A tömeg és az elit, illetve a vezér és a vezetettek viszonyának elemzése mind gyakoribb témája lett a társadalombölcseletnek, kivált mert a tömeglelkület elhatalmasodásának rémképe a civilizáció megszűnésének látomásával párosult. Ortega oldalak hosszú során át írt a megelégedett fiatalokról, akik kényelmesen, minden magasabb cél nélkül araszolnak a hivatali ranglétrán, anélkül, hogy sorsuk egyhangúságán változtatnának. Emellett Európa dinamikus népszaporulata is hozzájárult az eltömegesedéshez, az egyes kultúrák saját asszimilációs problémáikat nem tudták áthidalni az iskoláztatás reformjaival, s az oktatás egyre kevésbé szolgálta a tehetségek kiválasztását és fejlődését. Már a középiskolákban arról esett a legtöbb szó, hogy a gépek eddig ismeretlen lehetőségek birtokába juttatják az ember életét és megkönnyítik a tevékenységét, a lét transzcendens távlatát pedig elhomá-

lyosította a machinolatria: a gépimádat, amely alapjaiban kezdte ki a klasszikus kultúreszményt, s mind élesebben véste az emberek tudatába, hogy a jövő a felfedező, a „vándor” típusé, amely egy igazán rátermett „vezér” irányításával beláthatatlan lehetőségek kapujában áll, s képes megvalósítani egy új rendet, amely immár nem Európa hagyományos rendje, hanem a kiválasztott, önerejéből megújuló, a rossz tulajdonságait kiszűrő tiszta fajé.

### *Menetelni – táguló térben*

E tiszta faj egyik jelképévé stilizálták Schlagetert, akit a Ruhr-vidéki harcok után a franciák kivégeztek, s akiről az első nemzetiszocialista dráma íródott. Az új ideológia megteremtője, Moeller van den Bruck is nagy elismeréssel méltatta. A Harmadik Birodalom elnevezője könyvében nem kevesebbre vállalkozott, mint a történelem „átírására”. Szerinte az első világháborút az angolok és franciák robbantották ki, hogy megnyerve hidegen és számítón kisémmizzék a németeket. Ám a német nép sokkal „fiatalabb” náluk, s birtokában van annak az erőnek, amellyel győzelmesen vívhatja meg forradalmát, s kétezer éves tapasztalatainak birtokában Európában „őz lehet az értékek küszöbén”. Ennek csak egyetlen akadálya van: a szociáldemokrata szellemiség, amelyet Hans Grimm is végzetesnek mutatott már idézett regényében, amikor a hazájába visszatért „vándor”, a mű főhőse, Cornelius Friebott egy forradalmár kommunista fiatalember áldozatává lesz. (A regény német hősiességről szóló részei a tankönyvekbe is bekerültek.)

Friebott a regény esszéisztikus betéteiben gyakran fogalmazza meg a szocializmusról és a demokráciáról vallott nézeteit, amelyek a Moeller van den Bruch és baráti köre által kiadott *Die neue Front* tanulmányaira is, az általa alapított, szélsőséges és antiszemita jelszavakat hangoztató Juniklub nézeteire is visszhangoztak. „A nemzetközi szociáldemokrácia – mondja Friebott – túl kevésre becsülte a népeket, talán azért, mert megalapítója egy zsidó volt.” A demokráciát is a „hurkaujű pénzeszsákok” szellemisége veszélyezteti leginkább:

„Mi mindannyian demokraták voltunk; ma is valódi demokraták vagyunk, ha ez annyit tesz, hogy a legderekből menjen elől, ha ez annyit tesz, hogy nálunk egy osztálynak sem szabad lustasági előjogokkal bírnia, ha ez annyit tesz, hogy az egész nép becsülete, haszna és egészsége többet nyom a latban, mint bármely egyéni sors, bármely osztálykövetelés és bármely kényszerbabona... Ha azok otthon demokráciának akarják nevezni azt, hogy a kövér pénzeszsákok és a hurkaujű börziánerek az első hegedűt játsszák, az az ő dolguk: azok otthon oly mélyen és erősen rá vannak ragadva bedeszkázott hivatásútjaikra, hogy maguktól már át sem bírnak kukucskálni a kerítésen, és egyszerűen kénytelenek a szóbeszédre hallgatni, az újságjaiknak hinni. Így folynak otthon a dolgok. Jól tudjuk ugyan, hogy államunk egyben másban hasonlít egy iskola osztályterméhez, de volt-e más állam eddig oly

pontos, tiszta, megvesztegethetetlen, oly becsületes? Nos hát! Ez maradjon is meg; Ezt semmiféle új divat meg ne változtassa nekünk. Azokkal a hivatalnokokkal, kikkel eddig bírtunk és kik időnként elfeledték, hogy a mi alkalmazottaink, mégis úgy állt a dolog, hogy nem a pénzkeresést nézték és a pénzcsinálókat nem is tartották a legderekből embereknek. És a valódi junckerektől el kell ismerni, hogy a halálba is az élen rohantak. És mind e kettőt meg kell követelni új emberektől is!”<sup>19</sup>

A német propagandagépezet minden erővel igyekezett tudatosítani a külföldre szakadt némettség hősi harcát és a franciák által való elnyomatását. A *Grenze und Ausland* Kiadó „Grenzboten Reiche” sorozatában a világ minden részébe szakadt németek páratlan hősiességét mutatta be. A német könyvkiadók közös vállalkozásaként jelent meg a *Das Buch der Deutschen Kolonie* című kötet. Egy másik könyvsorozat, a „Koloniale Fragen im Dritten Reich” ugyancsak a némettség területszerzési igényeinek igazolására született, s a gyarmatok nemzetmentő szerepét ábrázolta Paul Keding *Deutsch-Südwest* című színműve is. A munkatáborok s az ifjúság „átnevelése” is irodalmi téma lett: Klaus Hermann Nebe, Gustav Faber és Gustav Schröer is regényeket írtak az ifjúság hősiességéről, s arról, hogy „a munkatáborokban végzett munka ugródeszka a nagy munkafolyamatokba történő bekapcsolódáshoz” (Gustav Schröer).<sup>20</sup>

1925-ben jelent meg Leopold Ziegler *Das heilige Reich der Deutschen* című történetbölcseleti munkája, melynek első kötete *A vándor*. Ebben a német mitológiából származtatja a németek vándorló szenvedélyét: „a német már történelme kezdetén úgy tiszteli... legfőbb istenét, istenkirályát, mint vándort. Odin: Wotan, aki keresztülgázol minden vízen, száguld minden széllel, hullámszik minden viharban és tombol minden szenvedélyben, isteni eleme az örökké zajló mozgalmasságnak... Egy istenség, aki mindenben minden, akinek, hogy megvalósítsa rendeltetését és életcélját, előbb vándorolnia kell; ez a német démonia jelképes-mitikus tükröződése.” Ziegler még hivatkozott Odin hellén előképére, a tomboló Dionüszoszra, utóbb a német mitológia önállósult, elszakadt görög-római hagyományaitól, azoknak csak pogány, vad, féktelen elemeit őrizve. Az európai kultúra veszélyeztetett szellemét (amelyről Jaspers is írt *Die geistige Situation der Zeit* című könyvében, s amelyről Josef Ponten már 1918-ban képet rajzolt *Der Babilonische Turm* című regényében), a némettség egy vándorló-romboló őskép újratemtésével vélte ellensúlyozni, mit sem törődve Thomas Mann figyelmeztetésével, aki épp a „vezér” szemfényvesztéséről írt elgondolkodtató regényt, amelyet a kor magyar kritikusai is Mussolini-paródiaként értelmeztek.

Ezt a mitológiai hagyományokkal igazolt ősképet a német faj felsőbbrendűségének, vándorhódításra való kiválasztottságának tudatát elsősorban a Hitlerjugendben sulykolták a fiatalokba, de a kultúra és vele a hagyományok kritikus megszüntetésének, újraértelmezésének törekvése más országokban is



követőkre lelt. Kivált azokban, ahol a hagyományos európaiság, a rómainak nevezett szellemiség válságba került. E megrendülés és kételkedés, melynek nyilvánvaló politikai és gazdasági okai is voltak, a gyökerek felé fordította az értelmiség egy részét, felkeltette a néphagyományok iránt táplált kíváncsiságot, ami a nemzeti öntudat növekedését eredményezte. Németországban is működtek olyan ifjúsági szervezetek, amelyek a hagyományok ápolását és feltárását vallották programjuknak, s eleinte protestáns gyökerűek voltak, utóbb azonban e gyökereket erőszakkal elválták, hiszen ezek az európai kultúrhagyományból eredtek.

A felsőbbrendűség tudata természetesen összeegyeztethetetlen a keresztény szemlélettel. A nemzetiszocializmus ideológiáját vizsgáló tanulmányokban gyakran idézték Schütz Antalnak a német nacionalizmusról adott jellemzését: „Uram, hálát adok neked, hogy nem vagyok olyan nemzethez tartozó, mint a többi.” Kovrig Béla ezt a magatartást a „germánység nemzeti arroganciájának” s pogány szelleműnek nevezte, szocialista címkézését pedig a következőképp minősítette: „...a hitleri szocializmusnak nincs sem elmélete, sem gyakorlata, csak egy misztikus, homályos munkakultusz szociálpedagógiai munkája sejtet szocialisztikus törekvéseket a nacionalizmus szintje alatt. [...] a mai Németországban nincsen sem proletár-, sem német-, de keresztény szocializmus sem. A szocializmus, úgy látszik, csak azért szerepel a cégéren, hogy bizalmat ébresszen a túliparosodás folytán elproletarizált német birodalomban a hitleri nacionalizmus iránt.”<sup>21</sup>

Hitler és követői szerint kultúrát alapító, fenntartó és pusztító fajok küzdenek egymással. A kultúra ugyanis fajhoz kötött, ez a legmagasabb rendű társadalmi érték. Kiválóságban egyetlen faj sem vetekedhetik az árjával, ez az egyetlen kultúralapító faji érték, amelyet a vér teremt, amelyet az államnak elsőrendű kötelessége védelmezni, fenn- és tisztán tartva a benne rejlő értékek átöröklési vonalát. Hitler szerint az állam annál tökéletesebb, minél hívebben gondolja a faj őselemeit. E „gondozás” során az államnak kötelessége kiszűrni a veszélyeztető elemeket, amelyek a múltban és a kultúrában is ott rejlenek.

Ezek előrebocsátása után érthetőbb, miért vívott oly szenvedélyes harcot a népiesek és urbánusok tábora, s miért keltett szélsőséges indulatokat Németh László *Kisebbségben* című irata, amely ellen Babits „pajzzsal és dárdával” szállt ki. A romlatlan faj, mint kultúraalapító és irányító tényező, bármilyen kiindulópontból vetődött is fel, mindenképpen más fajok kirekesztését jelentette, még akkor is, ha a „mély magyar” és „híg magyar” ellentétpárjaként jelent meg. Nem véletlen, hogy ezt a szemléleti próbálkozást konzervatív körökben éppúgy elutasították, mint a Nyugatban. (Persze a *Kisebbségben* körül támadt szenvedélyes vita a sokat emlegetett „Németh László-kérdésnek” csak egyik állomása volt.) A kor kultúraeszményének e kérdéskör az egyik legjellemzőbb, ma is tanulságos mozzanata.

- 1 Új Magyar Szemle, 1920, 81–95.
- 2 PAULER Ákos, *Költészet és filozófia*, Athenaeum, 1823, 81–87.
- 3 CSÁSZÁR Elemér, *Az irodalom hivatása*, Budapesti Szemle, 1928, 115–117.
- 4 Erre vonatkozóan lásd RÁBA György Babits Mihályról írt könyvének részleteit.
- 5 PAULER Ákos, *Új kultúrfilozófia*, Athenaeum, 1920, 82–87.
- 6 PAULER Ákos, *A mai francia lélek*, Napkelet, 1924, I, 242–245.
- 7 ECKHARDT Sándor, *Az új Franciaország irodalmi úttörői*, Napkelet, 1926, 366–369.
- 8 *A francia szellem válsága*, Budapesti Szemle, 1928, 461–469.
- 9 TRÓCSÁNYI Zoltán, *Keyserling, az „értelem” filozófusa*, Athenaeum, 1928, 59–70; KOSZÓ János, *Európa színeképe*, Napkelet, 1928, 527–534.
- 10 Koszó János például az 1918-as és 1919-es német forradalmakat kedélyes, praktikus, szélsőségektől mentes, békés megmozdulásokként jellemzi.
- 11 HEVESI András, *A Nyugat védelme*, Széphalom, 1928, 367–371.
- 12 Hevesi András mellett igen alapos méltatást írt Massis művéről WILDNER Ödön (*Nyugat és Kelet*, Budapesti Szemle, 1928, 192–213) és N[agy] J[ózsef] („*A Nyugat védelme*”, Budapesti Szemle, 1928, 256–267).
- 13 SZABÓ Zoltán, *A német ifjúság a Harmadik Birodalomban*, Katolikus Szemle, 1935, 35–41.
- 14 SCHÜTZ Antal, *Tömeg és elit*, Katolikus Szemle, 1935, 277–286 és 336–342.
- 15 Gustav LE BON, *La psychologie des masses*, Paris, 1895.
- 16 MÉCS László, *Mussolini*, Pesti Napló, 1934, II, 11. (Kötetben nem szerepel.)
- 17 MIHELICS Vid, *Az új Portugália*, Franklin Társulat, é. n.
- 18 Bóka László ismertetőjének gondolata (Athenaeum, 1939, 123–125).
- 19 Koszó János fordítása. Lásd: KOSZÓ János, *Térhiány-problémák az új német irodalomban*, Katolikus Szemle, 1935, 343–355.
- 20 Uo.
- 21 KOVRIG Béla, *Katolicizmus és nemzeti-szocializmus*, Katolikus Szemle, 1935, 257–268.

## A szimbolikus lélekdráma eszménye

– A drámaíró Babits –

„Babits: – beteg, izzó kagyló” – szól a drámaíró kortárs, Füst Milán jellemzése.<sup>1</sup> „Babits az a költő, aki fiatalon és férfi-éveiben mindig szigorú és erős szépségek mögé rejtette el *belül pörkölődő fájdalmát*, míg késő éveiben eljutott az oldott, kiomló szóig. Őt olvasva minden műfajában – nagyon sokáig – ennek a belül pörkölődő fájdalomnak tüze, sugárzása, fehéřizzása csap meg” – így a színikritikus-drámaíró Illés Endre.<sup>2</sup> „Egy drámai küzdelemnek vagyunk tanúi itt, mint mindig Babitsban és mint mindig, valamely monumentalitással párosult küzdelemnek, amely messzebbre, magasabbra mutat pusztá tényeinél” – állítja a költőtárs érzékeny beleélésével Nemes Nagy Ágnes.<sup>3</sup> S ezt erősíti meg a filozófus jó barát, Szilasi Vilmos személyes megfigyelése is: „Babits a szellem izgatottságának költője. Minden külső kép nemcsak ópium számára, – mint egyik verstöredékében írja, hanem varázslat, mely rögtön hatalmába keríti. Fizikai szervezete is csupa izgatottság volt. Járása rendkívül gyors, szaggatott, furcsa ritmus szerinti. Néha tréfából mondtam neki, hogy disztichonban mozog, melynek minden sorában vannak szabályellenes spondeusok és rendellenesen változó cezurák. Arckifejezése zordon és ideges, tiszta felhőjáték volt, majdnem minden derű nélkül. Kézmozdulatai is hirtelenek; gyorsan, élvezet nélkül evett. Beszédmódja szenvedélyes hangosságával és gyorsaságával úgy hatott, mintha mindig meg volna bántva, akkor is, mikor a legmelegebb rokonszenv érzései fűtöttek. Ha valamivel mindenképpen egyetértett, akkor is a számára tipikus kifejezést használta: »Kénytelen vagyok belátni, egyetérteni, hozzájárulni.« Még versekről is, melyeket nagyon szeretett, azt mondta: »Kénytelen vagyok elismerni, hogy szép.« Mindez nem fölény vagy tartózkodás jele volt, hanem az örökös izgalomé.”<sup>4</sup>

E beteg izzást, belül pörkölődő fájdalmat, drámai küzdelmet, örökös szellemi izgatottságot ismerősök és értelmezők egymástól függetlenül, ám mégis egybehangzóan a babitsi személyiség és művészet meghatározó jegyének tekintik. A pálya alakulástörténetét a drámaiság – hol alakrajzos vagy helyzetversek, hol szerepálarok vagy alakkettőzések formai fátylai mögé rejtett – ellepleződéseként vagy éppen kiéléseként írják le. S noha ma már az irodalomelmélet kérdéseiben kicsit is járatosak tudják, hogy vészes leegy-

szerűsítés öröklött vagy szerzett alkati tulajdonságokat, a tudatos vagy öntudatlan szerzői szándékot, a mű megszületésének objektív vagy szubjektív körülményeit magával az alkotással, illetve az annak révén létrejövő olvasói interpretációval azonosítani,<sup>5</sup> az azért mindezek ismeretében fölöttébb furcsa és meglepő lenne, ha ezt az oly egyöntetűen drámainak minősített művész-személyiséget meg sem kísértette volna a dráma műneme és a színház világa. Szerencsére nem is így történt. Fényesen tanúskodnak erről a drámai és színházi tárgyú elméleti írások csakúgy, mint a drámakísérletek. A „megkísértés” fokozatai és eredményei azonban – szükséges ezt idejekorán rögzíteni – önmagukban is drámaira sikeredtek. Az európai és a magyar dráma és színház történetét pontosan elemző, a modern dráma és színjátszás helyzetét világosan látó Babits drámaírói pályája sokkal kevésbé bontakozott ki, mint azt elméleti és gyakorlati vonzalmái és törekvései tükrözik. A drámához és színházhoz való kötődés – tegyük hozzá rögtön: nemcsak gyors, de szükségyszerű – félbeszakadása magyarázatot ad arra is, hogy a pálya e különös „kitérőjével” a talán túlságosan is az egyenes ívű és egységes fejlődésrajzhoz szokott irodalomtörténeti megítélés miatt is nem tudott sokáig mit kezdeni.<sup>6</sup> Az irodalom és a babitsi írásművészet iránt érdeklődő közismeret pedig jószerivel nem is hallott róla. S feltehetően ez az indoka annak is, hogy miközben a lírikus, a novella- és regényíró, a gondolkodó és szerkesztő Babitsról egyre bőségesebb anyag áll rendelkezésre, addig a drámaíróról, a drámai és színházi kérdésekkel viaskodóról mindmáig keveset tudunk.<sup>7</sup> Ez a tény mindenesetre ismételtelen csak Nemes Nagy Ágnes vélekedését erősíti meg, aki szerint Babits „nagy műve körül elintézetlen ügyeink garmadája hever”.<sup>8</sup>

### *Babits dráma- és színházeszménye*

A dráma és színház iránti vonzódás első kézzelfogható jele Babits véletlenszerű és nagyon rövid ideig tartó színikritikusi tevékenysége Szegeden. 1908 februárjában a Nagyváradra kerülő Juhász Gyula ajánlására és helyén kap megbízatást a *Szeged és Vidéke* című laptól. Ezt követően, mintegy három héten keresztül, két-három naponként jelennek meg színházi beszámolóik. A cikkek rendre visszatérő motívuma, mint azt Babits szegedi éveinek kutatója, Apró Ferenc megállapítja, hogy azokban a szerző „mindig irodalmi szempontokat keres; azt vizsgálja, hogyan terjeszti a színház az irodalmat”.<sup>9</sup> Ehhez, ugyanilyen hangsúllyal, társíthatunk egy másik fontos jegyet is: az előadás, illetőleg a dráma keltette hatás természetének, működésének rendszeres elemzését, jelentőségének a kiemelését.

Irodalmi-esztétikai érték és drámai-színi hatás kettős követelményének vizsgálata jellemzi a későbbi esszék, tanulmányok gondolatmenetét is. A modern dráma és színház helyzetét értékelve Babits arra a következtetésre jut,

hogy a drámai kultúra története a folytonos hanyatlás története. A *színpad válsága* című összefoglalásában a modern dráma és színház válságát három okra vezeti vissza. Az első ezek közül, hogy a modern dráma nem a shakespeare-i népdráma, hanem a francia udvari dráma hagyományait követi. Nincs köze a klasszikus dráma kollektív szelleméhez. Egy-egy társadalmi réteg vagy probléma drámája csupán, ahelyett, hogy „az” ember drámája kívánna lenni. Ezen a színpadon a nagy példaképek, Shakespeare és Szophoklész csak megtúrt vendégek lehetnek. A színház ugyan, az embereket összekapcsoló közös érzés, vallásos világnézet híján is, megpróbál tömegekre hatni, de hatását a destruktív, kritizáló jelleggel, a pusztító logikum érvényesítésével képes csak elérni (lásd Shaw és Pirandello drámái). Ez szükségszerűen minőségi süllyedést eredményez. A drámát a szellem és élc virtuóz játéka, az üres technikai bravúrok és a mulattatás hatja át. A válság második okát Babits abban látja, hogy a naturalista örökség, amelynek segítségével a modern irodalom pszichológiai mélységekig jutott el, a regényforma számára adekvátabb forma, mint a dráma számára. Az az író, aki mégis a drámai formát választja, vagy leegyszerűsít, vagy erőltetett szimbolizmusra kényszerül (lásd Ibsen, Maeterlinck drámái vagy az expresszionista próbálkozások). A modern dráma így egyre inkább eltávolodik a nagybetűs élettől, költészettől, színháztól. Akiüknek életlátása és -ábrázolása a legdrámaibb, idegenkednek a drámai formától. A harmadik, legsúlyosabb ok végezetül az, hogy a modern színpadi művészetet nem irodalmi célok alakítják, hanem elsődlegesen a siker szempontja: „Kultúra és irodalom mind kevésbé érdeklik korunkat: kábulatra vágyó barbár tömegek kora ez. A mai színháznak az író teljesítménye legfeljebb eszköz, melyet a saját céljai szerint felhasznál, de mely által semmiben sem érzi kötve magát. Ez a szellem testesült meg például Reinhardtban, aki nem habozott a világirodalom legnagyobb remekműveit pusztán anyagként kezelni, a színpadi hatás törvényei szerint szabadon idomítva. A színpad nem interpretálója többé a költői alkotásnak, s esze ágában sincs annak intencióihoz alkalmazkodni. Ellenkezőleg: az írótól kíván feltétlen alkalmazkodást, a rendező fontosabb személy lévén az írónál, s minden színházi est oly kollektív munka eredménye, melynek sikerében az író teljesítménye csak nagyon alárendelt szerepet játszhatik. Az íróra nézve ilyen munkában (nyereséget remélve) részt venni: prostitúció.”<sup>10</sup>

Mára a drámának, miként Babits ehhez *Dráma* című elemzésében hozzáfűzi, lényegében két alapformája alakult ki. Az egyiket csak a párbeszédes forma, a külső színpadiasság teszi drámává, egyébként regénynek vagy irodalmiatlan műnek is lehetne nevezni (lásd a modern társadalmi dráma vagy a színházak műsordarabjainak java része). A másik, a „valódi dráma”,<sup>11</sup> mely még őrzi belső formát és tartalmát, irodalom és színpad, színpad és vallás hajtani egységét, de amely éppen ezért, a megváltozott körülmények miatt, „nem feltételezi a színpadi formát, sőt manapság már leggyakrabban nem

színpadra szánt vagy egyáltalán nem is párbeszédekben írt mű. A léleknek dráma, nem a fülnek, szemnek.”<sup>12</sup> A ma drámaírója számára úgy vetődik fel a kérdés, hogy vagy pusztán a színházak, a közönség igényeire figyelő drámát ír, amelyet a színpadi külsőségek uralnak, vagy a „léleknek szóló” drámát alkot, amelyet viszont nem szán(hat) elsődlegesen és kizárólagosan színpadra. Tevékenysége során ráadásul meg kell küzdenie a magyar drámai hagyomány és érték szinte teljes hiányával. Az a kevés értékelhető hazai drámai alkotás, amely rendelkezésére áll, többnyire valamilyen külföldi mintát követ. A magyar regényben és versben – szól immár a *Magyar irodalom* címmel készített áttekintés summája – mindig is a benyomások, színek, hangulatok változatossága és egyúttal csekély kimélyítettsége volt az uralkodó. Ez azonban már pusztán formai szempontból sem kedvezett a drámának, „ahol éppen az emberi érzelmek és szenvedélyek mély és belső ábrázolása lenne a fontos, s maga a szigorú forma kevés csapongást, kevés szín- és cselekvésbeli változatosságot enged meg. Valóban, a dráma inkább intenzív, mint extenzív műfaj; a magyar költészet szelleme pedig inkább extenzív. Ehhez képest irodalmunkban a dráma van leggyengébben képviselve, s ami van, az is inkább a technikai virtuozitásnak remeke.”<sup>13</sup>

Mai drámaírónak tehát, a babitsi helyzetértékelés szerint, egyszerre kell a modern színház válságából és a hagyomány nélkülségből fakadó nehézségekkel megküzdenie.

*Dráma* című elemzését Babits 1913-ban, a Balázs Béla három egyfelvonásosát tartalmazó kötet megjelenése alkalmából írja. Az idő tájt, amikor maga is drámaírással próbálkozik. Számára a *Misztériumok*-kötet darabjai saját, drámával kapcsolatos elvi és gyakorlati elképzeléseinek igazolódását jelentik, egyúttal a megerősítését annak a felismerésének, mely szerint az igazán értékes dráma terepe nem feltétlenül és mind kevésbé a színház. Az általa vallott drámaeszmény és a kor színházi állapota közötti ellentét (távlatokban is) feloldhatatlan. Ezért is érzi – Lukács György ingerült, nyílt levélben megfogalmazott kifogásai ellenére<sup>14</sup> – fontosabbnak Balázs drámatörténeti vagy -elméleti érdemének hangsúlyozása helyett a saját drámafelfogását és írói gyakorlatát mélyebben érintő kérdések előtérbe helyezését. Nem arról van szó, hogy Balázs drámáit ne tekintené igazi drámáknak, csak „a szó legirodalmibb értelmében”<sup>15</sup> tekinti azoknak. S ez a kifejezés az ő szóhasználatában, láttuk, a külsődleges eszközöket alkalmazó dialógusos művekkel szemben a „valódi dráma”, a léleknek és nem a fülnek, szemnek szóló, nem elsődlegesen a színpad számára készülő dráma kritériumát jelenti. Ebben az értelemben valóban „közel viszi” Balázs drámáit a lírához, mert azok jelentőségét éppen e – színházi megítéléstől és körülményektől függetlenül is meglévő – költői-irodalmi értékben látja.<sup>16</sup> Álláspontjának helytálló volta, sajnos, nagyon hamar bebizonyosodik. Nemcsak Balázs Béla drámaírói pályafutása reked meg az értetlen fogadtatás és a színházak folytonos eluta-

sításai miatt, a maga drámai próbálkozásait is, néhány baráti reflexiót nem számítva, teljes visszhangtalanság fogadja. Még az egyedül némi figyelemben részesülő *Laodameia* sem talál, mert szükségszerűen nem található bemutatására alkalmas színpadot a századelő színházaiban. Tényleges ősbemutatójára több mint hetven esztendő, a költő születésének centenáriumiáig kell várni.<sup>17</sup> Csupán egy-két amatőr és diákszínjátszó társulat vállalkozik színrevitelére, illetve a Kósa György által készített megzenésített és a Németh Antal rendezte felolvasó színházi, oratorikus változatát adják elő szűk körű rendezvényeken.<sup>18</sup> Az említett 1983-as, Ruszt József rendezte és a Várszínházban tartott ősbemutató kapcsán, a késedelem okait elemezve Koltai Tamás joggal kérdezheti: „Hol akadt *akkor* ilyen színház Magyarországon? A deklamáló Nemzetiben vagy a szalon-naturalista Vígben kellett volna eljátszani a *Laodameiát*? Nyögvenyelős szavalókórussal, »görögös« tragikai pátozzsal? Talán jobb is, hogy néhány évtizedig előadatlan maradt.”<sup>19</sup> Az igazsághoz hozzátartozik az is, ami egyébként az eddigiek alapján cseppet sem meglepő, hogy a színpadra állítás elmaradásában Babits tartózkodása is szerepet játszott. 1922-ben Osvát Ernő színre akarta vinni a művet, a szerző azonban az utolsó pillanatban visszavonta a beleegyezését. Mint később nyilatkozta: a *Laodameia* „igazán nem volt előadásra szánva... Ha valaha drámát írok, az első sorban könyvdráma lesz.”<sup>20</sup> Mindenesetre tény, hogy az egyik kortársi recenziens, Lengyel Menyhért optimista és magabiztos jóslata – „A *Laodameia* – mint minden igazi dráma – ki fog lépni a könyvből, és a színpadon gazdag és hosszú élet várakozik rá”<sup>21</sup> – nem vált, nem válhatott valóra.

Amikor Babits *Dráma* címmel közlésezi a Nyugatban Balázs drámáit üdvözlő írását, csaknem biztos lehet az események illetén alakulásában. Eddig talán nem kellőképpen méltányolt fejtegetéseiben, minden külső körülménytől vagy feltételezéstől mentesen, egyedül az új – a cikk leggyakrabban használt szófordulatát idézve –, a „belső forma”<sup>22</sup> lényegét igyekszik meghatározni, annak legjellemzőbb összetevőit, mintegy a maga számára is összefoglalni. E belső formájú dráma jellemzése így lesz nemcsak a költőtárs elismeréssel illetett eredményeinek összegezése, de legalább annyira a drámaíró Babits formaeszményének foglalatára is. Eszerint a belső forma a Dionüszosz-kultusz vagy a középkori misztériumdrámák „lelki hagyományának”<sup>23</sup> formája. A drámai megformálás alapvető célkitűzése, lényegét tekintve, ma sem más, mint volt hajdanán: az emberi sors művészi ábrázolása. „Az emberi sors azonban – s itt következik a balázi-babitsi drámaírási eszmény vagy eszményi drámaírás érzékletes leírása – egy hosszú kanyargós folyamat, mélyében a lélek folyama, a művész nem ábrázolhatja az egész folyamatot, úgyhogy itt szinte azt lehetne mondani: *vita longa ars brevis*. Nem a drámai mű külső okok miatt kényszerű rövidegére gondolok, hanem arra a belső szükségszerűségekre, hogy ábrázolásunk valóban *kép* legyen, egy egy-séges benyomásban felfogható, ami minden művészet lényegéhez tartozik.

Ezért *egyetlen pontban* kell ábrázolni a folyamatot, de úgy, hogy azért mégse csak az a pont legyen ábrázolva, hanem *maga a folyamat*: más szóval, meg kell találni a folyamat görbéjének differenciálhányadosát az illető helyen. És hogyan válasszuk ki ezt a helyet, e pontot? És mi okozza és határozza meg a folyamat görbülését, vagyis magát a differenciálhányadost? Több ily folyamat egymáshoz való viszonya, helyzete határozza meg minden egyes folyamnak útját, kitérítve egymást irányukból, mint a delejes áramok. Az ember társas állat, és sorsa csak a fajnak immanens, az egyedi sorsok egymástól függenek. Így a dráma találkozások és kilengések drámája lesz. E kölcsönhatások azonban – Balázs felfogása szerint – éppenséggel nem külsőlegesen: nem lökés- vagy érintésszerűek, hanem valóban delejes hatások. Valóban csak távolba hatások: külső esemény nem is kell hozzájuk, a lélek mélyén mennek végbe, *a másoknak* – a hatónak – pusztán közelségétől. Hogyan lehet ezeket a nagyon finom, nagyon belső, láthatatlan, megfoghatatlan dolgokat *képben* ábrázolni? Csakis szimbólumok útján...<sup>24</sup>

Mik tehát összefoglalva, Babits megközelítésében, a drámai forma ősidők óta meglévő és ma is egyedül elfogadható követelményei? A dráma alaki-formai kereteinek viszonylagos szűkösségét messze meghaladó sűrítettség; egy belső lélektani folyamat egyetlen intenzív képbe sűrítése oly módon, hogy az a kép mégis az egész képzetét keltse, egyéni sorsok rejtett, külső valószínűségektől megtisztított egymásra hatásából jöjjön létre, és drámabeli megjelenése áttételes, szimbolikus legyen. Hogyan lehet és miért kell(ene) manapság – az ennek teljességgel ellentmondó helyzetben, a széles körű elvárás ellenében is – ilyen drámákat írni? Babits számára Balázs drámái mindenekelőtt az ezekre az alapkérdésekre adható és adandó egyetlen lehetséges választ jelentik. Erről vallomásértékű záró mondatai egyértelműen tanúszkodnak: „a dráma Balázs értelmezésében micsoda belső lírai dolog. Valóban, míg a legmodernebb lírát [...] szinte elborítják a külső világ képei, és majdnem megfosztják lírajellegétől: addig a dráma, pedig *par excellence* szemek számára teremt műfajnak látszhatik, mind jobban bensősül, s íme, Balázsnál már sokkal fontosabb a belső lírai mondanivaló, mint a külső szimbólum, történet, ember, akiken keresztül elmondja. A fáradt és annyi-annyi benyomásnak kitett modern lélek nem tud ellenállni a világ mindenünnen rászakadó ezer színének, és közöttük elveszti a saját lelkét, elveszti a saját líráját. Mit csinál tehát? Elvontan konstruálja meg a lelket, lélektípusokat és sorstípusokat, líratípusokat, ezeken az elvontan konstruált lélektípusokon át akarja meglátni, összehasonlításokkal megkeresni a saját lelkét. Vajon megkerül még ez az elveszett lélek? Ez az elveszett líra?”<sup>25</sup>

Babits a legkritikább esetben zárja irodalommal-művészettel foglalkozó tanulmányait kérdésekkel. Itt pedig, s talán ezért sem volt haszontalan hosszabban idézni a fenti részleteket, sorjáznak a kérdések. Sőt, mintha az állító mondatok mögött is a bizonytalanság, a kétségek láthatatlan kérdőjelei buj-



kálnának. Babits hangja szinte mindig tárgyilagos, hűvös és pontos, amikor művészeti-esztétikai kérdésekben kell állást foglalnia. Dolgozatai alaposan megfontolt, leszűrt gondolatok közlései. Még a legvadabb, a legképtelenebb támadásokra is higgadtan, igaza és elkápráztató műveltsége biztos tudatában válaszol. Most mégis megenged magának olyan látszólagos pongyolaságot, mint „belső lírai dolog”, vagy hogy a dráma „mind jobban bensősül”. Ugy gondoljuk, a lényeghez érkeztünk. Babits ezt az önmaga számára is nehezen megfogalmazható „valamit” találta meg a shakespeare-i és az antik tragédia irodalmi-esztétikai értéket az olvasó-néző számára nagy drámai hatásokkal közvetíteni képes formájában. Ennek hiányát, illetve modernnek tűnő, barbár eszközökkel történő helyettesítését, meghamisítását – erényei ellenére – szerinte olcsóságát ítélte el például Reinhardt rendezéseiben. S végezetül, ezt a lélekről és lélekhez szóló, bensősült, lírai drámát fedezi fel a költőtárs, Balázs Béla merész formakísérleteiben. Azt, aminek a megteremtésén éppen akkor maga is fáradozik, s aminek valóban nem kisebb a tétje, ezért a sorjázó kétségek és kérdések, mint az elveszett lelkület és líra megtalálása.<sup>26</sup>

Babits Mihály négy drámát írt.<sup>27</sup> Mind a négyet pályája legelején, bajai, illetőleg fogarasi tanársága időszakában. Dicsőségre és szenvedélyre vágyva, élettől és irodalomtól távol, hírnév és egyéni boldogulás reménye nélkül. Az első kudarcok és csalódások idején; „drámai” helyzetben tehát.<sup>28</sup> A két egyfelvonásos, *A Simóné háza* és *A literátor* a társadalmi és a történelmi dráma hagyományához kapcsolódik, a *Laodameia* sorstragédia, *A második ének* mesejáték. *A Simóné házában* alig stilizált, hétköznapi, *A literátorban* archaikus, XVIII–XIX. századi nyelven beszélnek a szereplők, a *Laodameiában* az ókori tragédiák jambikus triméterében, még pontosabban annak lazább változatában, a senariusban, *A második énekben* pedig az ősi, magyaros felező tizenkettesekben szólalnak meg. Műfajnak és elbeszélésmódnak ez a feltűnő különbsége önmagában is kísérletezésre utal. Az ifjú költő más és más témát és formát használva tesz próbát a drámai műnemmél. Az ókori és reneszánsz tragédiaköltőknél megcsodált írói erények XX. század eleji érvényesíthetőségét kutatja. A drámával szemben színikritikáiban, irodalomtörténeti tanulmányaiban megfogalmazott követelményeket – esztétikai értékesség és intenzív hatás egysége, számítással és művészettel megteremtett költőiség, a szóval való jellemzés, érzelmek és szenvedélyek mély és belső ábrázolása, nyelv és vers igazán csak olvasva élvezhető értékei – alkotói gyakorlatában igyekszik teljesíteni. Ehhez keresi a megfelelő formát, melynek segítségével, úgymond, a világ ezernyi ingerének kitett és elbizonytalanodó modern művész saját lelki és lírai biztonságát megőrizheti, a külvilág eseményei, történései helyett önnön „belső lírai mondani valója” kifejezésére törekedhet. A kifejezést, a művészet több évezredes „lelki hagyományának” továbbéléseként, az emberi sors mint lelki folyamat megjelenítése, a folyamat egy

kivételes pontjának megragadása révén valósítja meg. Elvont lélek-, sors- és líratípusokat konstruál, illetve olyan történeteket keres, amelyekből ilyeneket átvehet. Az emberek közötti, lelkük mélyéből fakadó „delejes hatásokat” vetíti ki; a lélek belső folyamát, finom rezdüléseit képként, szimbólumok útján jeleníti meg. Babits négy drámája egy-egy próbálkozás e „belső formájú” drámatípus kimunkálására. Az egyfelvonásosokban a kor realista-naturalista drámájának két változatát próbálja eszményéhez közelíteni, a másik két mű esetében már az eszmény az, ami e, jobb híján szimbolikus lélekdrámának nevezhető, lírai-lélektani alapozottságú drámatípus két különleges, egyéni változatát életre hívja.<sup>29</sup>

### *A Simóné háza*

*A Holnap* és a *Nyugat* fiatal költőnemzedékét kezdettől foglalkoztatja a dráma műneve, vonzza a színház világa. A nemzedék szinte minden tagja újságíróként, szorosabban: színikritikusként kezdi pályafutását. Mindegyikük hamar szembesül a század eleji színpad igénytelenségével, s azzal szemben egy új drámai-színházi forradalom bekövetkezésének szükségességét hirdeti meg. Harcos kritikákat, tanulmányokat fogalmaznak, drámaterveket dédelgetnek, saját színházi bemutatókról álmodoznak. Első verseik nyomában drámakísérek születnek, hogy azután, a színházi-irodalmi szakma és a közönség érzéketlenségét és értetlenségét tapasztalva, csaknem mindannyian örökre felhagyjanak a dráma és a színház megújításának gondolatával.<sup>30</sup>

Pályakezdésekor Babits is, a kortársi líra kereteit szűkösnek érezve, szinte menekül a drámai formához. Verseket csak hosszú kérlelések után, barátai meg-megújuló biztatására hajlandó küldeni. Inkább a szekszárdi Dragits doktor alakjának és a szomszédos nádtetős ház tüzesetének drámai megidézése foglalkoztatja. 1905. július végén Juhász Gyulához eljuttatott levelében arról ír, mennyire megunta a költészetet, s legszívesebben nyilvános támadást intézne „ez átkozott szellemiség, a líra ellen”.<sup>31</sup> Azzal érvel, hogy az ókor, a reneszánsz, sőt a XVIII. század ünnepezt írói csak részben voltak lírikusok, s akkor is jobbára alkalmi költészetet műveltek, szubjektív reakcióikat fejezték ki; a legkritikább esetben „a régi görögök dionysosi költészetét”,<sup>32</sup> a szemét behunyni merő objektív költő egyéni világlátását. Jellemző módon, készülő drámájának tűz-víz metaforáját használja saját művészi léhelyzetének érzékeltetésére: „Igen: az kiabál, akinek legjobban ég a háza. Bizony én nem győzöm tűzzel a vizet – vagy akarom írni: vízzel a tüzet –, de hisz’ tán jobb, ahogy előbb írtam, mert nem tűz, már csak lírai víz ez, amely üres óráimat előnti. Ön szerelmes, és nem lírikus; írja meg: biztos óvszer ez a líra ellen? Ah, nyitott ablakok friss szele: áldott objektivitás, jöjjön el a te országod. Eladnám elsőszülöttségi jogomat egy tál – objektív lencséért!”<sup>33</sup> Világos, tiszta beszéd; egyértelmű, őszinte szavak. Az önmagát

nagyra hivatottnak érző, a korszerű, objektív költészet megteremtésére törő művészember „háza” ég itt, de azt csupán „lírai vízzel” képtelen oltani. A szabványlira kínálta eszköztár elégtelen a „tűzoltáshoz”, a szerelem mint magánéleti megoldás pedig legfeljebb lehetőségként merülhet fel.<sup>34</sup> A vágyott objektivitás elérésére, már műnemi adottságai miatt is, a dráma megfelelőbb formának látszik. S a következő évi nyári szünetben, 1906. augusztus végén, ugyancsak Szekszárdról küldött levelében Babits már be is számol élete első drámájának munkálatairól, mert „olyan nagy-nagy dolog ez előtttem; nem is tudom, hogyan tiszteljem magam érte; pedig a dráma egyelőre csak egy felvonásos”.<sup>35</sup> Majd rögtön ezután olyan kérdést intéz barátjához, ami, úgymond, „engem most rendkívül ingerel, – feltétlen válaszát várva: mit gondol: meg lenne-e alapítható, rövid időn belül, mai tehetségeinkkel, egy egészen sajátos jelleggel bíró (minden más nemzet modern lyrájától különböző) *modern magyar lyra*?”<sup>36</sup> S az ezzel egy időben írott verses beszámolójában is drámaírói kísérletét menekvésnek minősíti:

Szereplők? Sok félbolond – megvannak sorra mind:  
Egy pesti félbolond s egy vén hisztérika,  
Egy hordár – falusi, ivásnak bajnoka.  
Gondolom, épp elég jó ez a társaság,  
Közéjük menti most az én lelkem magát!<sup>37</sup>

A lírai objektivitás vagy objektív líraiság megteremtéséhez azonban a korabeli dráma is csak meglehetősen szűk és feltétlenül tágitásra szoruló kereteket kínál. Az egyáltalán számításba vehető műfajváltozatok közül a fiatal Babits először a társadalmi drámához fordul, hogy azt kísérelje meg ekkori művészi szándékaihoz és céljaihoz igazítani. „Excentrikus drámáját” már egyik legelső híradásában közvetlenül egy társadalmi regény és egy „roppant lélektanivá tett” Boccaccio-átdolgozás terve mellett említi. „A hiú ambíciókon kívül – írja 1905. október 31-én Kosztolányinak – vannak irodalmi terveim is, mint mindig. Egy társadalmi regény, mely nem lenne hosszú, de untig elég ahhoz, hogy ismerve állhatatosságomat, szinte féljek belekezdeni; byronikus beszély a renaissance korából (melyről sokat olvastam mostanában, Burckhardtot, Gobineau-t, Merezkovszkijt, Muthert) – a beszély tartalmát Boccaccionak egy novellájából meríteném, és roppant lélektanivá tenném; vagy egy excentrikus drámatervem – de kevésnek érzem erőm az előttem teljesen járatlan mezőn...”<sup>38</sup> Sem a regény, sem a beszély nem készül el, az egyfelvonásos viszont társadalmi és lélektani, objektív és szubjektív, drámai és lírai jegyeket egyaránt magán visel. A különmű jegyek egyesítésére, mint majd a későbbi próbálkozásokban is, elsősorban költői eszközök szolgálnak. Közülük is a legszembetűnőbb a középponti szimbólum alkalmazása, és annak már a mű címében történő megnevezése – jelen esetben a határozott névelővel nyomatékosított helymegjelölés:

A *Simóné háza*. A ház, amelynek megszerzése érdekében – elhibázott élete megmentésének utolsó lehetőségeként – a Pesten kallódó ifjú hazalátogat, s amelyet a gazda, az özvegyasszony – mint önazonossága maradékának végső biztosítékát – foggal-körömmel védelmez. A ház kapcsán, a társadalmi drámák szabályainak megfelelően, a szociális elégedetlenség megannyi indulata tör felszínre. A tékozló fiú szemében a ház a szegénységből való kiemelkedés egyedüli akadály: „Ezt a házat féltik úgy? szeretik úgy? erre büszkék? erre? ezt nem engedik eladni? – Hol a parkett? Hol a villanyvilágítás? Park? Szőnyegek? – Milyen más világ! És én itt vénüljek meg! Itt. *Oda* csak ablakon át néztek!”<sup>39</sup> Az anya számára egyszerűen az életben maradást jelenti: „A házam! Egyetlen vagyonom, örömöm, reményem, mindenem! Szegényt az ág is húzza. A házam! A ház, ahol az uram meghalt – a fiam született! Az egész világ az én ellenségem. Én vagyok a leg- a leg-szerencsétlenebb a világon! A házam! házam!” Pali is, a részeges hordár, akinek a lányát a gazdaasszony magához veszi, elkeseredettsége minden dühét a házra és annak tulajdonosára vetíti: „Uraknak minden szabad. Szegény ember kutya. Ezt megkeserüli. Égni fog a háza, ha felakasztanak is.” Anna, a szolgáló meg apja egyetlen biztatására, mérlegelés nélkül lángra lobbantja a szállását és munkáját adó házat.

A társadalmi ellentétek és feszültségek érzékeltetése csak a felszín; a dráma íróját a szimbólum minél több oldalú megalapozása vezérli. A választott műfaj kínálta lehetőségek kiaknázása – aktuális, érdekes és szociális érzékenységre számot tartó kérdések, illetve történet bemutatása – műhelymunkája során csak a kiindulópont. Ennél, láthatóan, sokkal fontosabb a számára az a lélektani folyamat, amelynek végeredményeként e szimbólum „körül” az elkeseredett és mindaddig elfojtott indulatok feltörhetnek. Célja már itt egy olyan jelképes és végletes szituáció kialakítása, amelybe azután behelyezheti a maga lélek- vagy sorstípusait, s az így létrehozott, szinte laboratóriumi körülmények között figyelheti és jelenítheti meg azok különös lelki rezdüléseit. Nincs tekintettel semmiféle színpadi elvárásra vagy konvencióra. Nem törődik azzal, hogy a századelőn nem akadhat olyan színház, amelyik egy egyfelvonásos kedvéért vállalkozna egy egész tűzoltó csapat mozgósítására, színtársulat, amelynek tagjai vállalnák, hogy csupán a befejezőkor és egy-két szavas megszólalás erejéig kapjanak játéklehetőséget. Nincs az a rendező, aki örömmel fogadná azt a szerzői elképzelést, hogy az érzések és szenvedélyek fokozódását a szél süvítésének, felhők és füsttömegek kavargásának erősödése, a felcsapó lángok, a tűz folytonos pattozása, sötétség és fény váltakozása fejezze ki, vagy aki az alábbi, csak költőtől származható instrukció maradéktalan teljesítésén fáradozna: „A szín mind jobban elsötétedik, a szél már hallhatóan dúdol, a faágak hajlonganak, a kert üveggömbjei barna fényűek, a sötét violaszínű ég alól szinte impozánsan villog el a Simóné háza.” Mint ahogy közönséget sem találhatni, amely a

színházról az olyan utasítás betűhű megtartását igényelné, mint például: „A szünet sokáig tart, úgyhogy a néző már nyugtalanul és feszélyezve érzi magát.”<sup>40</sup>

A társadalmi drámának szimbolikus lélekdrámához való közelítését szerkezetileg a jelenetek számának és funkciójának megkettőzése teszi lehetővé. Már az előkészítés is két oldalról – Simóné és Anna, illetve Károly és Pali párbeszédével – történik, hogy azonnal kiderüljön a kettős, egymással ellentétes szándék. Anya és fiú „nagyjelenetében” azután a kétfajta törekvés látványosan össze is csap, de ennek a jelenetnek is – az Orvos színrelépésével – rögtön következik a párdarabja. Orvos szerepeltetésére azért van szükség, a konstruált szituáció- és alakteremtés jegyében, hogy a megelőző történések családi és társadalmi jellege mindinkább pszichológiai, sőt patológias vonatkozásokat nyerjen. Az Orvos tájékoztató információja Simóné ideggyöngeségéről, gyakori idegrohamairól és diagnózisa Károly öröklött türelmetlenségéről és idegességéről nem újdonságértékével hat, hanem a lélektani folyamat elmélyítését szolgálja. A folyamatot egyébként a fiú visszafogott tapogatódzásai indítják el. Anyja „szép”, „igazán szép tiszta” házat dicséri, majd szagगतott, „éppen azért iparkodtam”, „éppen azt akartam közölni” bevezetésű és rendre félbemaradó, bátortalan mondatokkal igyekszik kérését előadni, hogy végül szinte parancsolóan kibökje: „Adja el a házat.” A beszélgetésben és a jelenetben ekkor „szünet” következik, hogy a tervre az anya részéről rövidesen hasonlóan kategorikus elutasítás érkezen: „De, Károly, hisz ez lehetetlen!” Ezen a ponton a szereplők és az olvasó számára is egyértelművé válik: itt valóban „a” ház a tét, amelynek a birtoklása viszont csak a másik személyiségének, életlehetőségeinek a felszámolása árán biztosítható. Az érintettektől, illetve a szerzői instrukciók formájában továbbra is érkező „delejes hatások” a mind elkerülhetetlenebb tragédia közeledését sejtetik. Simóné megbántódik, sírni kezd, Károly már „rossz régi házról”, „asszonyi szeszélyről” beszél, s a kettejük viszonyában támadt zavart a ház frissen meszelt falának durva bepiszkolódása is jelzi: „Ebben a pillanatban a kapu fölött az utcáról egy sárpamat zúdul be a szűz fehér falra, és ott szétzúzódik, nagy fekete foltot hagyva maga után.” A párbeszéd kölcsönös vádaskodással zárul, amit szavakban és tettekben egyaránt megnyilvánuló, burkolt és nyílt cselekményesség kísér. A két féltől származó, ellentétes hatások a ház védelmére, illetőleg – a dráma folyamán először – a háznak belülről történő szándékos megsértésére irányulnak:

SIMÓNÉ *szoknyájával töröli a sárfoltot a falról. Szegény, szegény házam! – Mindenki téged bánt! Észrevettek, milyen kedves vagy nekem, és most mind rád törnek!*

KÁROLY *Most is csak a házat dédelgeti! – Hogy a mennydörgős mennykű csapna már bele abba a nyomorult házába! Ököllel kitöri az egyik ablakot.*

Az említett, Orvossal folytatott beszélgetés során Károlyban a tehetetlen dühnek ez az érzete mind jobban elhatárolódik. A házat már nem csupán nyomorultnak nevezi, de mint gyűlölete tárgyát, mint „kórházát”, „börtönét”, „kínai falát”, „siralomházát” emlegeti. Ezzel párhuzamosan, a tudatát fokozatosan hatalmába kerítő monomániával ismételteti a ház biztosításának tényét, mígnem a tűzokozás, illetve az annak nyomán remélt kártérítés vágya végső elhatározással izmosodik benne. Az ezután következő újabb – Károly és Pali, illetőleg Pali és Anna közötti – jelenetpár már ennek a tervnek, egy más természetű rögeszmére – az elnyomottak, a nincstelenek ösztönös lázadására – építő megszervezése. A lezárás a külső eseménysor és a belső, tudati folyamat ugyancsak kettős és immáron azonos értékelése. „Egzaltált bolondok vagyunk valamennyien!” – ismeri el Károly, s ezt a színre érkező járásbíró csak megerősíteni tudja: „Bolond a fia is, mint az anyja.” A dráma utolsó, csaknem szó szerint megegyező két sora pedig – a tűzoltó főparancsnok utasítása és az Orvos azt kísérő reflexiója, a kétféle „tűzoltásra” való utalás – önmagában is hű kifejezője a mindvégig tapasztalt alkotói törekvésnek: a társadalmi dráma realitása és a lélekdráma szimbolikussága ötvözésének:

MAJOR Oltsátok! – Vized!

ORVOS *gondolkodva*. Vized! Több hideg vized!

A két, egymással természeténél fogva össze nem illő drámai szemlélet- és beszédmód ötvözésével, az eredményt látva, a szerző sem lehetett teljeséggel elégedett. Erről kézirata tetejére jegyzett személyes ítélete árulkodik is: „nagy baj a költőnek, ha megunta teremtett jellemeit maga is...”<sup>41</sup> Próbálkozása feltétlen érdemének könyvelheti el – 1906. október 27-i, már Szegedről küldött levelének öntudatos kijelentése a bizonyosság rá – a társadalmi dráma hagyományos eszköztárának lírai-lélektani elemekkel történő gazdagítását: „Én legalább írtam egy hosszú modern drámát, amelyben végig egyetlen mondat sincs befejezve s a rhapszodikus urak és hölgyek csupa csonka sentenciákban jajgatnak!”<sup>42</sup> Művével szembeni elégedetlensége mindazonáltal joggal fakadhat annak felismeréséből, hogy minden igyekezet ellenére története és alakjai túlzottan reálisak-naturálisak maradtak. A formálódó drámaeszménynek egyelőre csak részlegesen sikerült megfelelni. A konkrét helyhez és személyekhez kötődő, nagyon is valóságos falusi életkép és annak közege nem bizonyul alkalmasnak az emberi sors, a lélek egész folyama egyetlen pontban, képként való megjelenítésére. A kisszerű, hétköznapi figurák, célkitűzések, motivációk túlságosan súlytalanok ahhoz, hogy olyan, az elképzeléshez igazodó lélek- és sorstípusokká váljanak, akiken keresztül a modern ember saját lelkét és líráját megszólaltathatja. Kapcsolatukban, viszonyuk változásaiban a külső, aktuális eseménysor szerepe, a

tendenciózus-szociális jelleg mindvégig érezhető, s nehezen engedi a lélek mélyén zajló lökés- és érintésszerű delejes áramok, oly fontosnak gondolt érvényesülését. Mindezekből következően az eszményi, a belső vagy bensősült drámai forma megteremtése, a finom, láthatatlan, megfoghatatlan dolgok költői, szimbolikus ábrázolása csak részleteiben valósulhat meg. A választott téma és műfaj ellenáll az eredendően lírai és lélektani közelítésnek.<sup>43</sup>

### *A literátor*

Új egyfelvonásosával Babits a kor drámaírása által kínált másik, követhetőnek látszó műfajjal, a történelmi drámával próbálkozik. Bármennyire különbözzék is téma, alak és nyelvezet, valójában e kísérletével ismételtelen ugyanazt a személyes és drámatárgyat dolgozza fel. A jelenbeli hétköznapok világtól eltávolodva, most egy neves irodalomtörténeti személyiséget és annak tragikus életmozzanatát hívja segítségül, hogy korábban megismert drámai léthelyzetét, önmegvalósítás és boldogság elérésének vágyát és reménytelenségét, az objektív líraiság művészeteszeménye jegyében, ezúttal a történelmi dráma keretei között fogalmazza meg.

Kazinczy nevét már első drámája megszületéséről tudósító és a modern magyar líra megteremtését sürgető levelében is megemlíti. „Kedves Kazinczym! – szól a Juhász Gyulához intézett megszólítás – (mert Ön az én Kazinczym és a legszakabb férfiú, és ha mozgalmi férfiúnak még ma kisebb is, poétának mindenesetre nagyobb, mint amilyennek a széphalmi szentet a hivatalos irodalomtörténet tartja – ámbár én többre becslöm őt a hivatalos irodalomtörténetnél).”<sup>44</sup> 1913-ban, *Magyar irodalom* címmel készített áttekintésében ezt a különvéleményét részletesen ki is fejti. A nagy nyelvújítót az első világirodalmi távlatokban gondolkodó művész és irodalmi vezér szimbólumának nevezi. Mint írja, „az ő alakja azokhoz tartozik, akik apró nemzetek közé elszórva is, a világirodalom nagy egységének tudatosságát reprezentálják. S e tudatosság nélkül az egység nem is volna egység. Ebben áll Kazinczy világirodalmi jelentősége: új fejezetet adott ő a világirodalomhoz azáltal, hogy teljes tudatossággal és a legkomolyabb igényekkel bejelentette egy új vagy újraszülető irodalomnak csatlakozását. A magyar irodalomnak eleven világirodalmi lelkiismerete volt, s éppen ezáltal lett nagy nevelőjévé: mert a legjobb nevelő a lelkiismeret.”<sup>45</sup> Ennek a magyar irodalmat világirodalmi áramokhoz kapcsolni akaró, nagy formátumú egyéniségnek a „lelkiismereti” konfliktusa, a kicsinyes és gáncsoskodó környezettel saját önkitaljesítése eléréseért vívott belső küzdelme megfelelő drámatémának ígérkezett a tízes évek Babitsa számára.

A téma- és műfajbeli eltérésen túl, a két egyfelvonásos szándék és eredmény, szerzői elképzelés és tanulságok szempontjából sok rokon vonást mutat. Azonos például már az alapszituáció: a jussát követelő és ezért özvegy

anyjával szembekerülő fiú összeütközése. Visszatérnek jól ismert motívumok is: a családi köteléktől való szabadulás és az anyagi függetlenedés igénye; magányos, szabadságában, önmegvalósításában magát korlátozott-nak érző hős; a család és a világ fojtogató légköréből a szerelem-házasság révén való kitörésnek a hite; ellentmondással terhes férfi–nő, anya–fiú viszony; idegi terheltség, rögeszmés eltökéltség, meglepő gesztusok; a megszólalás, az önkifejezés nehézsége. A megformálásban is több ismerős megoldást találhatunk. Ilyen a jelenetek megkettőzésének, illetve az egyes részek cselekményességgel történő lezárásának gyakorlata. A Maris gyógyulásához nyújtott segítség tényét például Szentgyörgyi és a Nagyasszony, valamint Szentgyörgyi és Ferenc értelmezésében is megismerhetjük, a következmények pedig a költő és a főorvos, illetve a szobalány közötti beszélgetés nyomán derülnek ki. Az első rész azzal zárul, hogy az önmagából kivetkőző Nagyasszony „tépi, üti” a fiatal lányt, akit a színre érkező hajdúk a tömlöcbe zárnak. A második részben a vendégektől elszenvedett megaláztatásokat előbb Döme rajongó, majd Sophie megértő szavai ellensúlyozzák, hogy végül a csók és a nagyasszonyi „ellágyulás” adjon feloldást. Ilyen, a korábbi drámánál is alkalmazott megoldás az átfogó szimbólum több, jelképes helyzetet-tárggyal történő megalapozása is: például a börtön- vagy szégyenpad-metafora szerepeltetése. Maris tömlöcbe juttatása azért szükséges, mert a Ferenc szemére vetett egyik visszatérő vád a hétfői raboskodás, a börtönviseltség bélyege. A főszereplő is úgy jellemzi a helyzetét, mint akinek a „test rabságáért lélek rabságát kelle megcserélnie”, vagy később: „Ach, ez a lélekbeli számkivetettség rosszabb Kufsteinnál!” S elhatározásának megfogalmazását is a tömlöcből való igazi szabaduláshoz hasonlítja: „Hálá! fölszabadultam immár, most jöttem ki tömlöcből igazán, nem akkor, mikor a porkoláb fölnyitá ajtómat.” A Sophie-ban formálódó sorsközösség-érzet is a börtönlét megélésének azonosságából fakad: „S hogyne érteném, Ferenc? Ki magam is ama sötétségben szenvedek, amellyet beszéllesz – [...] Ó, Ferenc, s nem vagyok-é én is rab és elhagyott? s elhagyottabb nálad, mert csak leány?” A szégyenpad-játék funkciója sem egyszerűen az, hogy a főszereplőnek kelljen a kör közepére tett ülőalkalmatosságon helyet foglalnia, hanem hogy – újabb megszegyenítésként – az ellene felhozott, ugyan játékosan előadott, ám nagyon is komolyan gondolt vádakát végig kelljen hallgatnia:

KRISZTINA megáll Ferenc előtt. Felséges király! sok a szégyen! sok! [...] No, csípje kánya, egyik azt mondja: szégyen a királynak, hogy ollyan németes; másik azt mondja, szégyen, hogy nincs bajussza; harmadik, szégyen, hogy vén legény létére még mindig nem kapott feleséget; negyedik, szégyen, hogy a szép cselédek után jár. [...] Ötödik: szégyen, hogy annyi haszontalan leveleket írkal.



Az elhatározás érlelődésének belső, lélektani folyamatát az időben előre- és hátrafelé utalások, az azonos vagy hasonló szófordulatok vissza-visszatérő ritmusossága érzékelteti. Rendre előfordul például a juss kikérésére vagy a nőülésre vonatkozó, hol biztatásként, hol az elmaradás miatti szemrehányásként megfogalmazott észrevétel. A „Franci rigolyáira”, fogyására, gyermeki vagy éretlen voltára, gyenge fizikumára, „halaványságára” és ama, börtönből hozott fogyatékoságára, dadogására is többször történik utalás. A reflexiók és önreflexiók, származzanak a főhőstől, tisztelőitől vagy ellenfeleiktől, ellenségeiktől, mindig az ő személyére és az általa képviselt literátorságra vonatkoznak. Az anya először csak a „jóra való foglalkozás” hiányát, a „héjjabavalóságokkal” való értelmetlen és haszontalan foglalkozást teszi szóvá, később már Ferenc „ritterkedő frázisairól”, „dibdáb poétaságairól” beszél. Ehhez csatlakozik azután az öreg vicispán, aki „éhenkórász neumódikat” és „finomkodó, nyálas poétákat” emleget. Végül a családtagok már férfi, magyar és literátor voltát is megkérdőjelezzik. „No hisz, aki még saját magát sem átallja lefesttetni a bécsi piktorral; de nem is magyar ember lett mán ebből; mert magyar nem lehet illy elasszonyosodott” – fakad ki József, s még hozzáteszi: „S nem átallod-é minden kóválygó literátort anyád házába csődíteni?” A Nagyasszony maga is megerősíti ezt a megállapítást – „de aki vén léttére es mindig deák marad, s ilyen vén deákokkal barátkozik; nem ember az ollyan!” –, sőt megtoldja az anya- és testvérgyilkosság vádjával. László meg nemes egyszerűséggel annyit mond: „Csakugyan megérdemlenéd a tömlöcöt, te ateista! konspirátor! hazaáruló!” Ezzel szemben kezdetben csak a főorvosnak a literátort, az irodalom és a nyelv védelmezőjét és a „szentelt hazafit” dicsérő szavai állnak, amelyeket ekkor még az érintett is elhárít. Döme fellépésével azonban az elismerés és a támogatás érvei is távlatot és megerősítést nyernek, hiszen a költőt „hazánk Orpheuszának” nevezi, majd kiegészítésül tudatja vele a közös óhajt: „tisztel téged, Barátom, minden igaz Hazafi, s várakozó nézéssel tekinti képedet.” A reflexióknak és önreflexióknak ez a sorakoztatása és egymással való folyamatos ütköztetése végezetül a főszereplő felfogásában fordulatot idéz elő. Hirtelen elszánással és az addig rá a legkevésbé sem jellemző, ellentmondást nem tűrő határozottsággal – „De most már nem tudom ezt túrni tovább, s nem is fogom túrni; mert egyre bántanak, magamat s barátimat; s én sem születtem arra, hogy a familiának csihesse legyek” – egyszerre követeli jussát, megkéri Török Sophie kezét és öntudatosan felvállalja a literátor szerepet. A darab végén elhangzó, nemes pátozzsal teli beszédével egyenesen magán- és közéleti, illetve irodalmi programját hirdeti meg, a személyisége lényegét kétségbe vonó érveléssel szembeszállva férfi, szabad és poéta voltára hivatkozik. Felszólítására pedig a ház asszonya, ezt megelőző törekvéseiből és hozzáállásából ugyancsak egyáltalán nem következő, egyetlen mondatnyi „ellágyulással” válaszol:

FERENC *összecsokolja*. Angyal! megmentő, pokolbul kihozó angyalom! – Bányátskán fogunk lakni – nem, nem Bányátskán! Széphalmon: mert ez léssen a neve! Jussom az, és Asszonyám kiadja. Nékem a Természet minden zugolyái közt ez nevet leginkább. Itt fogják életemet vidítani a csöndes Eráto és a te szemed. Nem fogok a világgal törődni, de édes Hazánknek és nyelvünknek törekszem használni magamban, úgy ahogy én gondolom üdvüket, nem hallgatva senkire, mert férfi vagyok, és szabad és poéta! S hiszem, hogy áldani fog még a maradék. Asszonyám! adja áldását fiára s leányára: mert nem akarnak ők rosszat.

NAGYASSZONY *ellágyulva*. Hiszen én mindig szerettem a Zsófit!

A két egyfelvonásos szerkesztés- és alakításmódjában tapasztalt azonosságok után a drámának ennél a végső pontjánál markáns eltérés mutatkozik. Korábban a lezárást a külső eseménysor és a belső, lélektani folyamat jelképes összekapcsolásának szándéka jelentette. A lélek belsejében zajló folyamat mind eltökéltebbé, megállíthatatlanná, rögeszméssé válását, ha dramaturgiai teljességgel még nem megnyugtató módon is, a tűz metaforája és a kettős tűzoltásra utalás áttételes, jelképes zárlata követte. Amennyire a választott műfaj reális-naturális közege egyáltalán lehetővé tette, a két folyamat kiteljesítésére, kiteljesedésére történt kísérlet. Az itt szereplő megoldás viszont csupán a külső eseménysor, a mese szintjén ad – igaz, enyhülést jelentő – lezárást, s az így, a darabtól mintegy függetlenül, legfeljebb a szerzőnek az adott élethelyzetben számára olyan lényeges bizakodásáról, titkos reményéről tanúskodhat. Nem kiteljesedés következik be, hanem fordulat. A konstruált helyzet és alakok, a reflexió- és önreflexiósorok azonban ilyen mérvű és ráadásul kettős lélektani fordulatot nem hitelesíthetnek. Téma és műfaj, illetve alkotói törekvés, ha lehet, még élesebb ellentétbe kerül egymással.<sup>46</sup>

### *Laodameia*

A sorstragédia esetében témát, végletes szituációt, lélek- és sorstípusokat Babits készen kap a görög mitológiából, közvetlen inspirációt Swinburne modern feldolgozásától, az *Atalanta in Calydon* című drámától.<sup>47</sup> Swinburne művét a Nyugatban, 1909-ben közzétett tanulmányában „a leggörögbb angol tragédiának” nevezi, abban antikvitas és modernség, drámaiság és líraiság egységét értékeli: „A görög tragédiák fátuma a skót balladák félhomályába borult, s a nemes görög nevek szomorú zengést nyertek a frissen hajlított angol ütemekben. S a végzetes szépség, a végzetes élet gondolatai megmozdíthatták a költőlélek méhében *Atalantát*, a leggörögbb angol tragédiát.”<sup>48</sup>

A *Laodameia* hiteles keletkezéstörténetét, Szilasi Vilmosnak köszönhetően, szerencsére magától a szerzőtől ismerjük: „Fogaras, 1910. tavasz. Pár nap mezőn sétálva, és szobában járva is. Az első gondolat ötletszerű Protesilaos-versemből, amelynek gondolatait Lukianos pár sora adta. Az első jelenet azonnal megvolt, s még az este meg is mutattam. Swinburne Atalantája a karénekekre hatással volt. Homérosz összes idevágó helye. Sappho, Horatius, Aischylos.”<sup>49</sup> A művet tehát lényegében ugyanaz a lelkiállapot és élmény hívta életre, mint a szintén e témát feldolgozó és a *Herceg, hátha megjön a tél is!* kötetben megjelentetett *Protesilaos*t. A szándékról pedig a szonettsorozat másik darabja, a *Szonettek* című vers záró tercínája árulkodik: „Ki hajdan annyi szívek kulcsa voltál, / Szonett, aranykulcs, zárd el szívemet, / erősen, hogy csak rokonom nyithassa.” A fogarasi tartózkodás időszakában vagyunk, amikor az író, mint azt Rába György találóan megállapítja, „a feléje áramló rokonszenv, baráti gesztus és írásbeli elismerés ellenére is tragikusnak érezte költői föllépését és következményeit”.<sup>50</sup> A tragikus és zaklatott lélekállapot szempontjából megfelelő anyagnak látszhatott a *Laodameia*-témakör. A személyes és feszült jelleg érződik már a *Protesilaos*-szonett megkomponálásán. Ezt tükrözi a gyakran felforgatott szórend, a szonett-hagyomány követelményét messze meghaladó ellentét sor szerepeltetése, a felfüggesztett és szándékosan tompított rímelés, a verselés nyugtalan lüktetése, a kevert vagy ötvözött versmérték alkalmazása stb. Az élmény személyessége csaknem szétfeszíti a zárt versformát, a lírai megközelítés ez esetben is szükségesnek bizonyul. Ismételten Rába Györgynek kell igazat adnunk, aki szerint „*A Holnap* viszontagságaitól szenvedő munkatárs lelkéből lelkedett téma [...], a személyes indítók és az álarcos versmagatartás is kevésbé forrt össze a versben”.<sup>51</sup> Ennek következtében a személyes mondandó a mű közepe táján megformálatlanul, nyílt, közvetlen vallomásként hangzik el:

... – Mint egy isten  
vágynék én is vészes partra első lépve halni meg.

Nincsen engem aki aztán várna három szép órára,  
akiért az alvilágból újra halni visszajárnék  
(kit e földön megszerettek, mindörökre visszajár;)

Nem lesz nékem Láodamejám, nem vár engem senki már...

A megformálás viszonylagos sikertelensége indokolhatja, hogy nem sokkal ezután Babits más formában újra megpróbálkozik a téma feldolgozásával.<sup>52</sup> S ez a tény ad magyarázatot arra is, hogy a drámakísérlésben miért változtatja meg a cím- és főszereplő személyét. A *Laodameiát* ugyanis nem egyszerűen a mitológiai történet interpretálásának szándékával vagy megoldandó feladatként, mesterségbeli felkészültsége kipróbálásaként írja, mint

azt a kortársak közül többen feltételezték. Ha pusztán ez lett volna a célja, akkor Protesilaos alakja és konfliktusa drámabeli hősként és kollízióként ideális lehetett volna a számára. Születhetett volna egy klasszikus drámai szabályoknak pedánsan megfelelő, az antik tragédiák mintájára készült, lényegében véve anakronisztikus mű.<sup>53</sup> Vállalkozása azonban a mesterségbeli próbatétel teljesítésénél jóval többre irányult: a Protesilaos-vers „belső lírai mondanivalóját” akarta továbbra is kifejezni, s ahhoz az ekkortájt meggyőződéssé izmosodó drámaesztétika követése, illetve a szimbolikus lélekdráma formai kerete alkalmasabbnak ígérkezett. Az ellenben megkövetelte, hogy a tragikus sorsát önként vállaló trójai hősről átvegyék a hangsúly az itthon maradottak kevésbé látványos, de nem kisebb hőfokú, személyes tragédiájára. A dráma középpontjába ezért kerül a hőstett miatt fiára büszke, ugyanakkor fia elvesztését sirató, elkeseredett apa, s még inkább a férjéért és szerelméért minden áldozatot vállaló fiatalasszony kevésbé nagy közösségi érzéseket keltő, a lélek belsejében zajló hősiessége.<sup>54</sup> Az eredmény pedig, s ezt korábban már említett tanulmányában Lengyel Menyhért azonnal és jó érzékkel észre is veszi, „kitűnő és megrendítő tragédia és – engem ez a szempont érdekelt a legjobban – nagyszerű színpadi feladat, amelynek megvalósításához előbb-utóbb el kell érkeznie a magyar színjátszásnak. Az újabb magyar literatúrában, amely az effajta kísérletekben különben sem igen gazdag, nem is tudom párját. Nehéz is volna párját találni, mert Arany óta kevés olyan művésze akadt a versnek, mint Babits, aki azonban ezt a tragédiát nemcsak mint formaművész alkotta meg nagyszerűen, hanem egészen különös módon és módszerrel olyan alattomos drámai áradást rejtett el benne, mely valóban az eget ostromolja.”<sup>55</sup> Babits művéhez a századelő magyar irodalmából legfeljebb Füst Milán *Objektív kórusát* és *Aggok a lakodalmon* című sorstragédiáját<sup>56</sup> vagy Weöres Sándor későbbi oratóriumdrámáját, a *Theomachiát* társíthatjuk.<sup>57</sup> Az európai drámairodalomban azonban számos rokonát találjuk. Ha csupán az egységes világnézet hiányát valamely klasszikus téma újrafeldolgozásával, -értelmezésével pótolni akaró, sok esetben a klasszikus tragédiák felépítését egyéni módon követő kísérletekre utalunk, a teljesség igénye nélkül is olyan alkotókat és alkotásokat említhetünk, mint Hugo von Hofmannsthal *Elektrája* (1904) vagy *Ariadné Naxosz szigetén* (1912) című szöveggönyve, Jean Cocteau *Antigone* (1922), *Orpheusz* (1926) vagy *Bakkhosz* (1951) című művei, Jean Giradoux *Amphitryon 38* (1929), *Trójában nem lesz háború* (1935), *Elektra* (1937) című drámái vagy Jean Anouilh *Eurüdikéje* (1942) és *Antigonéja* (1943). A *Laodameia* mint a lírai vagy lirizált dráma modell (-műfaj) megteremtésének kísérlete pedig olyan jegyeket visel magán, mint amilyenek – Egri Péter összefoglaló dolgozatának megállapítását idézve – „Ibsen első (*Brand*, *Peer Gynt*) és harmadik (*Vadkacsa*, *Ha mi holtak feltámadunk*) korszakában, Strindberg, Maeterlinck, Hofmannsthal, Csehov, O’Neill vagy Tennessee Williams drámáiban megfigyelhető”.<sup>58</sup>

A *Laodameia* a főszereplő címszereplővé avatásával, a mitológiai téma és drámai nevek alkalmazásával, a szerzői instrukciók mellőzésével a klasszikus tragédia hagyomány alaki-formai keretét használja. Szerkezete jól elkülöníthető, bár az írásképpen felvonásokra, szakaszokra nem tagolódó öt egységre oszlik; az expozíció–kibontakozás–tetőpont–katasztrófa–epilógus kompozíciós renddel is a görög tragédiák hagyományát követi. Berne a nyitó prologosz (a főhős monológja vagy két színész dialógusa), a kar bevonulása (parodosz), illetve az epeiszodionok (párbeszédes jelenetek) és a sztaszionok (állva előadott énekek), valamint az előadást záró exodosz (a kórus kivonuló dala), ha némiképp módosított formában is, szintén jelen van. Cselekményvezetése is egyenes vonalú: a valós tényeknek a főhős általi megsejtésétől, a sejtés megerősítésén és az elhatározáson át vezet a tragikus lezárásig. Formailag mindez egy álmon és az álom beteljesülésén, illetve egy lírai monológon és annak katartikus-epilogikus feloldásán keresztül valósul meg. A drámaszöveg művés kimunkáltsága, költői eszközökkel gazdagon díszített jellege ugyanakkor a görög drámaforma dramaturgiájának felfokozását eredményezi.<sup>59</sup> Ez a felfokozás-felfokozódás már az egyes részek belső felépítésénél tetten érhető. Minden egyes részben a szereplők szoros értelemben vett dialógusát, sajátos és ismétlődő rendben, a kórus lírai kommentárjai követik, illetve epodoszai zárják. Kivétel a „címszereplő nélküli” utolsó, a feloldást-feloldódást szolgáló egység, ahol a kórus és Iphiklos párbeszédének csupán a kar összefoglalása vet véget. A cselekmény egyenesvonalúságát, a jelenetek szigorú ok-okozati egymásból következését időnként látszólagos következtelenségek bontják meg. *Laodameia* indító álmának tartalma például az olvasó-néző előtt csak a harmadik részben bomlik ki. A Hírnök sejtést megerősítő híreit Iphiklosnak és nem a címszereplőnek mondja el; *Laodameia* legközelebb mégis e tények tudatában lép színre. A tragédia bekövetkezése pedig, noha a főhős negyedik részbeli rövid felkiáltása már sugallja, az olvasó-néző számára az utolsó részben válik teljes bizonyossággá.<sup>60</sup>

Az egész művet, illetve az egyes részeket rendkívül gazdag utalás- és motívumrendszer hatja át. A tavasz, az Artemis-Aphrodité-kép, a vér és szerelem, élet és halál, véres álom és végzet, rémes est és denevér motívumok rendre visszatérnek, és a negyedik rész tetőpontján szinte összegzésszerűen egymásba is fonódnak. *Laodameia* nagymonológjában előbb a második rész antistrófájának két motívuma, az este és a denevér tűnik fel. A denevérkép később, apró módosulással, szó szerint „felel egymásnak” mintegy negyven sornyi távolságból. De a rémes éjszaka képe is többször felbukkan. A szerelmével találkozó főszereplő azt egy pillanatra szépnek látja („Nézd, feljött a holdvilág: / arany kisértet... Mily szép az éj!”),<sup>61</sup> később a kar, a tragédiát előlegezve, ismét rémes éjről beszél. „Szörnyű, szörnyű dolgokat élünk, / szörnyű, szörnyű éjeket érünk”; „félek, félek, mit hoz az éj még?” – ismétli

kétszer is, egymástól megint több sornyi távolból a Lányok kara. „Iszonyú, amit ma láttunk, / iszonyú, amit ma várunk, / iszonyoknak éje lesz ez” – csatlakozik a Fiúk kórusa is, s e kifakadást majd a kar ismétli meg az ötödik részben. „Rémes, véres éji szerelmet”, „rémes, véres bús szerelemmel” – mondják a Lányok, s ezzel – a harmadik rész antistrófájában megelőlegezett módon – a vészterhes est, a szerelem és a halál képei összeolvadnak. A vér a monológ vezérmotívumává lép elő. Laodameia összefüggő szövegrészének a Protesilaos megszólalásáig tartó 121 sorából 25 alkalommal szerepel önállóan, szóösszetétel tagjaként (vérhalállal, bárányvér) vagy melléknévi alakban (véres, vértelen), s még ennél is nagyobb azoknak a soroknak a száma, amelyekben közvetve jelenik meg. A motívumoknak és utalásoknak ezt az egész művön végigvonuló terjeszkedését számos, szóról szóra vagy grammatikai szerkezetében egyező sor(részlet) ismétlődése kíséri. A monológ első nagyobb egységében ilyenek Laodameia kétszer feltűnő, korábbi tavaszokra emlékező sorai, illetve azonos sorkezdetei („Csüggedek. Be más / volt hajdanán az ilyen este tavaszon. / Hős férjem eltakarta vállamat...”; „Csüggedek. Be más, be más volt hajdanán, míg férjem ébren őriztet!”). A második nagyobb egységben ilyenek a megjelenő halott árnyakat elhessentő, egyben a szöveget szabályos részekre tagoló részletek („hess, néma árnyak!... hess, szomjas árnyak! hess, szomjas árnyak... hess, szomjas árnyak! jöszte, édes szomjas árny... meleg tenyérből – édes, szomjas bús madár”) stb.

A belső szerkezet aprólékos kimunkálása, a gazdag utalás- és motívumrend, az ahhoz kapcsolódó szövegismétlések, kiegészülve a kardalok változatos és bravúros verstani-ritmikai megoldásaival, az eredeti és fordításirodalmi példákra való burkolt hivatkozásokkal, rájátszásokkal a dialógus líraiságát és erőteljes belső dinamizmusát erősítik.<sup>62</sup> Összességükben hozzájárulnak ahhoz, hogy a klasszikus tragédia adott alaki-formai kerete alkalmassá váljék egy feszült lélektani folyamat költői erejű megjelenítésére; végső eredményét tekintve: egy klasszikus hagyományokban mélyen gyökerező, ugyanakkor a századelő drámai törekvéséhez érvényes módon kötődő, korszerű műforma létrejöttéhez.<sup>63</sup>

### *A második ének*

A *Laodameiával* csaknem egy időben elkészülő mesedráma, *A második ének* még egyértelműbben mutatja azokat a személyes és alkotói indítékokat, amelyek a tízes évek Babitsának sokat emlegetett „belső lírai mondanivalóját” meghatározták, s amelyek, többek között, a drámaformával való kísérletezésre készítették. További adalékot szolgáltat egyúttal ahhoz a pályatársi lelkesültséghez is, amellyel az író Balázs Béla fellépését fogadta. *A második ének* pásztorfiú–királylány párosa például kétségtelenül rokona *A kékszakállú herceg vára* férfi–nő kettősének. Megfelelésük különösen megmutatkozik a

férj kitarukozását kérő-könyörgő-követelő asszonyi gesztusban vagy a hét lakattal lezáruló ajak jelképében.<sup>64</sup> De Babits és Balázs törekvései más szempontból is sok hasonlóságot mutatnak. A modern lélektaniség kifejezésére használt ősi mesei, mondai, balladai elemek, amelyeket Balázs olyan új műfajokban próbál ki, mint a táncjáték (*A fából faragott királyfi*), a bábjáték (*A halász és a hold ezüstje*) vagy az árnyjáték (*A fekete korsó*), jelen vannak Babits mesejátékában is. Elég talán a helyszínre: Meseországra, az alakokra: a világ végére, Óperenciára vágyódó pásztorlegényre vagy a kíséretétől elkalandozó királyra, a próbatételre és a jutalomra (a királylány keze és a fele királyság), a három király fellépésére és a hármaskörös megszólalására utalni. Ezzel szoros összefüggésben, a Balázs drámafelfogásában oly nagy szerepet játszó új kifejezőeszközök, mint a szimbólumok, a hang- és fényeffektusok, a gesztus és a tánc, Babitsnál is meghatározó jelentőségűek. Gondoljunk a vihar, a papagáj vagy a furulya jelképes szerepeltetésére; a vihar, a szél, a mennydörgés érzékletes, a főszereplő lelkében dúló „viharral” e drámában is együtt rezdülő megjelenítésére; a történet különleges háttérét nyújtó és a verselésbe is bele-belejátszó kecskemekegésre, békabrekegésre vagy szüpercegésre, valamint a tenger habjainak megszólaltatására.<sup>65</sup> Emellett külön érdemes megvizsgálni a cselekmény rejtett dramaturgiai vázát alkotó, ugyancsak jelképes értelmű színkezelést is. A történet első része – már a címe is: *Az aranyszörű kecskék* – csillogóan tiszta, aranyozott színvilágával hűen tükrözi a tájjal, a világgal összeforró, azt a maga teljességében megénekelni akaró pásztor idillien harmonikus lelkivilágát. A második részben mindezt, a királyi udvartartás, az irodalmi torzkép és a királylány lelki sérültségének érzékletesebbé tétele érdekében, a fekete és a fehér szín kontrasztja váltja fel. Ezt vörös és fekete még élesebb színellentéte követi, ami a próbatételben megjelenő élet és halál, szerelem és halál kettősségének a kifejeződése. Majd a pásztor elnémulásával, a világtól való megundorodásával az uralkoró színárnyalat, jellemzően, a sötétszürke lesz, amit a befejező részben – a második ének kudarcával, az egyetlen és végső lehetőségként vállalt közös halállal – a szürke és a „csudálatos sötétség” teljesít ki. Míg a lezárás, újabb szép jelképként: a kezdetben aranyosan csillogó szőrű nyáj már megfakulva, célját veszítve rohan a tengernyi vízbe.

A többszörös áttételt megengedő mesedramai forma<sup>66</sup> megválasztásában, ezeknek a különleges és újszerű drámai eszközöknek és megoldásoknak a kipróbálásán túl, a *Laodameiá*hoz hasonlóan, fontos személyes mozzanatok is szerepet játszottak. Több nyilatkozat, levél, visszaemlékezés tanúsítja, hogy milyen életre szóló sebeket jelentett Babits számára *A Holnap* antológiabeli szereplésnek és első két verseskötetének a kritikai fogadtatása, különösen „fekete versének” gúnyos-gúnyolódó megítélése. Ennek ismeretében nem lehet véletlen, hogy művének éppen a második, tehát az aktuális irodalmi vonatkozásokat leginkább tartalmazó részét a feketeség uralja. Az itt újra

előszeretettel alkalmazott szerzői instrukciókban a fekete szín használatát egyenesen a túlzásig fokozza: „Nagy terem. Két oldalt nagy fekete ajtók s óriás fekete keretű tükrök szakítják meg a fekete kárpitok sorát. A fényes padlón fekete szőnyegek...”; „A fehér kéz újra megjelenik, és a fekete kárpit széthúzódik...” Az irodalom világának ez a sötétben láttatása a szándékainak félreértése, a verseit fogadó értetlenség miatt érzett elkeseredés következménye. Forradalmárnak kiáltották ki, pedig csak a szokványos szalonköltészettel és epigonizmussal akart szakítani. Egy zajos irodalmi-irodalompolitikai küzdelem kellős közepébe csöppent, akarva-akaratlanul is olyanokkal egy csoportba, akikkel, hite szerint, sok mindenben nem érthetett egyet. A nagyközönség elé kilépett, zárkózott ember a visszajelzésekből önmaga teljes félreismerését konstatálhatta. Rába Györgyöt idézve: „Neki is megvolt a maga »duk-duk afférja«, csakhogy, amíg Ady a föllobbanását kurucosan kilovagolta, Babits a magáét elfojtotta, de parazsa költészetén átégett. [...] Akárcsak mesterének, Aranynak a lelki sebei, az övéi sem hegednek, inkább üszkösödnek.”<sup>67</sup> Tudjuk, hogy Arany János is legszemélyesebb, legkeserűbb művészi megnyilatkozásait a világ elől elzárva, *Kapcsos Könyvébe* vagy a ballada áttételt engedő, egyszerre objektív és szubjektív formájába rejtette. Az elvi-elméleti megfontolásokon és a műnem formakérdései iránti vonzódáson túl Babitsot hasonlóképpen emberi-magánéleti motívumok (is) készíthették a drámaírásra. A *második ének* kiadásához, miként a *Laodameia* előadásához, ezért sem járulhatott hozzá.<sup>68</sup> E megfontolás készíti arra is, hogy az ugyanabban az évben írott, *Ady Endrének* ajánlott versét majd csak negyedik kötetébe vegye fel. S így tegyen a még 1908-ban, *A Holnap* megjelenésének esztendejében készült költeményével, a *Palinódiával* is, mivel az „az új magyar líra első hazai, sok divatforradalmár tülekedése közt, kétségekben és kedvetlenségekben született”.<sup>69</sup> A személyes izzás, minden esetben úgy érezhette, a lírai vagy mesedramai formai keret áttétele ellenére is túlságosan átsüt a lapokon. Az elfojtott „duk-duk affér” hatása valóban nyilvánvaló a kettétört furulya jelképében, a pásztor dalának elnémulásában, a „most már a világtól undorodom torkig” kifakadásában vagy az „apám, ez a világ megöli a lelket” felismerésében, de legfőképpen az ítések és költők megsemmisítő torzképében. Utóbbiban mintha a szintén ekkori, éppen *Arany Jánoshoz* címzett, *Egy megzavart verselő a XX. században* alcímet viselő szonett szextettjének seregelse elevenedne meg:

S kiáltanak: Nincs benne tűz, sem érzés!  
nem takart seb kell, inkább festett vérzés!  
és jönnek az új lantosok sereggel,

sebes szavakkal és hangos sebekkel:  
egy sem tudja mit mond, de szóra bátor,  
magát mutatni hősi gladiátor.



Fellép itt a szalon-szociológ csakúgy, mint a stréber művész. Mond egy nagyot puffanó megjegyzést a népies, a klasszikus, a humoros, a modern, a konzervatív, a realista. Egyformán nevetségessé teszi magát a művészies, az idealista, a lírikus és a l'art pour l'art hívő. Egy-egy különszámot mutat be Don Guriga, a költő-zsonglőr, a súlytalan költői tárgyakkal egyensúlyozó Turpi törpe, a levegő-semmit simogató Új Don, a filozofikus „mélységekbe” komolykodóan alászálló Zéta Éta Théta és a hajlékonyságával és sebeivel kérkedő kaucsukember. Többen keresték ezeknek a karikatúráknak az életbeli megfelelőit. Felfedezni vélték Babits ironikus önarcképét, Szép Ernő, Kosztolányi, a teozófus Schmitt Jenő és Ady alakját. A tagadhatatlan egyezések ellenére mégis pontosabb talán, ha e lesújtó arcképsorozatnak általánosabb jelentést tulajdonítunk. A királyi udvartartás, a tudóskodó orvosok, a magukat kellett és felszínes műpártolók rajzában és a művészparódiákban az irodalmi életet addig elérhetetlen távolból és áhítattal figyelő, s most hirtelenjében a közelébe került, abban mélységesen csalódott ember elkeseredését és költői elégtételét látjuk.

A másik fontos személyes mozzanat, ami a mesejáték megszületésében – és feltehetően kiadásának elmaradásában is – szerepet játszott, a fiatal Babits még közvetlenebb érzelmi-életrajzi vonatkozása: az Emma- és a Kiss Böske-élmény, illetve a fogarasi magány és számkivetettség-érzés.<sup>70</sup> A cukrászda felszolgáló kisasszonyával és a tizenhét éves harmadfokú unokatestvérével szövődő, gyorsan záruló, felemás kapcsolatai hosszú időre meghatározó élményt jelentenek a számára, s közvetve-közvetlenül számos ekkortájt született versének ösztönzőivé válnak. Érzelmi válságáról már a *Herceg*... kötet néhány darabja is (*O lyric love; Beloved, o beloved; Sugár*) hírt ad, a *Recitativ*-ban pedig már az ennek az élménynek a jegyében készült versek egész ciklust alkotnak. Ezekben a költő, az *Egy rövid vers* mottóját idézve, „saját lelkét szólítja meg”,<sup>71</sup> a *Szerenád* ajánlásával: „kedvese szépségét dicseri, és a saját szomorú bujdosásait és egyéb bánatait igen keserüli”.<sup>72</sup> Az élmény hatása érvényesül *A második ének* pásztorának és királylányának ellentmondásos viszonyában is, ami igazán harmonikus, ismét jelképes módon, csak az ősi elemekkel és a halállal teljesedhet ki. A megmutatkozni, lelke teljességét feltárni vágyó, de a társ kapcsolatban maradéktalanul kitárulkozni és feloldódni soha nem képes, menthetetlenül magányos, önmagával viaskodó pásztorfiú-költő rajza és dilemmája a fogarasi „száműzetésben” vergődő Babits belső drámájának érzékeny megjelenítése.

Végül *A második ének* kapcsán megemlíthető harmadik, s talán a legfontosabb személyes mozzanat, egyúttal a műbeli lélektani folyamat újabb rétege: a tízes évek fordulójának alkotói-poétikai válságélménye és annak hatása. Ennek az élménynek a mind határozottabb tudatosulásáról adnak számot a *Recitativ*-kötet *Az égő puszta*, illetve *Képek és jelenések* című ciklusának darabjai, és az esetleges kiadásnál a drámával együtt megjelentetni

kívánt *Hadjárat a Semmibe* című filozofikus költemény. De ez esetben is rendelkezésünkre áll az élménynek közvetlenebb, megformáltság nélküli megfogalmazódása a Babits-hagyatékából előkerült, egyetlen indulati töltettel megírt töredékes vers, a *Naiiv csömör* részleteiben:

Pfuj, megutáltam magamat,  
magamat és a verseket;  
tengeri betegséget kaptam  
a sok ringó ütemektől.

...

Lelkiismeret-vizsgálást tartok,  
elégetem magamat, mint a fönix,  
új leszek, szabadabb,  
szabadon dalolom a nagy pfuj-nótát.

...

Pfuj, utálok mindent, ami klasszikus,  
ami klasszikus és ami szép,  
ki kell köpnöm a sok szépség után,  
mert minden szépség hazugság.<sup>73</sup>

Ez a haragos, minden addig elért eredménnyel elégedetlen és azzal drasztikusan szakítani akaró elszánás a mesedramában a dalos belső, művészi vívódásaként és az instrukcióval is jelzett jelképes gesztus formájában jelenik meg:

Nem, nem is a flótán fújom én a nótát.  
Összetöröm flótám buta, száraz fáját,  
*kettétöri*  
már régen meguntam hitvány muzsikáját.  
Nem kell nékem semmi, se flóta, se nóta.  
[...] Mert a dalom mérges!  
Amivel áldani jöttem a világot,  
hasztalan az ének, s mindenkinek átok!  
Igen észrevettem, tudom is régóta,  
hogy az én ajkamról híg méreg a nóta.  
Talán a virágból szíttam a mezőben,  
talán a nyálamból, mint a kígyó szőttem:  
de mérges a lelkem! és akihez érek  
lelkemmel, a lelkét megéri a méreg.  
De bánom is! érje, dalolni kívánok:  
mérgezni szeretném az egész világot.

A mű címében jelzett középponti szimbólum itt is összefoglaló jellegű; a kérdések kérdése valóban a második ének megszülethetősége. Minden költői próbálkozás ennek az alapvető szimbólumnak az alátámasztására, a kérdés minél árnyaltabb megfogalmazására irányul. A mesedráma formája, jelképes

tere, története, alakjai, a felhasznált újszerű eszközök mind-mind azt szolgálják, hogy a pásztor és az ének, a dalos és a dal viszonyának megromlását művészileg hitelesítsék. Hogy a személyes tapasztalatokból táplálkozó alkotói válságélmény, a ténylegesen egyszerre lelki és lírai dilemma íróilag feldolgozhatóvá váljék. *A második ének* kulcsmű abban az értelemben, hogy a szerencsésen megválasztott formai keret révén benne áttételes módon kifejeződhet a költői félreismertség keserű tudata, a Fogarásról még csak benyomások szintjén érzékelt irodalmi élet ellentmondásainak elkeserítő érzete, a pályakezdés eredményeivel – a klasszikus álmokkal, a rímmel és mértékkel – való leszámolás vágya, kifejeződhetnek az író ekkor leginkább foglalkoztató érzelmi-életténybeli és irodalmi-kritikai momentumok.

*A második ének* és a *Laodameia* a pályakezdő Babits lelki (érzelmi-egzisztenciális) és lírai (alkotói-poétikai) válságának a terméke, egyúttal azonban – s ez minden irodalomtörténeti érdemnél fontosabb – e válság meghaladásának művészileg termékeny kísérlete. Miközben a „dalos”, a modern magyar költészet megteremtésének nehézségeivel küzdve, európai érvényű líraformát hoz létre, addig a kezdetben menedékül szolgáló és hasonlóképp szűknek bizonyuló drámaműfajban is a legkorszerűbb európai törekvésekhez kapcsolódó, egyéni drámatípust alakít ki.<sup>74</sup> A „dal”, ez az objektív líraiságra, a századelő kiüresedett formáinak megújítására törő „második ének” szinte egyszerre és minden hamis hang nélkül szólal meg a tízes évek elején Babits költészetében és drámaiban.

1 FÜST Milán, *Napló*, I, vál., szerk. és bev. PÓK Lajos, Bp., Magvető, 1976, 206.

2 ILLÉS Endre, *A színház vonzásában*, Új Írás, 1983, 11. sz., 9.

3 NEMES NAGY Ágnes, *A harmadik Babits* = N. N. Á., *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Bp., Magvető, 1984, 134.

4 SZILASI Vilmos, *Rövid emlékezés Babits Mihályra = Babits–Szilasi levelezés (Dokumentumok)*, összeáll. és bev. GÁL István, sajtó alá rend. és jegyz. KELEVÉZ Ágnes, Bp., PIM–NPI, 1979, 21.

5 A modern irodalomelmélet, e vonatkozásban is hasznonal forgatható, összefoglaló munkái közül lásd, többek között, CS. GYÍMESI Éva, *Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba*, Bp., Pátria Könyvek, 1992; *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*, szerk. SZILI József, Bp., Akadémiai, 1992; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség – Megértés – Irodalom*, Bp., Universitas, 1995; *Bevezetés a*

*modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés*, szerk. Ann JEFFERSON és David ROBEY, Bp., Osiris, 1995; *Az irodalom elméletei I–IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996–1997; BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997; *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 1998.

6 Babits legfelkészültebb és legalaposabb monográfiája, RÁBA György is vizsgálódási körén kívül helyezi például a *Laodameiát*, mondván, annak „mint drámái műnek érdemi, mélyre ható tárgyalása nem lehet egy költői fejlődésrajz része” (R. Gy., *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 307). Másutt viszont olyan jellemzését adja, hogy az „mégis szimbolikába hajló, olykor lidércesen félhomályos, máskor az önkívület szikráival villogó drámái költemény. [...] A mű hősnője, akárcsak a Danaidák, csakugyan

a lét feltételeivel küzd, s ez nem drámai összetűközést, hanem lírai szituációt jelent. A *Laodameia* magánbeszédeinek és karénekeinek szépsége a belső zajlást érzékeltető, szokatlan nyelvi kombinációk, képek és képzetfűzések expresszivitásából, nem pedig a szerkezeti mozzanatok feszültségéből fakad. Mint poétikai elvek együttese, a tudatlíra stílus-eljárásainak továbbfejlesztése” (R. Gy., *Babits Mihály*, Bp., Gondolat, 1983, 60–61).

7 A Babits-szakirodalom gyarapodásában nagy szerepet játszó centenáriumi év főbb eseményeit és a legfontosabb publikációk bibliográfiáját közli Dr. BERÉNYI Zsuzsanna Ágnes, *Az újra megtalált költő*, Magyarantitás, 1985, 1. sz., 26–40. Az ennél is teljesebb összeállítást lásd: *Verselemzések válogatott bibliográfiája*, összeáll. és szerk. NÁSZ János és PETÉNYI Erzsébet, Tatabánya, 1989; STAUDER Mária–VARGA Katalin, *Babits Mihály. Bibliográfia*, Bp., Argumentum, 1998.

8 NEMES NAGY Ágnes, *Befejezés = i. m.*, 201.

9 APRÓ Ferenc, *Babits Szegeden*, Szeged, Somogyi Könyvtár kiadványai 28, 1983, 115.

10 BABITS Mihály, *A színpad válsága = B. M., Esszék, tanulmányok*, II, összeáll. és jegyz. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, 206.

11 BABITS Mihály, *Dráma = B. M., Esszék, tanulmányok*, I, 345.

12 Uo.

13 BABITS Mihály, *Magyar irodalom*, uo., 388.

14 LUKÁCS György, *Egypár szó a dráma formájáról. Babits Mihálynak = L. Gy., Ifjúkori művek (1902–1918)*, szerk. és jegyz. TIMÁR Árpád, Bp., Magvető, 1977, 583–586.

15 BABITS Mihály, *Dráma*, i. m., 345.

16 Babits és Lukács vitájáról lásd: *Újabb adalék a Babits–Lukács-vitához*, ford. és közli TIMÁR Árpád, It, 1974, 3. sz., 618–626; FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács*, Bp., Magvető, 1980; SZERDAHELYI István, *Lukács György*, Bp., Akadémiai, 1988; FEHÉR Ferenc, *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig = F. F.–HELLER Ágnes, A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről*, I, vál. és szerk. KARDOS András, Bp., T-Twins Kiadó–Lukács Archívum, 1995, 68–115;

KENYERES Zoltán, *Lukács György magyar tanulmányai 1945-ig. Pályakezds és a marxista értékrend első változatai = K. Z., Irodalom, történet, írás*, Bp., Anonymus, 1995, 56–90; ÉLES Csaba, *A tradíció kalandjai. Lukács György és a kulturális örökség*, Bp., Seneca, 1996; ANGYALOSI Gergely, *Balázs Béla: Napló; Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez = A. G., A költő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 260–267.

17 Az évforduló méltó megünneplésére eredetileg az Egyetemi Színpad is a *Laodameia* színpadra állítását tervezi. A várszínházi bemutató előkészületeiről értesülve végül „Óda a Szépségről”. *Babits Mihály születésének centenáriuma* címmel irodalmi összeállítást mutat be, 1983. november 27-én. A műsorban – Németh G. Béla bevezető előadását követően, Balogh Emese, Szokolay Ottó és Vallai Péter közreműködésével – részletek hangoznak el a *Laodameiából* és *A második énekből*. (Az emlékest szerkesztő-rendezőjének, Kelényi Istvánnak a szóbeli közlése.)

18 KARDOS Pál egy debreceni, valamint a budapesti Egyetemi és az Irodalmi Színpadon tartott előadásról tud (K. P., *Babits Mihály*, Bp., 1972, 107). MOLNÁR Antal, illetve KESZI Imre az 1926-os megzenésítéséről ad hírt (M. A., *Laodameia zene*, Nyugat, 1926, II, 720–721; K. I., *Babits–Kósa előadást*, Nyugat, 1936, I, 160–161). TÜSKÉS Tibor, illetőleg FUTAKY Hajna az 1963-as pódiumműsorról számol be (*Babits és Pécs. Vallomások, dokumentumok, emlékek*, vál. és összeáll. T. T., Pécs, Baranya megyei Könyvtár, 1984, 91–92; F. H., *Emléksorok egy pécsi est történetéről*, Jelenkor, 1983, 11. sz., 990–994). Utóbbival kapcsolatosan a műsor szerkesztője a rendező, Németh Antal *Laodameia*-választásának indokait és körülményeit is elmondja: „Születésének 80. évfordulója adta az indítást a *Babits Mihály emlékest*hez. Németh Antalé volt az ötlet, ő javasolta Basch Lóránt meghívását, no és főképpen a *Laodameia* felolvasó színházi bemutatását. Azon művek közé tartozott (ez is), melyeknek megrendezése más módon soha nem teljesülhető vágyai közé tartozott. Ízléséhez közel állt ennek a lírizáló pseudo-drámának borzongatóan sötét, lidérces fényektől szaggatott világa, sejtelmes szimbo-

likája. Ahogy Schöpflin Aladár írja: »...A klasszikai fátyol alatt a mai költő lelkét árulja el.« A rendező mindenesetre a művészet szakrális istenkísértésének érzéki megjelenítéseként értelmezte, szimbolikusan a végzettel szembeszálló erkölcsi bátorság példáját látta és láttatta benne; így érthető igazán színrevitelében személyes érdekelttsége.” FUTAKY Hajna, *Németh Antal Pécssett. Ami egy színháztörténetből kimaradna*, Jelenkor, 1993, 1. sz., 73–74. Bizonyára ez az elfogultság is szerepet játszik abban, hogy Németh később, már a Nemzeti Színház igazgatójaként klasszikus tragédiák fordítására kéri fel az akkor már nagybeteg költőt. Babits Mihály szó szerint a halálos ágyán készíti az *Oidipusz király* magyar és görög szövegének végső korrektúráját, s fájdalomának időleges enyhülése is elegendő ahhoz, hogy újabb vállalás ötletét vesse fel a színházgatóknak: „Most már [nyilvánvaló hogy a] magam is kezdem hinni, hogy ebbe a betegségbe nem halok bele; s mihelyt munkaképes állapotban leszek, hozzáfoghatok hogy a színháznak dolgozzam valamit. Nemsokára talán propozíciót is tehetek róla hogy mit...” *Babits Mihály beszélgetőfüzetei 1940–1941*, szöveget gond. és jegyz. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1980, 411.

19 KOLTAI Tamás, *Babits Mihály: Laodameia*, Kritika, 1984, 2. sz., 33.

20 Idézi RÁBA György, *B. M. költészete...*, i. m., 308.

21 LENGYEL Menyhért, *Laodameia*, Nyugat, 1911, I, 887.

22 BABITS Mihály, *Dráma*, i. m., 344–345.

23 Uo., 344.

24 Uo., 345–346.

25 Uo., 347–348.

26 KOCSIS Rózsa is, a század eleji „avant-gárd” dráma útjait felvázoló dolgozatában, Babits és Balázs drámaírását azonos irány követéseként említi: „A nyugatosok a századforduló naturalista drámáját kétféle úton vették tovább. A népi világképűek a naturalista technikát eszköznek használták, hogy koruk égető nemzeti és szociális problémáira világítsanak. Bródy, Móricz iránya modern realista vonulatunk alapját alkotta. A Nyugat-kör egy másik csoportja azonban a műfaj intellektuálissá tételével foglalkozott. A tízes évektől

az emberi lélek vívódását, gondolatainak küzdelmét, pszichológiai rezdüléseit, hangulatainak hullámzását akarta színpadilag kifejezni. A fiatal Babitsot, Balázs Bélát és Füst Milánt az ember láthatatlan belső szférája izgatta. Tudatának kivetítését a szimboliztikus naturalizmus és a lírai »kép-dráma« eszközeivel kísérte meg.” K. R., *Igen és Nem. A magyar avant-garde színháték története*, Bp., Magvető, 1973, 84.

27 A Babits-filológia ezenkívül számon tart egy korai, Messalináról latinul írott töredéket (vö. JUHÁSZ Gyula, *Összes művei. Levelek I. 1900–1922*, sajtó alá rend. és jegyz. BELIA György, Bp., Akadémiai, 1981, 128–129 és 395), a *Drága élet* című novella tízes évekbeli dramatisztizálását, a csak a szereplők megnevezéséig és verses prologus elkészítéséig jutott drámakezdeményt, valamint egy párbeszéd-forgatókönyv-töredéket (vö. *Babits Mihály kéziratai és levelezése. Katalógus I. Analekták*, összeáll. CSÉVE Anna, KELEVÉZ Ágnes, MELCZER Tibor, NEMESKÉRI Erika, Bp., Argumentum-PIM, 1993, 290–293).

28 A pályakezdő Babits műveinek keletkezéstörténetével és kronológiájával kapcsolatosan lásd KELEVÉZ Ágnes, *A kézirat Ariadné-fonala (Kronológiai tájékozódás Babits fogarasi verseinek labirintusában)*, ItK, 1996, 5–6. sz., 649–667; Uő, „Egy jó verssor szent dolog”. *Babits textológiai elvei és költői gyakorlata*, Alföld, 1998, 3. sz., 54–73; Uő, *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikus textológiai közelítés Babits költészetéhez*, Bp., Argumentum, 1998.

29 A századforduló legjellemzőbb drámatípusait és azok szerkezeti alkotóelemeit leíró VAJDA György Mihály következtetése szerint „a szimbolizmus »tisza« formája a drámában rövid életű volt, hatása azonban hosszú, évtizedekig tartott, mindmáig tart. E hatás lényege az, hogy a szimbolista drámatírók révén szerezte vissza a színpadon az álrealista és a realista társadalmi darabok és a naturalista prózaiság után a jogát a költő, hogy a szépség mint cél a szimbolista útján kért ott ismét helyet. Továbbá: amiképpen a naturalisták révén az epika, úgy vált a szimbolista révén oszontatívvá a drámában a líra jelenléte. Nem a szimbólum vagy szimbolikusság, hiszen az általánosabb esztétikai kategóriának bizo-

nyult, mint hogy valamelyik áramlat, mód-szer és stílus kisajátíthassa, hanem a költészet, a szépség, a líra az, amit a szimbolizmus drámája az utókorra örökségül hagyott." V. Gy. M., *Modernség, dráma, Brecht*, Bp., Kossuth, 1981, 200.

30 Vö. *Nagyvárad színikritikák* A Holnap évtizedében. *Ady Endre, Bíró Lajos, Dutka Ákos és Juhász Gyula írásai a színházról*, vál. és jegyz. INDIG Ottó, Bukarest, Kriterion, 1975; *Uő, Váradi Parnasszus. Irodalmi és sajtóélet a századfordulón*, Nagyvárad, Literator, 1994; VILCSEK Béla, *A Holnap dráma- és színház-eszménye*, It, 1994, 1–2. sz., 46–71; *Uő, Kosztolányi színházi estői (Dráma és színház a század elején) = Irodalomtörténet – Irodalomértés*, Bp., ELTE TFK, 1996, 139–178.

31 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei, i. m.*, 48.

32 *Uo.*, 49.

33 *Uo.*

34 Babits suta szerelmi próbálkozásairól, „flörtjeiről” s azoknak a Baján írt versekben és a *Hatholdas rózsakertben* kimutatható hatásáról lásd: BELIA György, *Babits Mihály tanulói*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 231–237.

35 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei, i. m.*, 114.

36 *Uo.*, 114–115.

37 Idézi KELÉNYI István, *Babits Mihály ifjúkori drámakísérlete*, Alföld, 1974, 11. sz., 23.

38 *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, sajtó alá rend. BELIA György, Bp., Akadémiai, 1959, 104.

39 BABITS Mihály, *A Simóné háza = Babits Mihály novellái és színjátékai*, a szöveg gond. és jegyz. BELIÁNÉ SÁNDOR Anna, Bp., Szépirodalmi, 1987, 504. A drámákból – a *Laodameia* kivételével – származó további idézetek is e kiadásból valók.

40 1908 novemberében JUHÁSZ Gyula tervezi *A Simóné háza* színrevitelét. A holnapos költők színpadi bemutatkozásának keretében, saját bohózata mellett, Babits Mihály és Balázs Béla egyfelvonásosát kívánja előadni Nagyváradon. A bemutató időpontja és a tervezett program azonban többször módosul, a darab ősbemutatója meghiúsul. „Hogy miért maradt ki Babits, mikor holnapos volt, nem tudjuk. 1909. január 27-én Juhász még azt írta neki, hogy drámáját a nagyvárad színház elfogadta, és februárban az övével együtt

színre hozza. Sőt, ő fogja rendezni, tette hozzá boldogan. Mégis, január 28-án, egy nappal a levél megírása után, arról olvashatunk a Nagyváradban, *Színházi érdekességek* címmel, hogy Juhász, Marton Manó és Dutka Ákos darabjával töltik ki az estet. Címeiket nem közölték, a bemutató idejét sem. Babits nem neheztelt meg senkire, barátsága változatlanul jó maradt Juhász Gyulával, aki február 4-én a készülő antológiáról és az *Atalanta* váradi nagy sikeréről számolt be neki: »Eddig hatszor ment telt ház előtt«, az egyfelvonásos estről viszont egy szót sem ejtett. Sőt, következő, február 15-i levelében sem említi, jól lehet Babitsot érthetőleg ez érdekeltette első sorban.” F. DIÓSSZILÁGYI Ibolya, *Költő A Holnap városában. Juhász Gyula nagyvárad évei*, Nagyvárad, Literator, 1994, 157. (A holnapos drámaestre végül 1909. március 21-én kerül sor, s azon már Juhász Gyula *Szép csendesen* című „szögedi idilljét”, Mohácsi Jenő *Hamu* című egyfelvonásosát és Marton Manó *Nyílt pályán* című „izgalmas vasutas históriáját” játsszák.)

41 Idézi KELÉNYI István, *i. m.*, 23.

42 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei, i. m.*, 127.

43 A dráma megszületését több mint hat évtizeddel követő, 1972. május 15-i rádiószínházi ősbemutató szerkesztője, NYERGES András a hiányosságokat és az azok megszüntetése érdekében véghezvitt erőteljes húzásokat inkább a szerző dramaturgiai járatlanságával magyarázza. Megítélése szerint „a szereplők – századforduló sajátosság ez, kétségkívül – túl sokat beszélnek, szinte agyonfecségek titulációikat, a túlzásig magyarázzák önmagukat, s mindezt főképp monológokban teszik – miközben a színen »felejtett« másik szereplőnek nincs mit kezdenie magával. Dramaturgiai okokból látszik elkerülhetetlennek a húzás, amikor Károly újra meg újra hangsúlyozza, hogy a ház »biztosítva van« – a befejezés feszültségét, »csattanóját« szünteti meg ez a túlzásba vitt előkészítés. A szöveg egyébként is világos utalást kínál arra nézve, hogyan váltható át a verbalitás színpadi akcióvá: a ház falán tábla jelzi a biztosítás meglétét, ennek felfedezése hangsúlyos színpadi pillanat, (de csak pillanat!) lehet. Károly alakjának kulcsát a doktorral folytatott

párbeszédének elszólásaiban, kifakadásaiban kereshetjük – a befejező rész önmarcan-golását, önvádját, úgy vélem, nem tanácsos elhinnünk. Problémát okozhat a két népi figura, Baka Pali és Cuci cigány alakja. Könnyű itt elcsúszni a népszínmű-stílus irányába, de ennek elejét vehetjük, ha sikerül tudatosítanunk a hordár alakítójában, hogy még nótázásait is keserű indulat fűti át – ne lásson tehát ügyesen kiaknázható »ziccert« a részegség megjelenítésében. A mű inkább a naturalizmushoz, mint a költőiséghez áll közel, ezért a stilizálás, kortalanná emelés alighanem reménytelen próbálkozás volna; érdemesebb erőfeszítéseinket arra fordítani, hogy megőrizzük a cselekmény, a figurák realitását.” Ny. A., *Utószó = Letűnt világok. Két egyfelvonásos*, Bp., NPI, Színjátékosok Kiskönyvtára 230, é. n., 28.

44 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei, i. m.*, 115.

45 BABITS Mihály, *Magyar irodalom, i. m.*, 370–371.

47 A rádiószínházi szerkesztő, NYERGES András ez esetben „különösen fájdalmas kudarcról” beszél a mű ősbemutatójára emlékezve („Babits egyfelvonásosáról, *A lírátorról* éppen az életre keltés, az előadás bizonyította be, hogy nem színpadra való, sőt könyvdramának is vérszegény.” Ny. A., *i. m.*, 27), s RÁBA György is „kevésbé jelentékeny egyfelvonásosként” említi azt monográfijában (R. Gy., *Babits Mihály*, 135).

47 A két dráma összehasonlító elemzését végző SZERB Antal a görög és a swinburne-i hatás együttes érvényesülését hangsúlyozza: „Babits csodás görög drámáján, a *Laodameián* a görög tragikusok és Swinburne egyidejű tanulmányozása színeződött el. A *Laodameia* tökéletesebb, mint swinburne-i mintaképe, az *Atalanta in Calydon*. Swinburne-nek, mint ismeretes, a belső forma iránt meglepően kevés érzéke volt, míg a *Laodameia* kompozíciója makulátlan. Ami Swinburne-nél elmosódó, ködös, Babitsnál klasszikusan nyilvánvaló, ezért a *Laodameia* hangulata sokkal görögösebb (olyan értelemben, ahogy a görögöt manapság elképzeljük).” Sz. A., *Az intellektuális költő = Babits Mihály száz esztendeje. Kritikák, portrék*, szerk. PÓK Lajos, Bp., Gondolat, 1983, 150–151.

48 BABITS Mihály, Swinburne = *Esszék, tanulmányok*, I, 35.

49 Idézi RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, 623. A keletkezéstörténettel, illetve a műben szereplő utalásokkal, átvételekkel, rájátszásokkal kapcsolatban lásd: Uő, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád versfordításai)*, Bp., Akadémiai, 1969, 103–109; KELEVÉZ Ágnes, *Babits vallomása Szilasi Vilmosnak versei keletkezéséről*, ItK, 1994, 743–757.

50 RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, 277.

51 Uo., 307.

52 A *Laodameiát* BÉCSY Tamás „a lírai attitűdből megírt drámák” – a *Csongor és Tünde*, a *Tigris és Hiéna*, a *kétfejű fenevad* – sorába tartozónak tekinti, joggal. A Füst Milánról általa elmondottak Babitsra is érvényesek: „Azonos lelki-szellemi-írói diszpozíció van versei, regényei és drámái mögött. Ehhez hozzávehetjük, hogy – legalábbis drámái – ezt a szenvedéssel és boldogtalansággal és jajongó panaszkodással telített állapotot rögzítik. Ha mindezt összefüggésükben értelmezzük, arra a végeredményre juthatunk talán, hogy Füst Milán művei voltaképp lírai, költői attitűdből születtek minden műnemben; hogy mint költő öleli át és mint költő beszéli tárgykorét; akkor is, ha nemcsak verset, hanem drámát ír.” B. T., a *boldogtalanság paroxizmusai (Füst Milán Drámái és „Megtagodott” színművek és egyfelvonásosok című kötetéről)*, It, 1995, 2–3. sz., 401. A lírai látásmódnak a „dráma-beszéd grammatikájára” vonatkozó következményei is rokoníthatók a két alkotó esetében. A dráma két alapvető műnemi ismérvét – szituációra épül, Nevek és Dialógusok nyelvi formációjában jelenik meg – egyformán kérdésessé teszik, aminek eredményeképpen „a dráma-beszéd egésze úgy funkcionál, mint egy-egy, az alakok dialógusaiban szétterített lírai szókép [...], egy-egy szétterült szókép, amelyek ugyan nagyon is összetettek, de mégis statikusan állnak egymás mellett, drámái mozgás nélkül. Nincs itt, talán modern problémák esetében nem is lehetséges, az a drámái mozgás, amit Füst Milán Shakespeare drámáiban oly nagyra becsült. Vagyis itt is: állapot van; egy állapot, amely irodalmi

értelemben szóképként funkcionál [...], de a dráma-beszédhez az adekvát, ha a tárgykör az alakok közötti változó viszonyban beépülve formálódik műalkotássá. Ha viszont csak statikus vagy alig változó viszonyokat beszél a dráma-beszéd, akkor a tárgykört és a konkrét tartalmakat az alakok csak »kibeszélhetik«. Hiába dialógus a nyelvi formáció, mégis monológokat mondanak. Ekkor a dráma-beszéd kevésbé felel meg saját fogalmának" (uo., 404–405). A nem szituációra, hanem állapotra épülő drámáról lásd még: *Uő, Beckett műve és a modern dráma = Irodalomtanítás az ezredfordulón*, szerk. SIPOS Lajos, Celldömölk, Pauz–Westermann, 1998, 788–804.

53 MÉSZ Lászlóné, *A klasszikus dráma újratertésének kísérlete* címmel készített *Laodameia*-elemzésében Babits törekvését a bölcséleti ihletettséggel, mindenekelőtt Nietzsche görögség- és tragédiaelfogásának hatásával magyarázza, és úgy véli, „az artistikus tökélyre vitt korális mű célja elsősorban nem modern borzongások felkeltése a véres-misztikus rémdrámával, nem is a polgári morál kihívása a nekrofil tematikával, túlfűtött erotikával, s nem a szecessziós ízlés-eszmény érvényre juttatása folyondárszerűen kigyózó-hullámzó versmondattal. Babits nem kevesebbet akart, mint megteremteni magyar nyelven azt a görög drámát, amelyet Nietzsche fedezett fel számára: a zene szelleméből született, a dionüszoszi mélységet, metafizikai lényegét az apollói szépséggel ötvözőt." = M. L., *Színterek. Drámaértelmezések*, Bp., Korona, 1995, 331.

54 Ugyancsak MÉSZ Lászlóné a főszereplő személyének megváltozását a következőkkel indokolja: „Megkockáztatjuk a felvetést: a győzelem és halál egyetlen nagy pillanatából nem lehetett megteremteni a klasszikus drámaformát. Ázsia partja nem megfelelő helyszín, a vad hajósnép, az elszánt sereg nem alkothat eszményi kórust, előzmények és következmények nem foghatók megfelelő egységbe. Laodameia középpontba állításával előképzítésnek, késleltetésnek-fokozásnak, előrejelzésnek-bekövetkezésnek olyan feszültségteljes folyamatát tudta létrehozni, amelyben színhely, szereplők, szerkezet, a

kardalok és epeiszodionok aránya a nagy mintákat követheti, s a történet legmélyebben »dionüszoszi« mozzanatának, élet-halál egybekapcsolásának előzményeként mégis bemutatathatja – hírnöki-epikusai előadásban – a hírnév megszálottjának sorsát." Uo., 334.

55 LENGYEL Menyhért, *i. m.*, 886.

56 FÜST Milán *Objektív kórusát* 1910. február 1-jén közli a Nyugat, a szerző lapalji műfajmeghatározásának kíséretében: „E kórus alatt a drámai vers egy fajtát értem, melyet az elképzelt kar vezetője társai zenekísérete mellett elszavalna nagy tömeg nevében, tehát objektíven szólván." (Nyugat, 1910, I, 158.) A *Laodameia*, „tragédia" műfajmegjelöléssel, a szeptember 1-jei, az *Aggok a lakodalmon* mint „sorstragédia egy felvonásban, versekben", a karácsonyi számban jelenik meg (Nyugat, 1910, II, 1161–1183, illetve 1766–1802). Törekvésük rokon voltára Babits azonnal felfigyel, s felismerését levélben tudatja is költőtársával: „Engem, az író, még más dolog is megörvendeztetett az Ön tragédiájában; bocsásson meg, hogy ezt is megírom. Azokat a művészi ideálok látom az Ön művében, melyekért magam is (mily eredménnyel, az nem tartozik ide) küzdöttem, törekvést arra a nemes és magas költészetre, amely az én álmom is volt. Végtelen örömet okoz nekem, hogy nem vagyok egészen egyedül..." Idézi SOMLYÓ György, *Füst Milán vagy a Le-sütött szemű Ember. Emlékezés és tanulmány*, Bp., Balassi, 1993, 109.

57 RADNÓTI Zsuzsa, a hazai drámakíséletek visszhangtalanságának okait kutatva, éppen Weöres Sándor színjátékainak fogadtatása kapcsán állapítja meg: „Katonai Bánja óta *A kétfejű fenevadig* jelentős színpadi alkotásaink nagy része évtizedekig előadatlan maradt. Gondoljunk Csokonaira, Madáchra, Vörösmarty Csongor és Tündéjére, Telegdi Kegeyencére, Füst Milánra, Remenyik Zsigmondra, Déry Tiborra, és a sort még folytathatnánk. Pontosan azoknak a drámáknak jutott ez a sors osztályrészü, amelyek több rétegű, bonyolult, filozófiai mondanivalóval rendelkeztek, és eredeti gondolatosságuk vagy újszerű stílusuk serkentően, továbbvivően hathatott volna színházi és szellemi közgondolkodásunkra. Ha nagyon sarkítva fogal-



maznék, Spiró György kifejezését kölcsönvéve, színházatlan drámairodalomról is beszélhetnénk...” R. Zs., *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül*, Bp., Magvető, 1985, 231.

58 EGRİ Péter, *A költészet valósága. Líra és lírizálódás*, Bp., Akadémiai, 1975, 17.

59 „Babits nem görög költő, nem is akar az lenni, mert tudja, hogy a 20. század költője nem lehet az” – veszi észre már a kortársi kritikus, KALLÓS Ede (*A Laodameia költője*, Nyugat, 1924, I, 554). „Felelősségérzettel párosult kíváncsiság, gond és nyugtalanság vezette a görög szellemhez, mely nem elégszik meg a formák birtokbavételével, mint a latin, hanem először megbámulja a látható világot, megcsodálja és lelkesedik érte, azután izgatott kíváncsisággal és sietséggel igyekszik beléhatolni, mindennek a végére járni” – állítja a klasszika-filológus, DEVECSERI Gábor (*Babits és az antikvitás = D. G., Műhely és varázs. Görög-római tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 266). S az eredeti formának ezt az átlényegítését értékeli a műfordító-Babits arcképét rajzoló HALÁSZ Gábor is: „*Iphigénia*-fordítása egyenrangú társa az eredetinek, pontos is, de hangszínében mégis más. Izgatottabb, zsúfoltabb, a lelkek egymásnak feszülését szavakba jobban átjatsztható, mint a mintája; érzékíti a goethei elvontabb nyelvet, meggyorsítja a kényelmesen haladó dikciót, megtöri az ünnepélyesen bontakozó periódust. [...] Babits egyéniségének megfelelően inkább a goethei stílus drámaiságára, mint klasszikus pátoszára hangolódik; modernségét érzi közel magához, az antik fikció merev nyugalmát már nem. Hangja zaklatott, kevésbé kiegyensúlyozott, inkább a valódi, mint az eszményített görög tragédiára emlékeztető” (*Babits műfordításai = H. G., Tiltakozó nemzedék*, Bp., Magvető, 1981, 610).

60 A *Laodameia* a BÉCSY Tamás által kidolgozott három klasszikus drámatörténeti modell (műfaj) mindegyikéhez kapcsolódik, de maradéktalanul egyiknek sem felel meg. Konfliktusos dráma abban az értelemben, hogy cselekménye egy konfliktus köré – a címszereplőnek férjért a sorstól, a végzettől, a haláltól visszakövetelő konfliktusa köré – épül. A főhősben a dráma megkezdődése előtt

háborítatlanul él a férje iránt érzett tántoríthatatlan ragaszkodás, vágy, szerelem, ami a halálról szóló hír tudatosulásakor tovább erősödik benne. Jelleme is olyan, hogy az előállt helyzetben – férje nélkül – nem képes élni, s minden erejével a helyzet megváltoztatására tör. Célját a mű végén – igaz, élete feláldozásával – el is éri. A dráma cselekményét alapvetően az egyes események egymásra épülése, egymásból következő ok-okozati láncolata jellemzi. Nem konfliktusos dráma ugyanakkor abban a tekintetben, hogy a konfliktus nem egy pozitív és egy negatív oldal között, nem, illetve csak nagyon áttételesen – a jóslat teljesülésével – az ellenfél tetteinek eredményeképpen jön létre, s nem kölcsönösen meglévő eszközökkel véghezvitt tett-váltás-sorozatban valósul meg. A konfliktus nem egy adott kor fókuszában áll, egy közösség sorsát döntően meghatározó kérdéssel, megfellebbezhetetlen erkölcsi tétellel van kapcsolatban. A drámai feszültség nem csak a főhős tragikus konfliktusából fakad. A *Laodameiára* a középpontos dráma azon törvényszerűsége érvényes, hogy egy sugárzó, a többi szereplőt viszonyulásra készítő középpont – a címszereplő és elhatározása – köré szerveződik. Bemutatja a középponthoz való viszonyulásokat – Iphiklosét, a Jósét, a Fiúk és Lányok karáét –, de nem kizárólag azokat. A főszereplő nem passzív személy vagy megszemélyesített szimbólum, hanem nagyon is aktív, célja eléréseért mindenre, még élete feláldozására is hajlandó tragikus hős. A drámai feszültség nemcsak a középponthoz való viszonyulások különbözőségéből vagy módosulásából fakad, bár kétségtelenül abból is. Végezetül, a *Laodameia* követi a kétszintes dráma modell törvényeit is abban az értelemben, hogy két világszint határán játszódik, ahol a túlvilági szint az evilágira meghatározó erővel bír. A dráma azonban csak nagyon áttételesen „szól” arról, hogy az embernek mit kell tennie a túlvilági boldogság, illetőleg evilági élete jobbá tétele érdekében. Drámai feszültsége sem az ember evilági és túlvilági alakváltozata közötti különbségből ered. Szereplői nem csak és nem elsősorban elvont módon ábrázolt figurák. A cselekmény megértéséhez nem kell

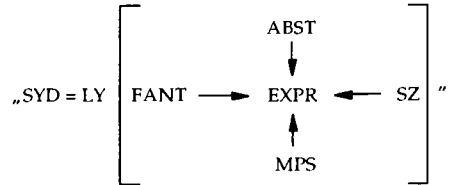
feltétlenül hinni a másik világszint létezésében. Laodameia törekvése pedig éppen nem az, hogy a második szint követelményeinek megfelelni próbáljon. Babits a *Laodameia* átmeneti műformájával az egyes dráma-modellek elemeinek ötvözését valósítja meg. Műfaji értelemben is modern drámai irányít követ, hiszen „az Ibsen kora óta létrejött drámák sok részt, részletet megtartottak a konfliktusos dráma, vagy a középpontos dráma modelljéből. Nagyon sok mű ilyen vagy olyan arányban keveri a modelleket, azok egyes részeit, s ugyanakkor új elemet is bevesz a mű elvi felépítésébe.” B. T., *A dráma-modellek és a mai dráma*, Bp., Akadémiai, 1974, 279. A dráma-modellekre vonatkozóan lásd még: Uő, *A dráma lételméletéről (Művészetontológiai megközelítés)*, Bp., Akadémiai, 1984; *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988; *Mi a dráma?*, Bp., Akadémiai, 1988.

61 BABITS Mihály, *Laodameia* = B. M., *Összegyűjtött versei*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 123. A további idézetek is a drámának e kiadásából valók.

62 Vö. J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Bp., Akadémiai, 1965; VILCSEK Béla, *A drámaíró Babits. A Laodameia = Tanárképzés és Tudomány*, III, vál. és szerk. HAJDU Péter, Bp., ELTE TFK, 1988, 162–212.

63 A Babits által kialakított egyéni dráma-forma leginkább VAJDA György Mihály drámatipológiájának szimbolista drámájához (SYD) áll közel. Ahhoz a drámatípushoz, amelyet Paul Claudel, Maurice Maeterlinck, William Butler Yeats vagy Hugo von Hofmannsthal neve, Oscar Wilde, Gerhart Hauptmann, August Strindberg, Gabriele D’Annunzio, Stanislaw Wyspiański, Eugene O’Neill egyes darabjai fémjeleznek és amelynek fő jellemzője – a líraiság (LY) meghatározó szerepén túl –, hogy „nem »utánozza« a valóságbeli, látható cselekvést, hanem a költő »ábrándjait« fejezi ki. Mimézis helyett, e struktúra középpontjában, annak ellenére, hogy drámáról van szó, önkifejezés, azaz a belső világ expressziója (EXPR) áll. [...] A szimbolista drámaíró nem ábrázolt valóságos embereket, hanem absztrakciókat, azaz elvontságokat vagy szimbólumokat, és ezeknek adott emberi alakot: maguk a szimbólumok is

absztrakciók (ABST). Absztrakcióit nem helyezhette valószerű környezetbe: valószerű miliő helyett a szimbolista dráma színhelye a képzelet, a fantázia (FANT). Konkrét és valószerű emberi jellemekre vagy típusok felrajzolására a szimbolista ember-absztrakciók nem adtak módot, de fantázia-környezetükben alkalmasak voltak arra, hogy bennük és általuk kifejeződjének a költő és a kor tudat alatti tartalmai vagy misztikus hajlamai, hogy »titkok« táruljanak fel, és megnyilvánuljanak az elnyomott vágyak, félelmek, az »egzisztenciális szorongás«, a lélek rejtelmei. A realizmus normális és a naturalizmus patológiás pszichológiája helyett a szimbolista dráma a tudat alatti világ mélységpszichológiai (MPS) drámája lett. [...] Tendencia helyett a szimbolista dráma mozgató oka a szépség, alaphangulata a szépség áhítata, célja a szépség (SZ) megvalósítása volt.” V. Gy. M., *i. m.*, 202–203. Mindezt sematikusan ábrázolva, a szimbolista dráma struktúráképlete tehát:



Uo., 337.

64 A két dráma rokonságát veti fel, Bóka Lászlóra hivatkozva, KELÉNYI István is: „Mesejáték vagy költői parabola? A Dal és Csend hullámaiban vergődő lélek szimbolikus példabeszéde. Egy nagy lírikus drámai dialógusa önmagával a szív titkairól – vágyról és beteljesülésről: a szerelemről, a valóság kényszerének béklyóiról; és a mindig-mást akarás szárnyaló szabadságáról, a kitarulkozó lélek póreségéről: a költészetről. A monológok és párbeszédnek színhelye – akár Balázs Béla kékszakkállójának vára – »szemünk pillás függőnye« mögött rejtetik.” K. I., *Babits Mihály lélekszünpada*, Új Írás, 1989, 5. sz., 100–101. Vö. BÓKA László, *Utószó* = Balázs Béla, *A kékszakkállú herceg vára*, Bp., Magyar Helikon, 1960, 59–75.

65 Az e tekintetben is közös törekvése hívja fel a figyelmet KOCSIS Rózsa: „A népi

felé tapogatott a tízes években Babits és Balázs Béla is. Babits elvont intellektuális problémájának kifejtésére elementárisan primitív népi formát, mitikus alapanyagot keresett. A mítosz vagy mese alapszituációjába modern, egyben öröknek érzett léleklélekmáját vetítette bele.” K. R., i. m., 100.

66 A mesedramának ezt a menekvést adó, illetve menekülést jelentő műfaji sajátosságát hangsúlyozza BENEDEK Marcell is: „A mesejáték (*Szentivánéji álom, Vihar*) a tiszta esztétikai célokot szolgáló drámának olyan típusa, amely időnkint örvedetes módon feltámad (német romantika; Vörösmarty: *Csongor és Tünde*; Tamási: *Énekes madár*). Ha már a jelen problémáival gyakorlati és művészi szempontból egyaránt veszélyes a színpadon foglalkozni: a művészethez, a szépséghez menekülésnek ez a legrokonszenvesebb fajtája. A költő kionthatja nyelvi fantáziájának egész kincsestárát, megteremtheti a kedve szerint való világot, megszólaltathatja népének lelkét s a nézőben olyan vágyakozásokat ébreszthet, amelyek előbb vagy utóbb fölemelik az élet sarából és útnak indítják a Szépség birodalma felé.” B. M., *Irodalomésztétika* (1936), Bp., Windsor, 1995, 169.

67 RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, 259.

68 Csak a harmadik, a személyes vonatkozások szempontjából semlegesnek minősülő részt jelentette meg a Nyugat 1911. október 1-jei számában, a megelőző részek történéseinek ismertetését egy „talányos” mondattal vezetve be: „Ez a költemény harmadik felvonása egy készülő mesedramának, mellyel talán valamelyik színházunk is kísérletet tehet.” BABITS Mihály, *A vihar*, Nyugat, 1911, II, 507. A teljes mű kiadására csak a szerző halála után, 1942-ben kerül sor, Török Sophie bevezetőjével, a Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T. gondozásában. Bemutatására először, akkor is pódiumszínpadon, 1964-ben történik kísérlet, s az ősbemutatóra sem „valamely színház”, hanem – Gál István rendezte hangjáték formában, Keresztury Dezső bevezető előadásával – a Rádió teremt alkalmat, 1970-ben.

69 BABITS Mihály, *Palinódia* = B. M., *Össze- gyűjtött versei*, 192.

70 TÖRÖK Sophie ráveszi a költőt arra, hogy elmeséljék egymásnak házasságkötésüket megelőző szerelmi kalandjaikat. Babits vallomása írásban is fennmaradt: „Egy kis cukrászlányt szerettem egyszer minden csepp véremmel. Régen volt az! Emmának hívták a lányt, hideg volt, ostoba és közömbös: de szép! Egy távoli kisvárosban voltam akkor, elzárva az egész világtól, ismeretlen, szegény gyáva fiú. Mindennap habos csokoládét ettem a cukrászdában, csakhogy őt láthassam. Éhes voltam az asszonyra, de nem mertem lopni magamnak, a fizetett csókot utáltam, ott vergődtem hát az illatos torták között, szemmel falva, mit kezem nem ért el. Vize- nyős ideálokban hittem, s Emma volt cukrozott álmaim királynője, a drága, az elérhetetlen. De egyszer rámmosolygott – mily egyszerűen történt mindez! s másnap már eljött a lakásomra. Tüzes fiatal most folyt bennem vér helyett, majd megfojtottam veszett csók- jaimmal, s oly könnyen megbocsátottam neki, hogy nem akar magasból imádott királynőm maradni. Szép teste mesebeli Eldorádó volt fiatal vágyaimnak, s csókjaimat maga Lucifer sugallta, hogy minden nap új öröm gonosz- ságával szórakoztassam kényes barátnőmet. Új, rafinált öleléseim megbotránkoztatták, mintha ez új szüzesség letörését jelentené, s testének minden foltocskáját csak könnyö- rögve tudtam idegen örömök számára megnyerni. Csak túrt engem, dühítően közömbös, ostoba kis nő! Úgy utazott ismeretlen városba, hogy mégcsak nem is említette célját, s bú- csúcsók nélkül hagyott itt engem, magányos, szomorú kis hónapos szobámban. Olyan egyedül voltam – sirtam is utána! S verseket írtam sugár szépségéről.” Idézi CSÁNYI László, *Babits átváltozásai*, Bp., Akadémiai, 1990, 85–86.

71 BABITS Mihály, *Össze- gyűjtött versei*, 139. 72 Uo., 143.

73 Idézi RÁBA György, *Babits Mihály költé- szete*, 383. A vers felfedezői a keletkezés való- színűsíthető dátumát, Illyés Gyula és Weöres Sándor véleményére hagyatkozva, a tízes évek végére, a húszas évek elejére teszik, s *Egy verseskönyv epilógusa* címmel adják közre (vö. DÉVÉNYI Iván, *Egy kiadatlan Babits-kéz- irat*, Új Forrás, 1971, 2. sz., 84–86; GÁL István,

Kiadatlan Babits-versek, Új Írás, 1973, 12. sz., 13–15). SIPOS Lajos a címre, Baudelaire és Petőfi *Felhők*-ciklusának hatására utalva szintén a *Nyugtalanság völgye*-korszakból eredezteti (S. L., *Babits Mihály és a forradalmak kora*, Bp., Akadémiai, 1976, 128–129, illetve 146–148). Rába, a költő saját kezű lejegyzését megtalálva, bizonyítja, hogy a vers közvetlenül a *Naiv ballada* előtt, *Naiv csömör* címmel, 1911 elején, tehát *A második ének* írásának időszakában született. Újabban PÓK Lajos ismét *Egy verseskönyv epilógusa* címmel idéz belőle, de keletkezési dátumul 1911 elejét jelöli meg (P. L., *Babits-Breviárium*, Bp., Babits, 1993, 98). A versek katalógusát összeállító MELCZER Tibor ugyanezzel szöveggel az eredeti, *Naiv csömör* címmel ellátott kéziratot, s megjegyzi: „A kéziratban szereplő cím első szavát Babits utólag írta a »Csömör« elé. A ceruzaírású jelzőt Babits nem feltétlenül a cím kiegészítésének szánta. A »Naiv« felfogható a vers minősítéseként is. Annál is inkább, mert hasonló jelenséggel az Angyalos könyvben többször is találkozhatunk” (*Babits Mihály kézíratai*, i. m., 94). Melczer tud a versnek ebben az időszakban keletkezett tintaírású tisztázatóról és nyomdai levonatáról is, valamint egy feltehetőleg 1920 júniusa és 1921 áprilisa között, Szabó Lőrinc gyorsíró lejegyzésével készített kézirat-változatáról, „a rektón Babits *A második ének* című színműve második részének a töredéke A »Dalnokverseny«-ből címjelöléssel” (uo.).

74 RADNÓTI Zsuzsa, a tízes években szintén drámaírással próbálkozó Krúdy Gyula kapcsán, a drámaíró Babitsot az európai és magyar dráma történetének különleges, „álmódramaturgiával” kísérletező képviselői között említi: „Messze kerültünk már a hagyományosan valóság-hű drámai kompozícióktól. A csupasz idegek színháza, a szürreáliák, az álmok színházának birodalmában járunk, az érzékelhető valóságon túli dimenziók megjelenítésének segítségével. A 20. századi drámának ily módon sikerült megfogalmaznia olyan kérdéseket és konfliktusokat, amelyek megragadásához korábbi dramaturgiák már alkalmatlanok voltak. Maeterlinck, Witkiewicz, Ghelderode, Gombrowitz, Genet, Rożewicz és mások életművében kiteljesedett és megvalósult formában találkozunk azokkal a dramaturgiai újításokkal, amelyeket *A vörös postakocsi* írója 1918-ban megsejtett. A világszínház nagyon sokat profitált e drámai életművekből, a magyar színház szinte semmit. Pedig minden elhallgatás és elutasítás ellenére, századunk magyar drámája újra és újra bebizonyította, hogy képes az álmódramaturgia alkalmazására. A múltból: Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára*; Babits Mihály *A második ének*; Déry Tibor *Az óriáscsecsemő* című művei tanúsítják ezt, napjainkban pedig Pilinszky János, Hubay Miklós, Mészöly Miklós, Nadas Péter és Kornis Mihály színműveiben fedezhetők fel az említett törekvések.” R. Zs., i. m., 46–47.

„Penetráns tekintet”  
(Kosztolányi Dezső: Pacsirta, 1923)<sup>1</sup>

1. *Tompított látvány*

A *Pacsirta* fő témája az a tabu, amely a háromtagú Vajkay család életstílusát meghatározza, de amely csak az apa egyetlen érzelmi kitörésében jut verbális kifejezésre. Bár a cselekmény az első világháború előtti időben játszódik, pontosan meghatározott időkereteken belül, a családi portré mégis a világháború utáni magatartáseszmenyt reflektálja, melyet a „distancia kultúrájaként”<sup>2</sup> lehetne meghatározni.

Már a nyitó jelenet sejteti a családtagok egymás közötti viszonyában tabuként kezelt titkot, amelyről az érintettek ugyan nem beszélnek, de amely a külső megfigyelő számára motiválatlannak tűnő gesztusokban és mimikában mégis érzékelhetővé válik. Az első fejezetben, amelyben a hektikus úti-készületek leírására kerül sor, a bőrdönt csomagoló szülők hívják lányukat, aki a kertben vadgesztenyefák lombjának és saját hajkoronájának *kettős árnyékában* kézimunkájára meredve ül. Az elbeszélő kommentárt fűz a jelenet-hez, mely szerint Pacsirta kedveli ezt a pózt, „mert hosszú évek alatt gyűjtött tapasztalatából tudta, hogy ez a helyzet illik neki legjobban” (10).<sup>3</sup> A szülők hívására először nem reagál, csak később indul „kacsázó léptekkel a ház felé”. A szülők a távolból még „becéző mosollyal” figyelik a lányukat, közeledtére azonban ajkukra fagy a mosoly. Nem néznek lányuk arcába, hanem *lesütik a szemüket*.

Az állomásra menet az apa *lopva* mustrálja lányát. Pacsirta *középen* halad, a szülői kíséret által alkotott mintegy kétoldali fedezékben, amely egyrészt óvja őt, másrészt a kíváncsi pillantások elől *elrejt*i. Arca ismét *kettős árnyék* által fedett: óriási kalap és feje fölé feszített napernyő védi látszólag a nap, valójában az elől a nem titkolt érdeklődés elől, amelyet a család most is, mint mindig, a kisvárosi társadalomban kelt. A kalap formája és a napernyő színe ugyanúgy feltűnést kelt, mint Pacsirta arca, ám azáltal, hogy a figyelmet magukra vonják és az arcot beárnyékolják, a kíváncsiságnak csak újabb tápot adnak, anélkül hogy kielégítenék azt. Az apa testtartása ferde, *bal vállát* behúzza, mintha ezzel akarná „kiegyensúlyozni azt a szabálytalanságot, melyet az ő vére jelent a természet rendjében” (14). Pacsirta középső pozíciójánál fogva nemcsak egyesíti, hanem szét is választja szüleit. Az egység

felmondására utal a szimmetria megbomlása: az apa néhány lépéssel előresiet, míg az anya szorosan lánya mellett marad. Amint azonban a főtéren a kávéház teraszáról a pillantások Pacsirtára irányulnak, az apa lassítja lépteit, dacosan halad lánya mellett, a „szeretet szolidaritását” gyakorolva.<sup>4</sup>

A lehajtott *fej*, a lesütött *szem*, a gondosan beárnyékolt *arc*, a behúzott *bal váll*, a ferde *fej- és testtartás*, mely elsősorban apára és lányára jellemző, a lelküket terhelő szégyent a testükön dokumentálja.<sup>5</sup> Míg a lány a fején, az apa a bal vállán hordja a terhet. Töprengései és meditációi a nyomasztó szégyen magja körül keringenek, anélkül hogy azt teljesen feltárnák. Vajkay elbeszélő által közvetített belső beszéde világossá teszi, hogy „szegény Pacsirta” nem szép, sőt, kimondottan csúnya – a „szegény” jelző Pacsirtát epithon ornansként kíséri végig a történeten –, de jó lány, az apa életének „egyetlen öröme”. Hogy csúnyasága volna a családi fájdalom forrása, az ekkor még nem fogalmazódik meg expliciten. A családtagok mimikája és gesztusa mindössze a megfigyeltetés veszélyének kitett ember permanens félelméről árulkodik, a külső, rejtegetett makula felfedeztetésétől való rettegről. E veszély elhárításának taktikái – bujkálás, árnyékolás, menekülés, bezárkózás – határozzák meg a család életstílusát; ez a félelem nyomja rá bélyegét a szülők külsejére, akik meglehetősen hasonlítanak egymásra: „Szemükben ugyanaz a riadt fény reszketett [...]” (10).

Pacsirta magával viszi a szégyen terhét a vasúti kocsiba. Szeretné ezt a nyomasztó súlyt gyorsan biztonságba helyezni, de a fülkéig már nem jut el vele, „nem bírja tartani”, még a folyosón elejti. A lezuhanó láthatatlan súly ismét látható testi tünetben, kitoró könnyáradatban mutatkozik meg. A könnyfolyam funkciója kettős: az égő szégyent eloltani, és a tekintetet elfátyolozni. A könnyfátyol kétirányú védelmet kínál, megóv az észleléstől és az észleltétéstől. Pacsirta lemond a látásról, hogy őt se láthassák. Ugyanezt a lemondást szolgálja ferde fejtartása. A lehajtott fej alatt nem láthatják az arcát, de ő sem láthat ki: „Megesett, hogy zajt hallott, de azért nem tekintett föl” (10). A kupéjában ülő fiatal útitársának tekintete úgy hatol belé, mint egy késszúrás.<sup>6</sup> Pacsirta tekintete kitér előle. A másik útitárs, az idős pap azonban felismeri a Pacsirta lelkében égő szégyent, mely valójában a lány rejtegetett titkos terhe. A pap határozott pillantása hűsítően hat Pacsirtára, melyet hálásan fogad, mint egy elixírt. Ezek az elhárított és viszonzott pillantások képezik az egyetlen interakciót a háromtagú ad hoc úti társaság tagjai között.

## 2. Tér és test

A tér atmoszférája elég erős ahhoz, hogy önálló jelentést hordozzon, sőt, a távol levő főszereplőt a modell imaginárius világában pusztán tárgyi attribútumai alapján felidézze. A rímszerűen visszatérő ismétlődő térelemek ilyen módon önmaguknál többet jelentenek, a poétikai koncepció kibontakozásá-

ban különleges szerephez jutnak. Ezt a szerepüket a cselekmény statikus jellegének köszönhetik, mely a cselekmény tárgyi és személyi részvevőit homogénizálja. A *Pacsirtá*ban semmilyen látványos és izgalmas cselekmény nincs, annak ellenére, hogy a főszereplők Pacsirta utazását veszélyes kalandként élik meg. Az egyetlen fontos mozgás nem a külső térben, hanem a hősök bensejében zajlik, nevezetesen egy lélekállapot intellektuális felismeréssé való transzformációjának folyamatában. A topográfiailag domináns, refrénszerűen visszatérő térelemek a tárgyi környezet bemutatásával nem kiegészítik, hanem helyettesítik a lélekábrázolást. A helyszínábrázolás egyúttal alakábrázolás is. A térkomponensek és a testi attribútumok között korrespondencia jön létre, a térvariánsok a szereplők cselekedeteire és gesztusaira rímelnek. A tér antropomorfizálódik, pszichés töltést kap, és a tér atmoszférája átveszi a térben lévő személy lelkiállapotát.

Ezzel párhuzamosan, de némileg ellentétes irányban zajlik a tárgyi attribútumok benyomulása a személyleírásokba. Legfeltűnőbb a figurák statikussága. A Vajkay család tagjai szoborszerűen, önmagukba meredve, még a szemkontaktust is kerülve élnek egymás mellett. Nemcsak házuk köré, hanem azon belül is határokat húznak. A személyek eltérsése és a lakóterületük köré húzott többszörös koncentrikus határvonal – kerítés, kert, zárt ajtók, elfüggönyözött ablakok –, a zárt magánszféra és a nyitott külső tér éles elválasztása, a *Pacsirta* szüzséjében az új tárgyilagos irodalom poétikájára rekuráló poétikai jegyek. Az elkülönülés, a valódi kapcsolat hiánya nemcsak a környezettel, hanem egymással is, megfosztja ezeket a figurákat élelenségüktől, természetességüktől, dinamikájuktól. Vajkayék valójában nem is élnek, csak mechanikusan funkcionálnak.

A címszereplő zokogása a cselekmény kezdetén és végén a mechanizmus funkciózavarára utal, mely a külvilág előtt rejtve marad: az első könnyáradat a vasúti fülkében anonim közönség előtt folyik, a második pedig szem- és fültanúk nélkül, a magányos lányszobában. Az apa kitörésére a hálószobában kerül sor, az anya jelenlétében, aki azonban az eseményt kizárólag az alkohol hatásának akarja tulajdonítani és magában örökre eltemetni. A „mechanizmus” emberi gyengéire utaló emocionális mozgások bár egyszer alaposan fölkavarják az élet állóvizét, ezután azonban úgy elülnek, hogy még könnyű fodrot sem hagynak maguk után a statikus és sima felületen.

A Vajkay család szkoptofóbiáját házuk reflektálja. A ház zárt homlokzata és elsötétített interieurje lakói gesztusainak térbeli pendant-jai. A kicsavart villanykörte a lesütött szemekkel korrelálnak, az elhomályosult tükör a könnyektől fátyolos, „könnyű ködbe szelíden beburkolt” pillantással, a lezárt zongora az elnémult énekesmadárral, Pacsirtával mint metaforikus, nem adekvát megnevezéssel, a kalitkaszzerű lakóterek pedig a figurák szögletes mozdulataival. Az interieur sötét homálya Pacsirta fejtartással beárnyékolta arcának felel meg. Vajkay szűk dolgozószobája a kényelmetlen heverő-

vel lakója jellegzetes ferde testtartásának térbeli párja: a bal váll behúzását így mintegy az interieur is motiválja. Míg a láthatatlan teher az utcán a vállát nyomja, otthon térelemként van jelen, összenyomja a lakóhelyiségeket, egymásra torlaszolja a falakat. A szűk terekben az alakok már nem tudnak kiegyenesedni.

Pacsirta lányszobája az új tárgyilagos festészet és irodalom toposzaira jellemző „hideg tér”. A szoba, melyben a falaktól a szülők hálósobájával összekötő ajtóig és bútorokig minden fehérre volt festve és mázolva, egykor klinikai fehérséget árasztott, „tisztá fehér kápolnához hasonlított” (30). A szülők szobáját a lányszobával összekötő ajtónak is van szerves korrelátuma: a még át nem vágott köldökzsinór funkcióját tölti be, amely Pacsirta családon belüli különös, bizonyos mértékig infantilis pozíciójára utal.<sup>7</sup> A tükrök még mindig „az ajtó mellett, a legsötétebb sarokban lógott, északnak fordítva” (30), idővel fakóbb lett, a bútorok elkoptak, a festék fehérsége megszürkült, de a szoba atmoszférájának taszító hidegsége a régi maradt. A lányszoba lakójával együtt öregszik. A legsötétebb sarokban lógó, észak felé fordított tükrök az elhárított „okuláris introjekció”<sup>8</sup> térbeli megfelelője. Az idegen tekintetben az ember saját tükröképét pillantja meg. Tükrök és tekintet egyaránt szégyenkiváltó tényezők, még akkor is, ha saját tekintetről van szó. A tükrök és tekintet közti megfelelést támasztja alá az a vonatbeli jelenet, melyben Pacsirta a felhúzott ablaküvegen megpillantja saját tükröképét, és tekintetét azonnal elfordítja a látványtól.

A lányszoba domináns árnyalatai, a fehér és a szürke tulajdonképpen a színek hiányát jelzik. A tér fokozódó monotonijája az élet fokozódó monotonijájának asszociatív szemantikája – fehér-szürke-fakó-matt – révén az emberek elélettelenedésének felel meg. A záró jelenetben Pacsirta „a meddő, hideg leányágyon” fekszik, „melyen még nem történt semmi” (kiemelés – H. G., 182). A vénülő ágy, amellet hogy átveszi a vénülő leány attribútumait, tárgyi mivoltában is átalakul, eleven ember fekhelyéből lassanként egy hulla ravatalává válik.

Az élő élettelené, a lakóhely temetkezési helyé való transzformációja nemcsak a Vajkay-ház interieurjeiben, hanem a regény egyéb színterein is végbemegy. A kisvárosi világ életteleniségének szuggesztívóját a főutcán található három koporsóüzlet és két sírkőkereskedés is fokozza. Ezek a templom állandó „fülsiketítő harangozás”-ával azt a benyomást keltik, „hogy az emberek nem is élnek itt, csak meghalnak” (47). A tárgyak és személyek között antropomorfizálással, eltárgyiasítással és devitalizálással teremtett korrespondencia az ábrázolt élet statikus jellegét hangsúlyozza. A mozgás szabadsága néhány szűk térre korlátozódik, amelyek le vannak zárva és amelynek még vészkijáratok is el vannak rekesztve. Az utolsó jelenetben a Vajkay-ház új berendezési tárgyaként felbukkanó madárkalitka az egész ház, sőt, tágabb értelemben az egész város metaforája.



### 3. Szín- és fényhatások

Kosztolányi elbeszélő szövegeiben a tárgyi környezet többnyire szemantikai többletjelentéssel járul hozzá az alakok portréjához. A *Pacsirtában* azonban nemcsak a tárgyaknak, hanem a színeknek is pszichológiai értékük van, utóbbiaknak azáltal, hogy a minimumra redukáltak. A szerző ebben a regényben úgyszólván nem használ színt. A korlátozott, s mind a tárgyakra, mind az alakokra érvényes közös színskála a szereplőket nem állítja kontrasztba a háttérrel, ezáltal ez a háttér mélység nélkül marad, a környezet és az alakok színzónája egymásba folyik. Az ábrázolt világ ennél fogva nem térhatású, hanem kétdimenziós, mint egy festmény. A közös színskálára az alacsony tonalitás jellemző. A szürke különböző árnyalatai dominálnak: Vajkay ruhája és haja egérszürke – akárcsak személye –, a város pizskosszürke, lakói jelentéktelenek és jellegtelenek, az utcák porosak vagy latyakosak, az emberi és tárgyi közeg egységes koloritba ágyazódik, melynek találó metaforája a városnév: Sárszeg.

Ennek a világnak a felidezésében színek és kontrasztok helyett tónusok és fényárnyék-effektusok játszanak atmoszferikus szerepet. (A regény fekete-fehér megfilmesítése ebben a tekintetben a szöveg atmoszféráját közvetíti.) Az egyetlen kivétel a színház, melynek tarkasága a festett jelmezekre, díszletekre és maszkokra korlátozott. Éppilyen „valódiatlanok” és díszletszerűek a színészek közötti banális szerelmi drámák és féltékenységi jelenetek, melyek mintha csak a színpadi pózok inert továbbjártásai lennének a színpadon túli térben. A színház kivilágítása is mesterséges – az illumináció a társasági élet nélkülözhetetlen kelléke. Az illumináció azonban nem képes valódi akciótereket létrehozni. Amit teremteni tud, az csupán a játéktér illúziója. Sem a színház, sem a fényben úszó kaszinó nem méltóbb szinterei azonban az emberi életnek, mint a félhomályos Vajkay-ház. A színház „viharos” világa és a kisváros csendesen csordogáló életének ellentéte relativált, élet és színház viszonya az „életről való álom tükörképe egy sápadt drámaíró álmában”.<sup>9</sup> Az igazi élet nem reflektorfényben, hanem rejtetten, a privátszférában zajlik.

A *Pacsirtában* a fény- és színkezelés az általános hangulathoz és atmoszférához mint a szemantikai rendszer részeihez igazodik. Aprólékos szétválasztás és kontúrozó izolálás helyett a színskála minden különbséget elmos ember és tárgy között. Az az állapot, amely a regényvilágban (re)konstruálódik, kiterjed az időjárásra, a városképre és a naplementére, akár a természet, akár a civilizáció, akár az emberélet alkonyáról legyen szó. A *Pacsirta* világa sajátos monokróm univerzum: az alakoktól és tárgyaktól kezdve a természeti jelenségekig minden megmártózik abban a szürke, langyos lében, amely az itteni élet metaforája.

#### 2.2.4. Zárt és nyitott terek

A *Pacsirta* szerzője nem vezeti ki az olvasót a tágas térbe. Már ez a térbeli szűkösség is jellemző a *Pacsirta* és általában a Kosztolányi-szövegek térábrázolására. A néhány nyitott, szabadtéri helyszín – Sárszeg főutcája, főtere, park, állomás – négy-öt ismétlődő interieurrel – kaszinó, étterem, színház, a Vajkay-ház szobabelsői – váltakozik. Ezek a helyszínek Vajkayék társadalmi szerepjátzásának<sup>10</sup> megfelelően három csoportba sorolhatók: gyülekezés-szerű nyilvános és privát terekre.

A „gyülekezőhelyek” – kaszinó, vendéglő, színház, főtér – mindenkor Vajkayék társadalmi életéhez kapcsolódnak, néha oly módon, hogy ezek a színhelyek a szereplők társasági megjelenését készítik elő. Ezek a helyszínek megfelelnek Vajkayék társadalmi helyzetének, ugyanakkor a századvégi magyar kisváros szociális összetételéről, életmódjáról, művelődéstörténeti állapotáról is informálnak. A Vajkay-ház interieurje ezzel szemben a bezárkózás, a menekülés szimbolikus erejű toposza. Sajátos átmeneti funkciót töltenek be az olyan nyilvános helyszínek, mint az utca, az állomás, a park, ahol a Vajkay család együtt vagy Vajkay egyedül jelenik meg a nyilvánosság előtt, de többnyire nem társadalmi, hanem familiáris szerepkörben. A családi séták valóságos vesszőfutásnak számítanak Vajkayék életében, mert ilyenkor a családi szerepet közönség előtt kell eljátszani. A társadalmi interakció ilyen esetben az üdvözlésre szorítkozik. A házaspár lányuk nélkül oldottabban mozog ezeken a helyszíneken. Az apa azonban lánya távollétében is sokszor visszazökken szülői szerepébe. A parkepizódban például, ahol lánya levelét olvassa, a szégyen kínja fokozott intenzitással lobban fel benne.

A nyilvános színterek is, mint az említett park, a magányosság helyszíneivé válhatnak. Már az első fejezet állomásjelenetében is kizárja a család a nyilvánosságot, és privát rituálé szerint búcsúzkodik. *Pacsirta* visszaérkezésének éjszakáján ugyanez az állomás a párducok megjelenésével rövid időre gyülekezőhellyé alakul át, melyen a házaspár utolsó társasági fel-lépésére kerül sor. *Pacsirta* érkezésének híre pillanatok alatt szétosztatja azonban a társaságot, és a nyilvános színhely a házaspár magányos várakozásának terévé lesz. A tér pusztá átalakulása képes leleplezni *Pacsirtát* mint a házaspár státuszvesztésének okozóját.

#### 5. Tércsakadás

Műfaját tekintve a *Pacsirta* parodisztikus allúzió az utazásregényre: utazás-regény főhős nélkül – a címszereplő alig vesz részt a cselekményben – és útleírás nélkül. A cselekmény kezdete és vége egybeesik *Pacsirta* elutazásának és visszaérkezésének időkereteivel. Az első és az utolsó fejezet mintegy a prologus és epilógus szerepét játssza. Minthogy az elbeszélői látószög a kisvárosi színtérhez van rögzítve, a főszereplő távozásával epikus és narratív tér nem fed egymást.

Pacsirta elutazása nemcsak a cselekmény kompozicionális kereteit jelöli ki, hanem két cselekményszerkezeti egységre bontja a szüzsét: a házaspár egyheti „árvaságára” Sárszegen és Pacsirta egyidejű „üdülésére” a puszta. Az elbeszélői ironia fokozatosan leleplezi „árvaság” és „üdülés” fordított szemantikai viszonyát. A fejezeteket bevezető rezümék és a fejezetek cselekménye kezdettől ironikus módon vonatkoznak egymásra, amely játékos módon kérdőjelezi meg az elbeszélés tragikumát.

Az utazás tehát megnyitja a tulajdonképpeni regényszituáció eseménysorát, és ugyanakkor felfüggeszti idő és tér egységét, amennyiben a teret kettébontja. Ezt az egységet átmenetileg Pacsirta levele, majd véglegesen visszaérkezése állítja helyre. A tér- és időalakítás ennek megfelelően megoszlik elbeszélő és főhős között. Az ábrázolt tér az elbeszélő, az ábrázolt idő a főhős kompetenciájába tartozik. Vagyis míg az ábrázolt teret az elbeszélői pozíció, az ábrázolt időt a háttérben cselekvő címszereplő határozza meg, aki létét távollétében is nyomasztóan érzékelteti. Az elbeszélő a látóterében zajló eseményeket, melyek lefutási ideje iránt közömbös, szimultán reprodukálja, a nem látott helyszínről viszont a hősnő csak részben és retrospektív, saját szemszögének fénytörésében és nyilvánvaló időzavarban tudósít. A címszereplőt, aki a másik helyszínről tudósító levelével elbeszélői szerepkört is betölt, egyrészt hajszolja az idő, mert utazásával egy konkrét célt kellene elérnie, másrészt legszívesebben ő maga is hajszolná az időt, hogy mielőbb újra otthon lehessen.

A regény teljes epikus tere a két ábrázolt térből mint a két elbeszélői tevékenység eredményéből áll össze. Ezzel a műfogással biztosítja a szerző a hősnő mint epikus egzisztencia jelenlétét azon mozzanatokban is, amelyekben Pacsirta az elbeszélő látóköre által határolt eseménytéren kívül helyezkedik el.

## 6. Az idő ciklicitása

Az utazásmotívum a nevelésregény fontos eleme. Kosztolányi *Pacsirtája* ezt a másik műfaji tradíciót is parodisztikusan idézi, amennyiben a főhős utazása során semmilyen fejlődésen nem megy keresztül: Pacsirta pusztai utazása mechanikus helyváltoztatás, mely sem a személyiség belsejében, sem a cselekményben nem vezet alapvető változáshoz. A hagyományos műfaji minta megfordítását jelzi az időkezelés. A cselekményvezetésből hiányzik a teleologikus koncepció. Az események konkrét célra irányulnak, anélkül hogy elérnék azt. A hiányzó teleológia irrelevánssá teszi az időt, amely úgy forog körben, hogy a kezdő- és végpont egybeesik: a cselekmény 1899. szeptember 1. péntektől 1899. szeptember 8. péntekig tart. Az első dátum Pacsirta elutazását, a második visszaérkezését jelzi.

Pacsirtát az elbeszélő csak a vasúti fülkéig kíséri. Itt megszakítja a hősnő cselekményidejét, de nem magát a hősnőhöz kapcsolódó cselekményt, amelynek kimenetelétől három ember – a Vajkay család – jövője függ. Pacsirta utazását a család meghívással és üdüléssel indokolja, az utazás igazi

célja azonban azzal a szegénnyel van kapcsolatban, amelyet a családtagok nemcsak a külvilág, hanem egymás elől is elhallgatnak. A cselekmény egyetlen hajtóereje a kimondatlan remény egy férjre, illetőleg vőre abban az idegen világban, ahová az utazás vezet.

A nem ábrázolt szintéren zajló események leírását az elbeszélő a főhősnek engedi át. Így tölti ki Pacsirta levele – mely első látásra csupán betétnek tűnik – azt az űrt, amely Pacsirta elutazásával a narratív struktúrában keletkezett. A kisvárosi színtér eseményeiről továbbra is az elbeszélő ad hírt. Minthogy az ábrázolt cselekmény egyetlen célja a várakozás, az elbeszélői szó nem a tulajdonképpeni cselekményt, hanem egy pszudocselekményt reprodukál, melynek funkciója az elterelés, a várakozás miatti feszültség oldása.

A megszakadt térbeli kontinuitást Pacsirta visszatérése állítja helyre. A visszaérkezést az elbeszélő gondosan készíti elő. Újbóli megjelenését megelőzi a tárgyi és emberi környezet visszaváltozása. A Vajkay-ház és lakói ismét megszokott külsejüket fordítják kifelé: visszaszürkülnek, visszaöregszenek Pacsirta elutazása előtti állapotukba. Pacsirta érkezését egy meteorológiai jelenség is előrejelzi: esővel, sárral, hideggel beköszönt az ősz. Természeti, tárgyi és emberi világ teljes összhangban áll egymással, a hanyatlás minden szférában egyszerre következik be. A sivár reménytelenség állapota kiterjed mindenre.

Miután a rideg természet, a kihalt kisváros, a kopott szülői ház és a megtört szülők egyaránt készen állnak Pacsirta fogadására – a vonat késik, és a késés szinte valószínűtlen méreteket ölt. Ezzel párhuzamosan a szülők nyugtalansága a végletekig fokozódik. Több óras izgalom és többszöri meghíúsult remény után befut Pacsirta vonata – ugyanaz a kávédaráló, amely őt annak idején elvitte. A külsejében szánalmas és félszeg vonat Pacsirta álarcában jelenik meg, szinte még a lány gesztusait is átveszi: észrevétlenül lopakodva, óvatosan tapogatózva közeledik, „hogya valakinek a lábára ne lépjen”. A tárgyak, melyek a cselekmény során eddig is jelentős szerepet játszottak, a pályaudvari jelenetben a személyek fölé nőnek. A szülők lányukat nem személyi attribútumairól – alakjáról, járásáról –, hanem a hozzá tartozó tárgyakról próbálják meg felismerni. Ez ad alkalmat a viszontlátás újabb késleltetésére és emiatt még egy utolsó riadalomra, mert a lány nem ugyanazokkal a tárgyakkal érkezik meg, amelyekkel elutazott.

A várakozás feszültsége viharos üdvözlésben oldódik. De az örömet megzavarja egy gúnyos hang, mely a családi szertartást kicsúfolja. Pacsirta szükségszerű kísézőjelensége ez a gúnykacaj, bizonyosság arra, hogy semmi nem változott, a korábbi vesszőfutás folytatódni fog. Erre utal az utolsó fejezetet bevezető rezümé, amely közli, hogy „a regény 1899. év szeptember 8-án, pénteken véget ér, de nem fejeződik be”. (174; kiemelés – H. G.)

Az elbeszélés folyamatának önkényes lezárása az eseménysor lezárása nélkül nemcsak Kosztolányi elbeszélő műveire, hanem az új tárgyilagos elbeszélő prózára is jellemző eljárás.<sup>11</sup> A nevelésregény műfaji hagyománya a

kitűzött, de el nem ért célból adódó perspektívavesztés révén itt végképp visszajára fordul. A végig-nem-vivés eljárása összekapcsolódik az időábrázolással, mely önmagába visszatérő kört ír le. Az iránynélküliség a látszólag előrehaladó mozgásból körkörös ismétlődést csinál,<sup>12</sup> amely a helyben topogás, végső soron az időtlenség szubjektív érzetét kelti.

### 7. A szégyen forrása

A retrospektív elbeszélte előtörténet, melynek főhőse Cifra Géza, a félszeg vasúti forgalmista, a család szégyenének eredetét világítja meg. Cifra Géza felbukkanása a városban, a cselekményidő kezdete előtt nyolc évvel, Vajkayék nagy esélyét jelentette: „legmerészebb álmaikban sem szemelhetek ki leányuknak alkalmasabb kérést” (23). A „kérő” azért tűnik alkalmasnak, mert ugyanolyan deficites a külseje, mint Pacsirtának: „vékonyka” volt, „mellén lötyögött az egyenruha”; „szűk homlokán [...] éretten virítottak a meggyzín, nyári pattanások”; „állandóan nátha gyötörte, s bal orrlyuka [...] verőfényes időben is bedugult” (23). Cifra Géza nemcsak a város legcsúnyább, hanem a leggyámoltalanabb férfinája is, aki a szégyen fiziológiájának valamennyi szimptomáját felmutatja: „Mindig zavarban volt”; „Félt mindenkitől” (23). Mikor beszélt, „nyomott” homlokát „kínosan ráncolta”, „izzadt”, „elpirult” (23); „Meleg-hideg borzongatta”; „Nagyokat nyelt”; „Ádámcsutkája le-föl mozgott gugás nyakán” (24). Nemcsak az expresszív, hanem a perceptorikus szférában is Vajkayékkal közös nehézségekkel küzd. Ő is lemond a látásról azért, hogy őt se láthassák: „Legjobban szeretett volna eltűnni [...]”. (24) Ezt a társasági életről való lemondást ösztönös szégyenelhárítási mechanizmus működteti. A Pacsirtára és Vajkayra jellemző ferde fej- és testtartás is megjelenik Cifra Géza alakjában: vendégségben a kínálást „félrebillent fejjel, mentekező mosollyal” fogadta el. Ez a gesztus és mimika Pacsirta predikátuma, melyet a puztán készült családi fotó rögzít és megörökít.

Cifra Géza egy alkalommal – évekkel a cselekményidő előtt – udvariaságból egy rövid szakaszon a jó időről meg a rossz időről beszélgetve elkísérte Pacsirtát. Ezt a „kompromittálást” nem követte lánykérés. Vajkayék szégyenének forrása, hogy még ez a siralmas emberke sem tekintette nőnek a lányukat. Az apa ezt a kudarcot nem tudja feldolgozni. Kitörésének két komponense közül az egyik éppen ez az elfojtott megaláztatás, míg a másik Pacsirta levele, mely kódolva ugyan, mégis félreérthetetlenül egy ismétlődő elutasításról tudósít. Pacsirta levelének információs értéke nem a kijelentésekben, hanem az elhallgatásokban található.

A levél vagy napló több új tárgyilagos elbeszélőszövegben is fontos poétikai szerepet tölt be, mint pseudo-autentikus dokumentum, szembeállítva az elbeszélő fiktív tudósításával.<sup>13</sup> Pacsirta levele mind modorában, mind tónusában élesen elüt a narrátori beszédétől, és a családban uralkodó konvencionális atmoszférához igazodik, amely kizár minden személyességet.

Gondosan kerül minden témát, amely a közös, bár külön-külön rejtegetett titokra vonatkoznék. Mégis, valamilyen belső kényszer folytán állandóan ezt járja körül, mert bármely őt érintő esemény a családi szégyen parazsát szítja fel. Noha Pacsirta csak jelentéktelen hétköznapi eseményekről beszél, mégis arról mond legtöbbet, amit elhallgat: újabb férjszerzési kísérletéről, mely megszégyenítő kudarccal végződött. Levele a konvencionális új tárgyilagos diskurzus illúzióját leplezi le: a konvenció nem véd meg a blamáztól, a kódolt beszéd is elárulja a rejtett gondolatokat. Pacsirta levelének igazságtartalma három szűrőn akad fenn: az apa interpretációjában, Pacsirta későbbi monológjában, illetve Pacsirta levélen belüli elszólásaiban. Az a csapda, amelyet a konvencionális hétköznapi beszéd állít, a látszólag semmitmondó fecsegésben rejlik: aki sokat beszél, keveset mond, de kiteszi magát az önkéntelen elszólás veszélyének.

Pacsirta szándéka, hogy levelével szüleit megtévevse, csak anyjánál sikeres, aki nem olvassa a levelet, csak férje beszámolójából értesül annak tartalmáról. Mivel a sorok közé rejtett információ verbálisan közölhetetlen, az anya sohasem tudja meg az igazat. Miközben Pacsirta maga is azt hiszi, hogy a vidám pusztai életről tudósít, valójában frissen felkavart szégyenéről ír, és ez hat úgy az apára, „mintha kést forgatnának szívében” (104).

Vajkayt a levél az élet uralkodó törvényeinek átgondolására készíti. Két nőt hasonlít össze: lányát és a kisváros ünnepelt, férfiktól körüludvarolt szőntőjét, Orosz Olgát. Nemük és koruk azonos, de két ellentétes kultúrtörténeti típust testesítenek meg: a vénlányt és a femme fatale-t. Vajkaynak a „becsület és szégyen” feudális polaritás által meghatározott gondolkodásmódja<sup>14</sup> a szükségből erényt kovácsol, hogy a sors elviselhetetlen igazságtalanságát kiegyensúlyozza: Pacsirta szűziességében a szenvedélyek fölötti önuralom eszményét látja, míg Olga szerelmi életében az ösztönös érzékenységben való teljes elmerülést. Így a kényszerű aszkézis az erény apoteózisává emelkedik, és mint ilyen az ösztönöktől vezérelt alantas élet vulgaritásával konfrontálódik. A Pacsirta csúnyasága miatti szégyen a lány erényes viselkedése fölötti büszkeséggé szublimálódik, biológiai deficitje szociális profittá konvertálódik. Vajkay visszatérő lidércálma Pacsirta megcsonkításáról és meggyilkolásáról ellentmond ennek az átértékelési folyamatnak, és kikezdi a tudat felszínén integernek látszó feudális értékrendet: az álom tartalma szerint Vajkay lányát nem pusztán halottnak, hanem egy kéjgyilkosság áldozatának óhajtja látni. Csak egy ilyen megoldás emelhetné Pacsirtát mint nőt a színésznő fölé, és törölhetné el a kisvárosi társaság stigmatizáló ítéletét Pacsirtáról. A gyalázat és erény, büntetés és jutalom fordított viszonyára vonatkozó miért-kérdések Vajkay számára megválaszolhatatlanok. Ha az egyéni sorsot a külső deficit véletlenül meghatározhatja, „semminek sincs értelme” (105). Ezzel a felismeréssel indul Vajkay csütörtök este, egy nappal Pacsirta hazaérkezése előtt, a párducok multságára.

### 8. Érzékiség és becsület

A regény világában nemcsak az alakok – Pacsirta, a szülők, a vasúti forgalmista – szenvednek szkoptofóbiában, hanem a tárgyak és terek is. A Pacsirtát ide-oda szállító vonat, a Vajkay-ház, a bútorzat, különösen a zongora és a tükör, szégyellni látszanak magukat, és mindannyian megpróbálnak a kíváncsi tekintetek elől elrejtőzni. Pacsirta elutazása után azonban a szülők is és a ház is lassanként leveszik „a szégyen álarcát”.<sup>15</sup> Vajkayné új táskára vágyik, Vajkay új frizurára, mindketten kilépnek otthonukból, elhagyják önkéntes száműzetésük helyét, emberek közé mennek, átadják magukat az evés, ivás, színház és kártyázás érzéki örömeinek. A ház is átalakul, a sötétség többszörösen körülzárt birodalmából nyitott ajtajú és ablakú, kivilágított, lakályos otthon lesz. Nemcsak az emberek, a terek is kacérokká válnak – kitérülnek a világ felé. A szemérmes ház mint az aszkézis helye konfrontálódik a várossal mint az érzéki kísértés színhelyével. Az első Pacsirta szabad tere, a második a szülők menedékévé lesz, de csak lányuk távollétében.

Az étterem, a kaszinó, a színház a látszólagos kozmopolitizmus terei a privát szféra provinciális miliőjével szemben. Az elbeszélői irónia ezt a láttszatot mint álcázott provincializmust leplezi le. A sárszegi kaszinó olvasóterében gubbasztó Sárcevits mindig *Le Figarót* olvas, „ezért városzerte európai műveltségű férfiúnak tartották”. (108) „Sárcevits, mint Sárszeg örlelke virrasztott itt [...] olvasván a *Le Figarót*, haladt a művelt nyugattal, a fölvilágosodott európai népekkel, előre.”<sup>16</sup> A párdúc-társaság is szívesen fitogtatja emelkedett pillanatokban klasszikus műveltségét: *Etiam si omnes, ego non* – mondja egyikük, kicsinylően eltolva a sört, és *Aquam vitae, aquam vitae* szavakkal pálinkát rendelve, miközben a többiek *vino veritast* kiáltanak neki.<sup>17</sup>

Az elbeszélői irónia a „komoly”, férfi-diskusziókat – Kossuthról, 48-ról, Darwinról, az ateizmusról – is relativizálja vagy a részvevők bemutatásával (az ostoba Füzes Feri és Hartyányi Olivér, akinek a hátgerincsvradás határozza meg a világnézetét) vagy Vajkay Ákos reakciójával: „Ákos nem vett részt a vitában. Bánta is ő Széll Kálmánt meg Kossuth Ferencet. Nagyobb gondok, mélyebb kérdések foglalkoztatták. [...] Az ételek nemesi családfáján kereste azt, amiről már két napja szakadatlanul álmodott [...]” (61). Így kerül történelem és ideológia, politika és filozófia – jelentőségüket tekintve – a bográcsgulyás szintje alá.

Az evés-ivás érzéki örömeinek élvezése Vajkay Ákos számára összeegyeztethető azzal a feudális értékeléssel, mely saját társadalmi besorolásának vezérfonala, s amelynek némi érvénye még a regény néhány más figurája számára is van. Ez az értékrend azonban nemcsak a társadalmi beilleszkedés, hanem a társadalomból való kivonulás szempontjából is meghatározó: Vajkay szégyenét az előkelő tartózkodás mint a nemességhez méltó magatartás álarca mögé rejt. Ugyanez a nemesi büszkeség szolgál Pacsirta szégyene

számára is erénymaszkul. Az előkelő származás tudatos megélése mindkettejüknél a deficitikus fizikai megjelenés miatti szégyen elhárító mechanizmusaként működik. Vajkay heraldikai hobbyja, amelyet bizonyos mértékig lánya is oszt, szintén ebben a kontextusban foglal helyet. A családfakutatás ugyanúgy szégyenelhárító manőver, mint a női szépség témájának tabuként való kezelése, Pacsirta csúnyaságának kimondhatatlansága. Az elhárító mechanizmus sorába tartoznak a korábban tárgyalt stratégiák: a látásról való lemondás a láttatás elkerülése érdekében; Vajkay lidércálmában az ellenfantáziaként kibontakozó kéjgyilkosság-történet, Pacsirtával a középpontban. Szégyenelhárító funkciója van Vajkay mohó evésének, amelynek során környezete penetráns pillantásait az ételek tudatos és kontrollált elfogyasztásával leküzdi, mintegy a pillantásokat is bekebelezi.<sup>18</sup>

Feudális viselkedéshagyományok és az előkelőség pszeudoeszményei hátrózzák meg Vajkay gesztusait a kaszinóban a párducok kanzsúrján, és ezek irányítják játékszenvedélyét tarokkozás közben, mely „nem afféle sehonnai játék”, maga is olyan előkelő családfával rendelkezik, mint azok, akik játsszák: „Messze visszanyúlik a múltba, nemes elődökre tekint vissza. Ázsiából származik, akár vitéz eleink [...]. Emberöltök dolgoztak rajta, míg ilyen elmésre csiszolták” (114).

A feudális becsületkódex adja Vajkay tartását a kanzsúr éjszakáján. Férfias erőtlől duzzadón és a hazardjátékban elért rendkívüli sikertől megnövekedett öntudattal, de vérében megnövekedett alkoholszinttel is, ok nélkül beleköt lánya képzelte csábítójába, Cifra Gézába. A párducokat köszönés nélkül hagyja ott. Viselkedése a többiek számára érthetetlen. Az elbeszélő sem ad magyarázatot Vajkay lelkiállapotára, csupán a különös, látszólag motiválatlan gesztusok leírására szorítkozik, melyek még furcsábbakká válnak, mikor egy kávéház teraszán megpillantja a család „ellenségét”, Cifra Gézát. Beszélni képtelen, egyetlen világos gondolat sincs a fejében, csak érzelmei törnek utat, amelyeket inkább elrejtene kellene, mintsem szabadon engednie, ha nem akar nevetségessé válni. Vad erőt és mérhetetlen gyűlöletet érez magában, szét tudná tépni ezt a gazembert pusztá kézzel, de nem teheti, mert sem a világnak, sem önmagának nem tudna tetteire magyarázatot adni. Egészen közel megy Cifra Gézához, de nem köszön neki. Fixálja. Fellépése agresszív. A fixáló tekintet támadókészséget jelez. Vajkay a családi becsületen esett csorbát a feudális becsületkódex szabályai szerint párbajban akarja kiköszörülni.<sup>19</sup> Megkísérli a *házasságzedelgőt* provokálni. A kihívás vígjátékba fullad, nemcsak azért, mert a provokáló fél alkoholizált, hanem azért is, mert Cifra nem tud semmilyen közte és az öreg között fennálló becsületbeli ügyről, ezért Vajkay gesztusait értelmezni sem tudja. A részeg férfit a szituációhoz nem illő udvariassággal köszönti, és szívélyesen az asztalához invitálja. A „jöttment” forgalmista szemmel láthatóan nem párbajképes, a kihívás előtt naiv, jóhiszemű módon tér ki.



A felgyülemlett agresszió, mely az azelőtt félénk öregembert már a tarokkozás alatt vérszomjas párduccá változtatta, nem vezethető le a család ellenségén, a megszegyenítés nem torolható meg annak (véltlen) okozóján. A sikertelen párbajkihívás után Vajkay csordultig van agresszív indulatokkal.

### 9. Az affektuskontroll csődje

A nyolc évvel korábban elszenvedett sérelemre – az elmaradt lánykérésre – az ösztönös szégyenelhárítás affektív reagálásmintája következett, melynek fő stratégiája a *lemondás*: lemondás a hivatalról (nyugdíjaztatás), a társaságról (kilépés a párduckörből), az érzéki örömekről (alkohol-, étterem-, kirakatnézés-, színházabsztinencia). A lemondás célja az észrevétlenül maradás. Kognitív reakcióra Vajkay részéről csak a párdúc-összejövetel után kerül sor, az alkohol és a tarokkgyőzelem hatására, melyek megrepesztik a lélek köré vont páncélt, és megtörik az évtizedes hallgatás tabuját. Mélyenszántó pszichoanalitikai fejtegetés helyett az elbeszélő csak a látható szomatikus változásokat írja le: „*Merev kérégek engedtek föl benne*, koponyája izzott és haja, mint a hó, olvadni látszott rajta. Szemében is boldog nyirok csillogott. Füle pirosra gyulladt a barátság tavaszában.” (116; kiemelés – H. G.) Vajkay érzelemkitörésének két komponenséről – Pacsirta leveléről és a vasutassal való találkozásról – az olvasó röviddel azelőtt értesül. Mindkettő a pislákoló régi szégyent szítja fel: a levél az ismételt elutasítás sejtetésével, a találkozás az összégyenre való emlékekkel.

Vajkay Ákosban szociális presztízisének gyors emelkedése lánya távollétében lojalitáskonfliktushoz vezet, amelynek előrejelzése már az első fejezet családi felvonulásában megtörtént: az állomásra menet az apa előresietett, s csak az anya lépkedett szorosán lánya mellett. A lányuk okozta szociális presztízisvesztésre a szülők csak Pacsirta távollétében döbbennek rá. Ez a felismerés vezet végül döntően Vajkay érzelemkitöréséhez, bár a szégyen-tabu megszegésének, a csúnyaság kimondhatóságának van egy banális mozzanata is: a Pacsirta távollétében végignézett színdarab „Csúf, csúf, csakugyan” kezdetű és „hess, hess, hess”-sel végződő kupléja,<sup>20</sup> amelynek éppen ezt a kezdő és záró sorát idézi nevetve a házaspár. A tilalom alatt álló szó tréfás kontextusban elveszti félelmetességét, és a csúf jelenség elhessentésének elfojtott vágya artikulálhatóvá válik.

A kitörés verbális szintje látszólag Pacsirta iránti gyűlöletet vagy legalábbis vele szembeni ambivalens érzéseket fejez ki. Az apa szavainak azonban nincs szemantikai értéke, csak pszichológiai. A szavait kísérő gesztusok – *száraz zokogás*, a *szívre* mutató ujj, a *vonyító* és *jajgató* hanglegjtés – azonban arra utalnak, hogy szavait nem a gyűlölet, hanem a végtelen és tehetetlen részvét diktálja, melyhez – egyébként alaptalan – büntudat is vegyül: Pacsirta két kopár test örömtelen ölelésének produktuma. A szégyen kimondása nem oltja ki a szégyent, hanem megkettőzi az árulás új szégyenével: „Gazember

vagyok.” Az önvádat felesége tiltakozása miatt megismétli, sőt, terhelő jelzőkkel súlyosbítja is: „Gazember vagyok. Aljas, elvetemült gazember. Az vagyok” (134, 135). Vajkay ebben a pillanatban kész arra, hogy a szeretet szolidaritását felmondja, mert annak terhét már nem tudja tovább viselni.

Vajkayné nem vitatkozik férje érveivel, csak példákat sorol fel arra, hogy a Pacsirtának jutott osztályrész nem a legrosszabb. Vajkay sem argumentál tovább – felesége hiába várja az újabb ellenérveket –, hallgatásával vonja vissza korábbi árulását. Az apa megnyugvásával párhuzamosan bizonytalanodik el az anya. Karját kérően emelve fordul végül a házastársi ágy fölött függő Krisztus-képhez megerősítésért, mint a szenvedés jelképéhez és a földi életben véégképp kétségbeesett emberek végső menedékéhez.

Szégyenük tudatosításának folyamatában Vajkay és felesége alig van egymás segítségére. Beszélgetésük áldialógus, melyben a szavak egymást csak katalizálják, anélkül, hogy egymásra reflektálnának. Az öncsalásból való eruptív ébredés mindkettőjükben önállóan megy végbe. Csak most vallják be egymás előtt maguknak a családi szégyent, egy olyan beszélgetésben, melyben egymást ugyan meghallgatják, de nem válaszolnak egymásnak. Ez a dialógus formájú kettős monológ emlékeztet az új tárgyilagos kommunikációs modellre, melynek lényege az egymás melletti „el-beszélés”, és amelynek gyökerei a gogoli, flaubert-i és csehovi dialógusokig nyúlnak vissza.

A felismerés-folyamatot a záró fejezetben Pacsirta élethazugságból való eszmélése zárja. Ha a pusztai kirándulás alapvető változásokhoz nem vezet is, nyomokat hagy a főhősben. A lányszobában magára maradva most már életcélként fogalmazza meg azt a szégyenelhárítási stratégiát, amelyet addig ösztönösen követett: *összezsugorodni, láthatatlanná, észrevétlenné válni, eltűnni* – vagyis abban a pózban megmerevedni, amelyben a pusztán rokoni körben hagyta magát lefényképezni: a háttérben, lehajtott fejjel, a menekülés mozdulatával, védelmet keresve. Pacsirta utolsó kísérlete a pusztán nagybátyja megözvegyült ispánjához férjhez menni, meggyőzte őt arról, hogy szeretetre érdemtelen. Ez a tapasztalat ugyanolyan pánikot vált ki belőle, mint előző éjszaka anyjából. Még gesztusa is anyjáját idézi, bár az ő karnyújtása a szentkép felé nem kérő, hanem lázadó. Mozdulata azonban megtörik, a tiltakozás kétségbeesett zokogásba csap át. Az elfojtott lázadás zokogása groteszk árnyalatot kap attól a boldog mosolytól, amellyel a szülők a másik szobában madaruk hazarepülését nyugtázzák.

A keresztény szimbolikára való ismételt utalás, ráadásul a szöveg egyik leghangsúlyosabb helyén, a záró fejezetben, a testiségről való lemondást szuggereálja megoldásként és megváltásként azoknak, akik deficitestest megjelenésük miatt erre amúgy is rákényszerülnek. A már korábban is felsejlt transzcendencia jelentése elmosódott. Funkciója az a bizonytalan vigasz, amelyet az Isten mindent kiegyenlítő igazságosságába vetett hit nyújt: „...vasárnap délelőtt a Szent István templom előtt, a derült kék égben, látha-

tatlanul és irgalmasan, igazságosan és rettenetesen ott lebeg az Isten, ki mindenütt jelenlévő és mindenütt ugyanaz, Sárszegen éppúgy, mint Budapesten, Párizsban és New Yorkban” (53).

#### 2.2.10. A penetráns tekintet visszafordítása

Az idegen tekintet mások látvány-objektumává változtatja az embert. A szem lesütése – a vizuális behatolás előli kitérés aktusa – meghátrálást jelent, kaptulációt az agresszió előtt. A szégyen „vallomás”:<sup>21</sup> az ítélet elfogadása. A fiatal újságíró, Ijas Miklós, a stigmatizáló szégyen másik áldozata nemcsak viszonzozza a tekintetet, hanem vissza is fordítja. Ezáltal környezetét saját nézelődési vágya tárgyává teszi: „Ijas Miklós, a Sárszegi Közlöny alig huszonnégy éves segédszerkesztője, a Széchenyi Kávéház egyik tükörelablaka mögöl szemléltette ezt a képet. [...] A tükörelablakon túl mintegy akváriumban úsztak előtte a sárszegi élet [...] nevezetességei [...]” (37). A kisvárosi társadalmi élet főszereplőinek ezt követő leírása az újságíró megfigyelő pozíciójából történik. A kávéház tükörelablaka mögötti poszt Ijas Miklós privát kilátótornya, ahonnan a fiatal újságíró megfigyelhet, anélkül hogy ő maga megfigyeltetnék. A tükör az okuláris penetrációt egyoldalúvá teszi.

Ijas újságíróként hivatásos megfigyelő. Magánemberi minőségében éppoly kevéssé szeretné magát eleven tárgyként közszemlére tenni, mint a Vajkay család. Napi sétái során messze elkerüli a főteret, mellékutcákban bandukol. Ijas inkább szemlélő, mint cselekvő figura – a fikció szintjén az elbeszélő esetleges megtestesítője vagy alakmása. Outsider-helyzete és nyílt készülődése jövőbeli írói pályájára kézenfekvővé teszik ezt az értelmezéslehetőséget. A főtéren sétáló alakokról jegyzeteket készít, különösen Vajkayékat tünteti ki figyelmével, mintha egy majdan megírandó regényben nekik szánná a főszerepet. A pályaudvarról hazafelé igyekvő, újraegyesült családot szemével követi, és feljegyzései után három nagy felkiáltójelet tesz. Ezen túl megszólítja Pacsirta szüleit, kifagatja őket, gúny és rosszindulat nélkül érdeklődik a lányról. (Az anya, aki minden fiatalemberben potenciális vőt lát, jellemző módon félreérti ezt az őszinte érdeklődést.) A szülőkkel való beszélgetést követően Ijas még sokáig áll becsukott szemmel a Vajkay-ház kerítése mellett, hogy információit és élményeit feldolgozza.

Ijas és az elbeszélő esetleges – a szöveg alapján egyértelműen nem bizonyítható – identitása még nem jelent identifikációt: sem Ijas személye, sem költészete nem marad az elbeszélő mindent átfogó és relativáló ironikus kommentárjától érintetlen. Ijas és a Vajkayék közötti kommunikáció két párhuzamos mederben folyik. Vajkayék szeretnék jólétesültségüket fitogtatni, ezért felsorolják annak az újságnak a híreit, melynél Ijas dolgozik. Az újságíró semmit sem tud az említett eseményekről, sőt, semmilyen érdeklődést sem tanúsít irántuk. Ő „most másan dolgozott:” „A verseire gondolt, melyek a Sárszegi Közlöny vasárnapi számaiban jelentek meg, a nyilván-

nosság teljes kizárásával, és ajkát eredetieskedve elrántotta, mint mindenkor, mikor ki nem elégített becsvágyára célzott s elismerést keresett magának” (90). A Vajkayékkal való beszélgetés után már nem versein dolgozik, melyekről magában elismeri, hogy rosszak: „Majd másról ír, talán ezekről és arról, amit hallott [...]” (96).

Ijas stigmája nem külsejében, hanem apja bűnében rejlik. Családi múltja miatti kisebbségérzése és művészöntudata között szakadék tátong, amelyet büszkeséggel – a „szégyen reagálásmintájának ellentétével”<sup>22</sup> – hidal át. A stigmatizáltsággal szemben ő egy másik – pozitív töltésű – stigmával védekezik, mellyel saját maga bélyegzi meg magát. Ijas és a sárszegi társadalom kölcsönösen megvetik egymást.

A kisvárosi társadalom többi figurája is valamilyen tekintetben megbélyegzett: a *buta* katonatiszt, az *alkoholista* tanár, a *felszarvazott* bíró; ők azonban mégis képesek szégyenükkel együtt élni, szégyenkezés nélkül. Csak Pacsirta és szülei nem tudják szégyenben manifesztálódó inferioritáskomplexusukat leküzdeni. Pacsirta sorsa plasztikus társadalmi miliőbe ágyazódik. A társadalom jellegének a kitaszítottság problémája szempontjából azonban csak véletlenszerű jelentősége van: a szociális struktúra esetleges megváltozása nem kínálna Pacsirta számára megoldást. Pacsirta megaláztatása látszólag ártalmatlan kinevetésében van. Ez a nevetés azonban mély sebeket vágó káröröm megnyilvánulása, amely az áldozat lelkét gyógyíthatatlanul felsérti. Gyógyíthatatlanul, mert a vágás női és ezáltal emberi mivoltát éri. Pacsirta tragikumája – nevetségessége – a regényben nem szociális vagy pszichológiai, hanem antropológiai indoklást kap. Antropológiai nem a „csúnyaság” értelmében, hanem abban az értelemben, ahogy erre a „csúnyaságra” a környezet reagál. A történelmi tapasztalat szerint a felhalmozott agresszió levezetése véletlen bűnbakokon kollektív akció keretében – ahol a kollektivitás büntetlenséget biztosít – örökké ismétlődő emberi alapszükségletnek bizonyul. Pacsirta védtelenül ki van szolgáltatva a káröröm penetráns pillantásainak – az egyetlen penetrációnak, amelyben része van.

A sebző kollektív nevetés alakítja Pacsirta komikus viselkedését, szavait és gesztusait. A szögletes, mesterkélt mozdulatokban, a mechanikus és konvencionális kifejezésekben, melyek a kollektív nevetést kiváltják, nem Pacsirta „veleszületett” csúnyasága, hanem megnyomorított lelke nyilvánul meg.

1 Az elemzés része egy német nyelven írt összehasonlító monográfiának („*Dunkle Archive der Seele*” in *hellen Gebärden des Körpers. Die Anthropologie der Neuen Sachlichkeit*), mely Kosztolányi egyes regényeit és elbeszéléseit korabeli német és osztrák szerzők (Erich Kästner, Irmgard Keun, Joseph Roth) elbe-

szelőszövegeinek kontextusában vizsgálja. A monográfia a Magyar Kulturális Minisztérium és az Alexander von Humboldt-Stiftung támogatásával előreláthatóan az 1999. évi Frankfurti Könyvvásárra jelenik meg. Az elemzések négy tematikus fejezetben próbálják megrajzolni a húszas-harmincas évekbeli

közép-európai kultúra emberképét: Tér, Szégyen, Lázadás, Életművészet. A *Pacsirta* elemzése a „Szégyen”-fejezetben olvasható.

2 Klaus SCHRÖDER, *Malerei der Distanz. Zur Geschichte und Phänomenologie der Neuen Sachlichkeit in Österreich = Neue Sachlichkeit. Österreich 1918–1933* (Katalógus), Kunstforum Bank Austria, 1995, 22.

3 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, Bp., 1961. Az idézetek után zárójelben megadott lapszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

4 Georg SIMMEL, *Zur Psychologie der Scham*, 146; Sighard Neckel, 95.

5 Sighart NECKEL beszél a látható külsőn „dokumentált” láthatatlan belsőről, lásd: *Soziologie der Scham*, Campus V., 1991, 88, 179.

6 Léon WURMSER szégyenpszichológiai könyve, *Die Maske der Scham* [A szégyen maszkja] hasonlítja a tekinteteket késszúrás-hoz. Springer V., 1993, 78, 2. kiad.

7 Ezt a „triangulum-konstellációt” pszichoanalitikailag is lehet értelmezni: az apa lidércálma, illetve később explicitté váló óhaja lánya haláláról megfordítják az ödipális ösjelenetet, és a gyerek meggyilkolásával próbálják a preödipális periódus diadikus viszonyát helyreállítani. Lásd S. FREUD, *Traumdeutung*, Fischer V., 1972, 2. k., 2, 4, illetve L. WURMSER, *i. m.*, 18. Ennek az értelmezési lehetőségnek azonban új tárgyilagos kontextusban nincs központi jelentősége.

8 Vö. O. FENICHEL, *The scopophilic instinct and identification* [A szkoptofil ösztön és identifikáció] = *Collected papers*, 1. k., New York, Norton, 1935, 396.

9 A hasonlatot Joseph ROTH *Rechts und links* [Jobbra és balra] című regényéből kölcsönöztem, melyet a német nyelvű monográfiában egy korábbi fejezetben önállóan elemeztem, és amellyel a *Pacsirtát* összevettem. A színpadi reflektorfény illúziós térteremtő gesztusa szintén megtalálható a Roth-regény egyik alakjának meditációjában. A színház mindkét regényben inkább „degradált”, mint „fokozott élet”-ként jelenik meg. Lásd *Rechts und links*, Kiepenheuer&Witsch, 1985, 94. Az összehasonlító részeket jelen tanulmányból kihagytam.

10 A társadalmi szerepjátszás sokféleségéről lásd Irving GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life* [Az én prezentációja a mindennapi életben], Garden City, New York, 1959.

11 Lásd Joseph ROTH, *Rechts und links, Flucht ohne Ende* [Menekülés vég nélkül] vagy Kosztolányi kisregénye: *A rossz orvos*.

12 Lásd erről SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Körköröség és transzcendencia a „Pacsirtá”-ban = A rejtőző Kosztolányi*, Bp., 1987, 76.

13 A monográfiában elemzésre választott elbeszélőszövegek közül négyben is előfordul. A *Pacsirtán* kívül a *Rechts und links*ben Paul Berenheim levéltudósításai, a *Kunstseidenes Mädchen*ben Doris naplója, a *Fabian*ban Labude búcsúlevele említhető.

14 WURMSER például lehetségesnek tartja, hogy a méltóság és közönségesség közötti feszültség „becsület és elnyelés feudális polaritásának legitím leszármazottja”. *I. m.*, 51.

15 Lásd Léon WURMSER könyvének címét: *Die Maske der Scham*, id. kiad.

16 SZEGEDY-MASZÁK is idézi, *i. h.*, 73.

17 A *Rechts und links* párhuzamos jelene-tében a kisváros angolmán előkelősége klub-beli tarokkozás közben beszél hasonlóan latin szállóigékkel.

18 A szégyenkutatás újabb eredményei szerint a mohó falás „szégyen elleni fegyver”, „mintha az elnyelés egyfajta ellenhatalomként szolgálna mások elnyelő tekintetével szemben”. Vö. WURMSER, *i. m.*, 262; lásd még 219, 318, 330. A habzsolás maga is új szégyenforrássá válhat. Lásd L. SILBERSTEIN, R. STRIEGEL-MOORE, J. RODIN, *Feeling Fat = The Role of Shame in Symptom Formation*, szerk. H. B. Lewis, Hillsdale, 1987, 89–108. Lásd még NECKEL, 247–249.

19 Vö. Christoph FÜRBRINGER, *Metamorphosen der Ehre. Duell und Ehrenrettung im Jahrhundert des Bürgers = Armut, Liebe, Ehre. Studien zur historischen Kulturforschung*, Fischer V., 1988, 186–224; lásd még NECKEL, *i. m.*, 66.

20 A kuplé szerepére Vajkay kitörésében TAMÁS Attila hívta fel a figyelmemet.

21 SARTRE, *i. m.*, 347; NECKEL, *i. m.*, 29.

22 Vö. WURMSER, *i. m.*, 76.

## Az elbeszélésíró Márairól

1.

Márai Sándornak négy olyan kötetét adták ki Magyarországon a harmincas években, amely kis terjedelmű prózai műveket tartalmazott.

Ezek közül kettő (a *Músorton kívüül* és a *Bolhapiac*), napilapokban megjelent tárcáinak válogatott gyűjteménye. A továbbiakban e két kötettel nem kívánunk foglalkozni, mivel műfaji szempontból eltérnek a másik két könyvtől. Ez utóbbiak elbeszéléseket tartalmaznak, címük: *Kabala* és *Mágia*. Az első 1936-ban, a második 1941-ben jelent meg először. A két kötetet címük is rokonítja. Az elsőnél a címadó mű, a *Kabala* a kötet nyitódarabja; végig kurzívval van szedve, így tipográfiája is elkülöníti a többi írástól. Egyetlen nagy szerzői monológként is felfogható. Olyasmit közöl, ami az egész kötetre érvényes, meghatározva az alkotói szemléletet, s felkészítve erre a befogadót is. „Csak az egészen buta embereknek nincs kabalájuk. Azoknak, akik olyan rettenetesen buták, hogy nem ismerik szívükben az alázatot. Akik nem tudják, hogy *Jegyek és Házak állanak az égen, s a Jegyek állandóan üzennek nekünk. Akik nem tudják, mi a fájdalom, mert olyan buták, hogy érezni sem tudnak. [...]* Jó kabala félni.”<sup>1</sup>

A *Mágia*, a másik kötet címadó elbeszélésének középpontjában maga az írás mint mágikus megidéző aktus áll, ez határozza meg végzetesen a novella író-szereplőinek sorsát is. (Erről a műről és a kötetről a dolgozat második részében szólunk.)

Első pillanatra megtévesztő lehet az, amit e két elbeszélés sugall Márairól. A köteteket olvasva azonban előtűnik a *Kabala* prózaibb volta és a *Mágia* metaforikussága, jelképszerűsége. Valamiképp persze sajátos költőiségként is felfogható mindez, és nem véletlen, hogy Szerb Antal a következőket írta Márairól az előbbi kötet kapcsán: „Márai metafizikai költő – kissé röghöz kötött, magyar józanságú irodalmunkban egyike a nagyon keveseknek, akiknek metafizikai tematikájuk van. Akármilyen trivialisból indul ki, előbb-utóbb a nagy titkokat súrolja: a család és vele a születés, származás misztériumát, az egyéniség hegeli paralogizmusát, szerelem és halál összhangzatát és a csillagok magányosságát. Ez az igazán nagy benne.”<sup>2</sup>

A jelek, melyekről a *Kabalában* szó esik, nem mások, mint jelképes tárgyak, viszonyok, történések, melyek realiztikusságukban az elbeszélés alakjai számára egy pillanatra felvillantanak valamit a jelenségek mögötti világból. „A hétköznapok kis történései magukban hordozzák a rajtuk kívül álló jelentésrendet. A jelentéktelenségnek látszó, csip-csup botlásokban feltárul, megmutatkozik az ember. [...] Minden jelenetnek van mélyebb tartalma, – ha tesszik – etikai értéke. Márai a titkosan elrejtett más értelmet emeli ki a látszat csapóajtaja mögül. Görög értelemben az a filozófus, aki lát. Márai lát és látat, s ezzel tulajdonképpen filozófiát csinál.”<sup>3</sup>

A *Nyári öngyilkos* című darab figurája is a jelenségek mögött keres valamit, de hiába őrzi magában a világ benyomásait, arra a rejtélyes mögöttesre csak akkor bukkanhat rá, ha az életével fizet. Ahogy ő mondja majd az ügyben nyomozó vizsgálóbírónak: „A nyár jelenségei mögött engem a gyanús érettség izgatott, tehát a halál. De Nagyságod, tisztelettel ismétlem, ezt nem értheti, igen, a köz szempontjából és joggal, erkölcstelennek is tarthatja ezt az izgalmat.”<sup>4</sup>

## 2.

Elmondható a kötetről az is, hogy az itt olvasható elbeszélésekben megjelenő, a jelenségvilág titkait feltárni vágyó ember az alkotó művész létében jut csak közel a titokhoz, de ehhez előbb nyugodt lélekkel végig kell lajstromozni a világot, legapróbb használati tárgyaitól kezdve akár az időbeli keretét adó évszakokig. A kötet egyes darabjaiban ez utóbbiak is fontos szerephez jutnak. A nyári kánikula közepén beköszöntő esős nap különös változást hoz az élet ritmusába a *Hűvös közjátékban*. Néhány ilyen nap visszatérésre kényszerít a megszokott hétköznapokba, a „civilizációba”. Ilyenkor derül ki, hogy a szabadabbnak vélt nyári életvitel valójában csupa veszély és kellemetlenség a megszokottal, a biztonságot nyújtó városi mindennapokkal szemben. „S mindenestül boldogok vagyunk, hogy e mesterkéltségek és erőszakos ősállapotból, a nyárból, egy napra visszatérhetünk az ismerős éghajlat, a bevált civilizáció rejtettségébe. Ez a mi világunk: tizenhét fok celsius, felhők az égen, ruha és cipő, könyv és idegesség, s négy fal, melynek ablakain át időnként vágyódva kipillantunk az édes, elmulasztott édenbe, a félvad természetbe.”<sup>5</sup>

Ember és világ kapcsolatának időbeli megváltozása áll a *Hóviszonyok* középpontjában is. A régi, az emlékekben őrzött tél kerül összevetésre a „modern” téllal, s történik mindez a szagok, illatok megidézése által. Meghitt gyermekkori emlékek halvány árnya tűnik elő, „a télire eltett gyapjúholmik édeskés naftalin és részegítő-csípős kámfor-szaga; az orr-olaj menthol-szaga; a kocsonya-kedvelő férfirokonok diszkrét, téli hagyma-szaga; a reggelihez pirított kenyérszeletek odaégett szén-szaga; a téli szerelem szaga, melyben van egy kis arc- és orrkrém illat is, vörösség ellen; farsangra felrándult, vidé-

ki rokonok keveset használt, ünneplő ruhadarabjainak szemérmes almárium-szaga”,<sup>6</sup> sok más egyéb illat és szag között. De mindez már eltűnt a világból, éppúgy, mint „egy különös és a háztartásokból időközben nyom és pára nélkül kiveszett fűszer, a koriander szaga.”<sup>7</sup> A mindezt megörökítő személyiség őrzi e szagok emlékét, s az általuk megnevezhetővé vált régi világot. A jelenbeli modern tél egészen más. „A szagok, melyek jellemzik, kevésbé vonzóak: [...] a villamosban, a sízésből hazatérő nemzedék zúzottjainak, horzsoltságainak jodoform és xeroform-szaga... Ennyi maradt a nagy, a dús téli szagrepertoárból.”<sup>8</sup>

És ezzel nemcsak a meghittség, az otthonosság érzete tűnt el, hanem e hiány egyetemesebbnek szánt érvénye is felsejlik: a novella kezdetén az elbeszélő Brueghel téli tájképének világára emlékezik. Ez a festmény felidéz és bizonyít, egy olyan világot, amely méltó volt arra, hogy a festő ecsetje megörökítse, megőrizze. Így bizonyítéka volt annak: az a kor még lehetőséget nyújtott a művészi teremtésre, mivel a jelenségek világa mögött ott volt valami lényegszerűbb. A jelenbe érve – még a szagok is ezt bizonyítják – a mindennapoknak ez a mögötte végre elrejtőzött. Ahogy ez az írás sugallja, ezzel a művészi teremtés lehetősége válik kérdésessé. Egyúttal valamifajta otthontalanság-élmény is felsejlik, bár a hangnem, a szövegalakítás jellege kissé mintha tompítaná, ironikussá tenné az egész problémát. Azt sem lehet persze kizárni, hogy mindez csak a hat évtizeddel későbbi olvasat nyomán rajzolódik ki, kissé pózolóan látván a narrátort.

A *Tavaszi eső* cselekményében ezzel a – rejtőzködő, de létét illetően kétségbe nem vont – lényegiséggel való kapcsolat lehetősége akkor jelenik meg, amikor ennek a megvalósítása már lehetetlen. Egy haldokló áll az elbeszélés középpontjában, akinek a számára lassan megszűnik a külső idő, a külső világ, csak az ő egyéni ideje – csak az ő belső világa – létezik. Az orvos és az ápolónő figyelni, ahogy kezd kilépni a valóság keretei közül. De egyszerre elkezd odakinn zuhogni az idő haladását jelző első tavaszi záporosó, s a haldokló szinte őrjöngve gondol vissza azokra az órákra, amikor arcát fűroszt-hette volna a friss vízsugarban. „Valamit szeretnék még! – kiáltja a nővérnek. – Esőköpenyben szeretnék sétálni az esőben! Csak egy negyedórát! Mindig is szerettem volna, s valahogy soha nem értem reá...”<sup>9</sup>

Bár lassan elszakad tőle, mégis újból megérzi a valóságos tér és idő vonzását: ez nem engedi végérvényesen leszakadni, utánanyúl, s a lét csodálatos titkára figyelmezteti – melyben soha nem lesz már része.

### 3.

A novellák szerint a lényegiséggel való kapcsolat lehetősége talán még nem teljesen veszett ki a világból, de hogy a jelenségek mögé hatolhassunk, közel kell engedni magunkhoz a világ dolgait. Máshogy kell viszonyulni a tárgyakhoz is, így többet árulnak el pusztán önmaguknál. Az *Ujjgyakorlat* című



sorozat első darabjában az író megkapja könyve tiszteletpéldányait, s ez hosszú monológra indítja könyve sorsáról, arról, hogy mit visz magával alkotója életéből: „Állandóan bizonyít valamit, akkor is, ha már nem leszek, s ő sem lesz már, ha elenyésztem a sírban, s ő kifakult a kirakatokból, ha negyven év múlva felszántják a temetőt, ahol pihenek, s őt kiselejtezik a világ összes könyvtárából.”<sup>10</sup>

A könyv itt kifejezetten metonimikus szerepben jelenik meg, mint alkotója lényének őrzője. Hasonló szerepet tölt be az időmérő szerkezet *Az ütő-óra* című elbeszélésben. A szerkezet valamikor régen elromlott, és tulajdonosa épp ezért becsüli. „Az ütő-órában az volt a szép, hogy nem ütött, s némán őrizte azt a nehéz és fájdalmas titkot, ami az idő.”<sup>11</sup> Amikor egy „becsvágyó mesterember” megjavítja, és ütő-óra lévén, pontosan jelzi a negyedórákra beosztott időt, egyszerre elviselhetetlenné válik. Az egyéni életidő és a külső idő – mely mindig közelebb visz a halálhoz – kerül itt ellentétbe egymással, s a konfliktus hasonlóképpen feloldhatatlan, mint a *Tavaszi esőben*. A tulajdonos hiába rontja el az órát, a mesterember újra eljön, megjavítja, és a titkot, amit a szerkezet régen némán őrzött, most tulajdonosa fülébe ordítja.

Az elmúlás, a halál a nagy rejtély, és a *Szaküzlet*, amely a temetkezési vállalaté, a középkori allegóriák mintájára afféle memento moriként emlékezteti a mű elbeszélőjét az elkerülhetetlenre. Tökéletes allegória a szaküzlet, hiszen a belépőt fogadó kép minden részlete megfelel az ember sorsát lezáró esemény egyes mozzanatainak. Teljes temetési eszköztár található itt, s az elbeszélő önkínzó gyönyörűséggel tér be ide nap mint nap. És a feloldás sem lehet más ebben az esetben, mint a beletörődés és önirónia sajátos keveréke, mely a felismerés nyomán születik. „Az ember nem akkor öregszik meg, s nem akkor kezd készülni a halálra, amikor az élethez szükséges kellékei szemlátomást elkopnak és kiapadnak; hanem az ilyen pillanatokban, mikor még nem egyezett bele, még nem fogta fel, de már nem érzi egészen lehetetlennek, hogy egyszer személy szerint is kuncaft lehet a szaküzletben.”<sup>12</sup>

Minden ember szembekerül egyszer a mulandósággal, és megpróbál lényéből valamit megmenteni. Ennek legegyszerűbb módja a fénykép, mely mindenki számára elérhető. A *Gyorsfénykép* című elbeszélés adja ennek sajátos, romantikus változatát a vásári fényképészek tevékenységében. Ők még őriznek külsejükben valamit a régi vándor-művészekből. Eszközük is régi-módi, szándékoltan festői és homályos képet készít. Paradox módon ezáltal „a lelket, mely a kósza és mulandó anyagban, a testben keresi a kifejezést, mintegy iistökön ragadja a gyorsfényképész. [...] Ami az arcokban közös, százéves, időtlen, az a zavar. Valamit nem értenek egész pontosan; az egyéniség zavara ez, a megrögzített mulandóság rosszszisztemű feszengeése. A gép számon tart valamit, ami egy pillanattal elébb még nem volt, s egy pillanat múlva már nem lesz ilyen.”<sup>13</sup>

Egy másik műben (*Mellkép kerettel*) az elbeszélő, fényképe szemlélése révén épp valami állandóhoz jut közel. A pillanatnyiségében megragadott arc a figyelmes tekintetnek elárulja múltját, a családi örökséget, hogy kitől mit kapott, a szem, az áll, az orr egy-egy régi családtag emléke. „A családon túl felsejlenek a fajta vonásai, s ezen túl valami kezdeti állapot: Akkor még nem volt fajta és család, s a Művész egyedül volt óriási műtermében, s kedvére pepecselt; s talán a tenger volt tükre, mikor megalkotta az első vázlatot, a végtelen tenger fölél hajolt s a Maga arcának hasonlóságából is beleadott abba az első tervezetbe valamit.”<sup>14</sup>

A végtelen kezdet sejlik fel tehát az önmaga arcképébe merülő művész előtt, s e sajátos, modern meditáció is csak sejtet, és fokozza a kínzó megismerésvágyat, amely azonban beteljesületlen marad.

#### 4.

A novellák világképe szerint az ember létének a lényege titokszerű. Ezért természetes, hogy az emberi kapcsolatokban is akad olyan rejtély, melyet legfeljebb csak tudomásul venni lehet, megérteni, feloldani nem. A *Családi titok* című elbeszélés egy ilyen rejtélyt örökít meg, amelyről – úgy tűnik – a családban nem tud senki. Csak Lajos, aki háromévi távollét után érkezett haza egy messzi országból, sejtí ezt a titkot, „nemcsak agyával és idegeivel, hanem lábával és kezével is érezte, hogy valamit nem tud, ki van rekesztve valamiből”.<sup>15</sup> Hiába próbálja különböző módokon ezt a titkot kiszedni a család egyes tagjaiból, nem tud meg semmit, habár minden azt sugallja, hogy a többieket összetartja valami, amit ő, Lajos, nem tudhat. „Néha már úgy érezte, a titok megoldása ott viszket a nyelve hegyén, csak ki kell mondani... talán a szeretet a titok, gondolta, talán a vér, talán a gyűlölet. De érezte, hogy ezek csak szavak.”<sup>16</sup>

Nem egyszerű, hétköznapi rejtélyről van itt szó, hanem a világ felszíne mögötti, azon túli titok ez. A *természetin túli*, azaz *metafizikai* rejtély, amely behatol a mindennapokba, valahogy jelen van, de nem elérhető. Az ember lényege is valahol itt, ilyen módon rejtőzik, megfoghatatlanul. Aki mégis megpróbálja elérni ezt, az szinte reménytelen küzdelemre kárkoztatott.

A *Gyanú* című elbeszélés szereplőire is ez a sors vár, hiszen megpróbálnak egy ember titkához hatolni. (Erről a darabról most Rónay László tömör, pontos elemzését idézzük.) „A *Gyanú*ban a féltékeny férj és a magánnyomozó párbeszédében egyszer sem kerül elő a gyanúsított neve, személye. Mindketten az »igazságot« keresik, de az igazság ebben a hétköznapiságban nem megragadható, ahhoz előbb meg kell ismerni egy ember titkát, a tetteit éppúgy, mint a rejtett gondolatait. Akkor talán a valóság fölötti térben is megragadható, amit látszólag egyenes tetteivel palástol, azonos lehet a valóság és a fikció. De mindketten tudják, ez tulajdonképpen lehetetlen: az embert sohasem lehet teljesen megismerni, legfeljebb azt kereshetjük benne, amit a másik ember rávetít, elképzeli róla.”<sup>17</sup>

Ha a hétköznapi beszéd nem tud a jelenségek mögé hatolni, az emberek között valódi párbeszéd sem jöhet létre, legalábbis a mindennapi nyelvhasználatban nem. „Mégis, üzenet áramlik a testeken és a tárgyakon át, a zenéből is. Mindenki mondani szeretne valamit, kínlódva keresik a szót, talán függőleges, talán vízszintes, összesen nyolc vagy tíz betű, magánhangzóval kezdődik, mássalhangzóval végződik, csak be kell illeszteni a megfelelő kockába, adott pillanatban, s akkor rögtön értelme lesz az egésznek.”<sup>18</sup>

E fenti idézet nyomán is egyértelmű azonban, hogy Márai számára nem a nyelvhasználat egésze válik kérdésessé, hiszen az *artisztikus szövegalkotás* (és benne a mindennapi beszéd elégtelenségéről szóló művészi – meta- – nyelv), ennek ismerője, a novellákban fel-feltűnő író alakja számára teremtő aktus marad, a kifejezés problematikussá válásának oka pedig a külvilágban keresendő. Talán ez is az oka, hogy a novellaszövegek egy részében (például: *Hűvös közjáték, Hóviszonyok, Családi titok*) bizonyos szituációk, problémák megjelenítésében kivehető egyfajta pózolás, manír, amely részben lehet a kételymentesen szemlélt művész és művészi nyelv már jelzett felfogásának következménye.

5.

A *Kabala* című kötetben tehát egy olyan létszemlélet az uralkodó, melynek alapparadoxona a lényegit megismerni törekvés (mint emberi, antropológiai adottság) és ennek lehetetlensége. A szubsztancialitás tehát az író szerint nem tűnt el a világból, legfeljebb elrejtőzni látszik, ahogy ezt a szereplők küzdelmének eredménytelensége mutatja. Maga a személyiségről alkotott kép is ezt a felfogást követi. Az emberi szubjektum szubsztanciális mivolta nem válik kérdésessé, legfeljebb megközelíthetetlené. E feltárhatatlanság bemutatása azonban egyfajta eleve kész, rögzített tételként vonul végig a kötetben, s ennek megfelelően a személyiség-rajzok is statikusak, zártak lesznek, a szereplők nem mutatnak valódi interperszonális törekvéseket, amelyek megjelenése mozgalmasabbá tehetné a kötetet.

A műveket narrációs szempontból vizsgálva is azt láthatjuk, hogy az esetek többségében csupán egyetlen pozíció, egyetlen nézőpont határozza meg az írásokat: az elbeszélőé. Ahol dialógusból áll a mű (*Gyanú*), ott az csak lát-szólagos, valójában egyetlen hatalmas monológ áll a középpontban, s a párbeszéd csak ennek indítószituációja. A *Csillag* című alkotásban a három szereplő egymás után, de a másiktól teljesen függetlenül mondja el monológiáját, „kívánságát” a történet keretét adó csillaghullás láttán. Holott a művön belül azonos térben-időben vannak, semmilyen kommunikatív kapcsolat nem fűzi őket egymáshoz. Az *Ólomöntésben* az ártalmatlan újévi jóslás is csak hosszadalmas előkészítője a családfő hosszú magánbeszédének. Mindezek arra utalnak, hogy e narrációs megoldás csak egy változata annak az elbeszélésmódnak, mely narrátor közbeiktatása nélkül, közvetlen elbeszélői

situációt hoz létre. Ennek jó példája a kötetnyitó *Kabala* mint szerzői monológ. Úgy véljük, ez a megoldás annak a felfogásnak a következménye tehát, amely szerint igazán mély kapcsolat, így valódi párbeszéd sem jöhet létre az emberek között. Ezért egyetlen hiteles módja marad a megszólalásnak: a monológ, közvetlen elbeszélői szólammak, vagy ettől csak némileg eltérő narrációnak a formájában.

6.

Az alkotói felfogás módosulását követhetjük nyomon a *Mágia* című kötetben. Gazdagabb, sokrétűbb a művek struktúrája, s a szemléletmód is változik. Ezek az írások egy időben születnek Márai legjelentősebb regényeivel, talán nem túlzás azt állítani, hogy művészete ebben az időszakban teljesedik ki.

Örley István, aki a harmincas–negyvenes évek fordulóján érzékeny figyelője volt Márai művészetének, ezt írja a kötetről: „Márai a hagyományos, sőt klasszikus vonalú novella területére lépett vele. Leginkább megvilágítja ezt annak az író elődnek a főlemlítése, aki a *Mágia* fölött szembetűnően, mint példakép lebeg: Kosztolányi.”<sup>19</sup>

A két író összevetése külön tanulmány tárgyát képezhetné, részletesebben *Szegedy-Maszák Mihály* foglalkozott vele Márairól írott monográfiájában.<sup>20</sup> Célunk itt elsősorban az, hogy Márai novellisztikáját önmagában próbáljuk megérteni, a vilásképi összetevőket kapcsolatba hozni az írói megoldásokkal. Visszatérve az Örley-idézethez, ennek első része azt állítja, hogy Márai novellái hagyományosnak mondhatók. Ha a hagyományost a szóképek és szóalakzatok esetében értelmezzük, azt látjuk, hogy a prózai szöveg alapvető szervezője, a *metonímia* mellett felbukkannak a szövegben *metaforikus alakzatok* is. A *távolság* című novellában a repülőgép a metaforája a pilóta és a felesége közötti viszonynak, amely a mű középponti eleme, így az írás egy metafora köré szerveződik. Ugyanilyen szerepet tölt be *A francia yacht* című novellában a luxusyacht, hiszen metaforája a főhősnő lényegi élményének. A művek egy részén szimbólumok vonulnak végig: a *hang*, a *kötés*, a *könyv* (ezek egyúttal műcímek is). Lényegük, hogy megnevezetlen valami helyett állnak, azonban az első két példától eltérően, itt az, aminek megfelelnek, még csak körül sem írható. A metafora a költészet alapvető szóképe, s jelenléte a prózában többnyire lirizált, oldottabb beszédmódra enged következtetni. Ez a költőiség Márai novelláiban azonban csak annyiban van jelen, amennyiben a közölhetetlennek vélt emberi lényeg, központi élettartalom szóképpel való kifejezése az adott mű szerkezetéből, belső törvényszerűségeiből következik. Más novellákban (*Ilonka*, *A válasz*, *A megfejtés*) a lényeges kifejezhetetlensége, az ennek tudatára való ébredés kerül a középpontba, mint *esemény*, s ekkor a prózára hagyományosan jellemző alakzatok strukturálják a szöveget.

7.

A művek időbeliségét vizsgálva természetes tényként állapítható meg, hogy a novella ideje *lényegi idő, kifejelet*, amely az előzmények időbeli lezajlását már nem tartalmazza, de ezek következményét magába foglalja. A kötet nagyobb részére tehát az a fajta időközeg jellemző, amelyben valami lényeges történik: az orvos diagnosztizálja hitvesén a halálos betegséget (*Rendelés előtt*), a középosztálybeli agglegény feleségre talál (*Halálos sebesülés*), a családfőt váratlan hazatérése családjához való viszonyának újragondolására készíti (*A hazatérés*). Jelentős történelmi alakok életük határhelyzetében jelennek meg: Napóleon a waterlooi vereség után vet számot sorsával (*A fürdő*), Danton a kivégzése előtti órákban szembesül önmagával (*A megfejtés*), Fülöp, spanyol király haldoklása közben eszmél rá arra, mi a múltó, s mi a marandó (*A hagyaték*). A történelmi novellák megalkotásánál vélhetőleg az a szempont is vezérelhette Márait, hogy „gazdaságos kifejezésre törekedett, s ilyen esetben számíthatott az olvasó ismereteire. Nem részletezte, amit eleve tudottnak tételezett föl.”<sup>21</sup>

A művek másik csoportjánál az elbeszélések ideje éveket fog át. Szerkezetük eltér az eddig említettekétől, amennyiben terjedelmében is hosszabb és számozott egységekre osztott. Az egyes részekben belül zajlik le valami lényeges, mintegy csomópontként emelkedve ki az évek sorából. *A tévedés* című elbeszélés egységei egy-egy lényegi döntés, felismerés köré szövődnek. Egy házaspár elhatározza, hogy a kopott bérházból új lakásba költözik. A kényelmes, modern helyiségeket azonban nem érzik otthonuknak, bár mindent megpróbálnak, hogy elfogadjassák magukkal az új életformát. Csak akkor nyugszanak meg, amikor újra döntenek, s visszaköltöznek régi lakásukba. Az emlékek, a leélt élet helyszínei kötik őket, s ezek miatt még a régi ház kényelmetlenségeit is el lehet viselni. Valójában a gyökértelen modernség az, ami nyomasztóvá válik számukra, ezt kell felismerniük, de ez hosszabb idő eredménye lesz. Hasonló szerkezeti felépítés, időbeliség jellemző a *Három hattyú* című elbeszélésre, azzal a különbséggel, hogy itt nem történik meg a felismerés, az egységek a sors egy-egy érthetetlen fordulata köré szerveződnek. Károly, az idős főpincér megveszi nehezen összegyűjtött vagyonából a jól menő, híres vendéglőt, a Három hattyút. De hiába adja bele összes vendéglátóipari tapasztalatát a munkájába, senki sem tudja miért, de mindenki elkerüli vendéglőjét. Károly végül csődbe jut, s az új, lelkiismeretlen tulajdonos alatt ismét felvirágozik a Három hattyú. Ezen az egykori főpincér már nem is próbál gondolkodni, csak dolgozik csendesen volt tulajdonában.

Idősíkváltásra is lehet példát hozni a kötetből. Az egyik szereplő egyben a történet narrátora is a *Hőfűvás* és a *Dráma Voloscában* című elbeszélésekben. Narrátori mivoltukban egy, az ő pozíciójukhoz képest múlt idejű esemény-sort adnak elő, amelynek ők is részesei vagy szemlélői voltak. A művön

belüli idősíkváltás – mely a lényegi történetet foglalja magába – az elbeszélőtől különvált narrátort tesz szükségessé és ez azonos lesz az egyik novellafigurával.

8.

Átterve a narráció kérdéskörére, megállapítható, hogy Márai elbeszélés módjának sajátossága az említett kötetekben abban rejlik, hogy lemond arról, hogy elmondhatónak tételezze az általa teremtett világ bizonyos lényegi tartalmait. A *Mágia* című kötetben ez úgy módosul, hogy a szereplők fiktív tudatának határait követve a számukra kifejezhetetlenek a közlésére az elbeszélő, illetve a narrátor sem képes. Ennek nyilvánvaló esetét láthatjuk a *Három hattyú* mellett a *Földrengés* című írásban. Itt az elbeszélő végig a főszereplő kisfiú nézőpontját követve mutatja be a mű világát, azaz a fikción belül választ egy pozíciót, amivel azonban ő csak részben azonosul, hiszen mint elbeszélő, valahol kívül áll a történéseken, helyzete nem határozható meg pontosan. A mű végére érve jelentésbeli hézagok maradnak, tehát elliptikus szerkezet jön létre. Valószínűleg a család anyagi összeomlása következett be, s a szokatlan reggeli szituáció – a rendetlenség, a kemény hangú idegenek – sajátos magyarázatra készítetik a kisfiút. Ez metaforikusan pontosnak is tekinthető, hiszen ő földrengésnek nevezi azt, ami történt, s ami ebből a nézőpontból másképp nem is fogalmazható meg. Abban a műben, amelynek címe: *Az árva*, az egyik szereplő a narrátor, aki egy különös kapcsolatról számol be. Idősebb nőrokona örökbefogadási szándékára egy furcsa öregasszony jelentkezik, aki valóban árva, hiszen szülei régen meghaltak már. Minden várakozás ellenére bensőséges kapcsolat jön létre a két ember között, s erre a narrátor – aki a mű világának részese – sem tud magyarázatot adni. A szeretetről beszél, amely váratlanul kiárad, de végül egyértelmű választ sem ő, sem a többi rokon nem tud adni, „mert láttak valamilyen emberfeletti illetlenséget, valamilyen nyers, torz kalandot, az életet”.<sup>22</sup>

Itt már mintha visszaszorulna az életvilággal szembeni – a korábbi kötetben még meglévő – írói fölény, átadva helyét egy megértőbbnek tűnő beszédmódnak, amely épp a magabiztos megértés hiányát ismeri be, s ez az értelmezési bizonytalanság lassan kiterjed az addig meglehetősen kételymentesen szemlélt személyiségre.

9.

A megértés hiánya tehát vonatkozhat az önmegértésre is, amelynek legsúlyosabb következményei a feloldhatatlan erkölcsi konfliktusok. Márainál leggyakrabban magánélet és hivatás ilyen típusú összeütközésére találhatunk példát, ez a központi rétege a *Válás Budán* (1935) című regénynek, és a *Kaland* (1940) című színműnek, mely utóbbinak előképére ismerhetünk a *Rendelés előtt* című novellában.<sup>23</sup> Itt a konfliktus oka az orvos számára az a halálos

betegség, melyet feleségén diagnosztizál. Az orvosi tény többszörös konfliktust takar. Elsőként a hozzá legközelebb álló, szeretett személy végzetes fenyegetettségét, mely hivatása gyakorlása közben jut tudomására. Az is nyilvánvaló lesz, hogy e veszély elhárítására már képtelen, holott erre mint orvosnak, lehetősége lett volna, ha idejében megvizsgálja feleségét. Hivatása mond itt csődöt: habár házastársáról azért feledkezett meg korábban, hogy hivatásának szentelje magát, végül tragédiájuk válik e cél elérésének akadályává.

Az alapvető dilemma az, hogy az orvos a kétféle erkölcsi „kell” közül a hivatás imperatívuszának engedelmességet, és ezzel vétséget követett el egy másik „kell”-el szemben. A Márai műveiben meghatározó szerepet játszó etikai vétséget a legjobban talán a kortárs, tragikus sorsú gróf Révay József fejtette ki teoretikus szinten *Az erkölcs dialektikájában*: „Az erkölcsi kell különböző, sőt egymással ellenkező tartalmi egymás mellett helyezkednek el az erkölcsi tudat síkján, mint égbolton a csillagok. [...] Az erkölcsi alanyt a kell ellentétes áramai járják keresztül és marcangolják szerteszét. [...] Az erkölcsnek megfelelni nem lehet. Nemcsak az túl kevés, amit megvalósíthatunk, de szükségképpen túl kevés az is, amire törekedhetünk: ellentétes célokat egyidejűleg nem lehet kitűzni.”<sup>24</sup>

10.

A feloldhatatlan konfliktusok másik csoportját azok a művek képviselik, amelyekben az alkotó ember áll a középpontban. A problémák itt ontológiai és ismeretelméleti kérdéseket érintenek, tehát valamilyen értelemben át/túllépnek az erkölcs világán. Nem véletlenül kerül első helyre itt az írói hivatás, hiszen „Márai [...] vonzódott az öntükröző elbeszéléshez.”<sup>25</sup> A hivatás itt is összekapcsolódik a személyes egzisztenciával, s ez áll *A tenger* című novella centrumában is, ehhez képest értelmezi rész és egész, a művész által teremtett és a külvilág szerepét. A főhős, Walter, elzárkózik a külső világtól, hogy megalkossa nagy művét. Végül részek maradnak a nagy tervből, és részeket, „cserepeket” lát a külvilágból is. A honvágy azonban egyre erősebb benne, „ez a gyanús, tisztátalan honvágy, a sírás vagy a tenger után, a végtelen fájdalom vagy a végtelen közöny után, ami, így hitte, egyremegy”.<sup>26</sup> Mivel képtelen már sírni, a tenger, amelynek „egyetlen cseppjében pontosan olyan mértékkel vegyülnek a só és a víz, mint az emberi könnycseppben”,<sup>27</sup> tehát a tenger, az ősi elem az utolsó lehetőség, hogy megtapasztalja a könny ízét, amit nem tudott lombikban előállítani. Éjjel érkezik a tengerhez, és a feszült várakozásban, félelmében sírni kezd. Ahogy megizleli az első könnycseppet, nincs már mire várnia. A részlet, ha arányaiban tartalmazza az Egészet, és önnön emberi lényé mélyéről tör elő, teljességérzetet adhat. Mert mint a könnycsepp, tökéletesen megformált. E példázatjellegű írásnál érdekesebb a kötet címadó novellája. *Mágia* ugyanis egy ontológiai paradoxonra épül: a

képzelet alakjai visszahatnak alkotójukra. Ezek szerint a képzelet teremtményeinek is van önálló létük, vagyis fantázia és valóság határai elmosódnak. Ha köztünk és képzeletünk világa között nincs minőségi különbség, a kétféle létmód kölcsönösen hathat egymásra, azaz a képzelet alakjai, a *művészi képzeleté*, a műalkotásé, visszahatnak alkotójukra. Ily módon viszont az írás mágikus-megidéző aktussá válik. Ez a gondolat foglalkoztatja a novella egyik író-hősét. Barátját, Valért egy nagyregény írása közben érte a halál; aki miután fiókjában megtalálta a *regényében szereplő* pisztolyt, s a különös esetet elmondta a másik írónak, a pisztollyal főbe lőtte magát. Ugyanis amikor Valér megtalálta, a fegyverből hiányzott egy golyó. „Ez a hiányzó golyó kioltott egyszer egy emberéletet, s ennek a halottnak az emléke árnyalja be a regény hőseinek az életét.”<sup>28</sup> És okozza alkotójuk, az író tragédiáját, aki „régimódi belga pisztollyal lőtte főbe magát, s a rendőri bizottság megállapította, hogy a hat lövedék közül kettő hiányzik [...] s megírták, hogy a híres író egyetlen lövéssel ölte meg magát”<sup>29</sup>

„Lehet, hogy a regényhős egyszer visszanéz az íróra, aki felkeltette körülötte a mágikus létezés árnyait, s visszahat sorsával az alkotó sorsára? [...] Mi az írás? Mi az élet? Mi az ébrenlét és mi az álom? Mi a világ és mi a képzelet?”<sup>30</sup> – Teszi fel a kérdéseket Valér barátja. És a huszadik század végi olvasónak ezek a kérdések talán még annyira sem tűnnek kimódoltnak, mint a fél évszázaddal korábbi olvasó számára.

1 MÁRFAI Sándor, *Kabala* = M. S., *Kabala*, Révai, Bp., 1936, 4.

2 SZERB Antal, *Márai Sándor: Kabala*, Válasz, 1936, 711.

3 KENYERES Imre, *Márai Sándor: Kabala*, Diárium, 1937, 14.

4 MÁRFAI, *A nyári öngyilkos* = *Kabala*, 16.

5 MÁRFAI, *Hűvös közjáték* = *Kabala*, 39.

6 MÁRFAI, *Hóviszonyok* = *Kabala*, 46–47.

7 Uo.

8 I. m., 48.

9 MÁRFAI, *Tavaszi eső* = *Kabala*

10 MÁRFAI, *Ujjgyakorlat* = *Kabala*, 9.

11 MÁRFAI, *Az üttő-óra* = *Kabala*, 88.

12 MÁRFAI, *A szaküzlet* = *Kabala*, 104.

13 MÁRFAI, *A gyorsfénykép* = *Kabala*, 79.

14 MÁRFAI, *Mellkép, kerettel* = *Kabala*, 125.

15 MÁRFAI, *Családi titok* = *Kabala*, 143.

16 I. m.

17 RÓNAY László, *Márai Sándor*, Bp., 1990, 205.

18 MÁRFAI, *Rejtvény, lóugrással* = *Kabala*, 74.

19 ÖRLEY István, *A Márai-mű új állomásai* = Ö. I., *A Flocsek bukása*, Magvető, Bp., 1988, 381.

20 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Akadémiai, Bp., 1991, 35–45.

21 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 41.

22 MÁRFAI, *Az árva* = M. S., *Mágia*, Révai, Bp., 1941, 211.

23 RÓNAY László, *i. m.*, 254.

24 GRÓF RÉVAY József, *Az erkölcs dialektikája*, Bp., 1940, 173.

25 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 42.

26 MÁRFAI, *A tenger* = *Mágia*, 170.

27 MÁRFAI, *A tenger* = *Mágia*, 169.

28 MÁRFAI, *Mágia* = *Mágia*, 377.

29 Uo.

30 MÁRFAI, *Mágia* = *Mágia*, 378.



## Műelemzés

KELEMEN PÉTER

### Utalások, célzások, ákombákomok\* Szövegszintek és jelentésrétegek Kosztolányi Dezső Fürdés című elbeszélésében

„...a pszichoanalízis nem kérkedhet azzal, hogy apróságokkal sohasem foglalkozott. Épp ellenkezőleg: megfigyelési anyaga rendszerint azok az igénytelen történések, melyeket a többi tudomány jelentéktelenségük miatt félredobott, szinte azt mondhatnám: a jelenségvilág hulladéka.” Sigmund Freud nevezetes szavai ezek,<sup>1</sup> alkalmasak egy egész korszak írói törekvéseinek kifejezésére. Visszhangra találtak Kosztolányi lelkében is, aki így ír Karinthy egyik paródiájáról: „[...] – mint a nagy életábrázolók – sohase magyaráz, csak a nem fontosról beszél, hogy a nem fontosból annál nagyobb feszítő erő áradjon ki, s a fontos annál izgatottabban rohanja meg képzeletünket.”<sup>2</sup>

A *Fürdés* című novellát olvasva az apróságok jelenségvilágával találjuk szemközt magunkat: ha értelmezni akarjuk, a kulcskérdés az lehet, elfogadjuk-e valóban jelentéktelennek és jelentéstelennek a mindennapi élet élénk táruló cserepeit, vagy rá tudunk mutatni közülük azokra, amelyek a műalkotás sajátos világában mégis csak fontossá válnak, s az első olvasmányélmény során talán fel sem ismert jelentéseket hoznak létre.

#### 1. A titokzatos mű

Az elbeszélés – *Jancsi* cím alatt – először a Pesti Hírlap 1925. november 8-i számában jelent meg. Itt közölte három évvel korábban *Az úszó halála* című karcolatot is, annak az élménynek leírását, amelyből vélhetőleg a *Fürdés* alap gondolata kisarjadt.<sup>3</sup>

Feltűnést az elbeszélés akkor keltett, amikor a *Tengerszem* című kötet napvilágot látott: maga a szerző azzal tette hangsúlyossá, hogy a kötet élére helyezte. Első külföldi megjelenése azonban korábbi: François Gachot (véltetőleg az író ajánlására) már 1932-ben közli fordítását a *Nouvelle Revue de Hongrie* májusi számában.<sup>4</sup> Elsőként pedig Schöpflin Aladár hívta fel rá a

\*Az It szerkesztősége több pontján is fenntartásokkal tekint az itt előadottakra, mivel azonban az elemzés szerzője néhol maga is nyíltan „játszik” az értelmezési lehetőségekkel, indokoltnak érzi gondolatébresztő írásművének itteni közzétételét.

figyelmet bírálóiban, s általa jellemezte Kosztolányi írásművészetét.<sup>5</sup> Azóta értékelők egész sora tartja az „érett Kosztolányi” novellisztikája kulcsdarabjának ezt a művet, Baráth Ferenc (1938), Szegzárdy-Csengery József (1938), Kiss Ferenc (1979), Lengyel Balázs (1985), Poszler György (1985), Juhász Tamás (1985) említi hangsúlyosan, illetve elemzik részletesen, Szabó Zoltán (1988) pedig önálló stíluselemző tanulmányt szentelt neki. Megemlíthetjük még Ranódy László *Szines tintákról álmodom* című filmjét is (1980), amelyben feldolgozva szerepel.

Estétikai értékét is szívesen méltatták az elemzők: Gyergyai Albert (1936) a „nagy novellák” közé sorolja, Kiss Ferenc „hibátlan alkotásnak” nevezi, bár nem tekinti az életmű csúcsának.<sup>6</sup> Különleges helyét mutatja irodalomunkban az a tény, hogy az irodalomtörténészek mind a mai napig kihívásként tekintenek rá, s bár a mű értelmezésének kialakult egy bizonyos hagyománya, ezt az újabb és újabb elemzések mindannyiszor kiegészítik vagy új szempontok alkalmazásával frissítik fel.

Előbb is született meg ez a tradíció, mintsem a szóban forgó elbeszélés közismertté vált volna. Fő vonalainak kifejtésére a nagy regények adtak alkalmat, Földi Mihály és Németh László ezek kapcsán értékelte át Kosztolányi korábban inkább édesnek és dekadensnek tudott életművét.<sup>7</sup>

Bár Király György már 1921-ben a sorsszerűséget, a véletlen hatalmát látta a *Béla, a buta* című kötet elbeszéléseiben érvényesülni,<sup>8</sup> Földi állítja ezt a gondolatot világnézeti-filozófiai távlatba. Ő pendíti meg először e művek redukáltságának, „képletszerűségének” gondolatát is: „Meg kell érteni a világot, mely csupa hieroglifa; a költő feladata a hieroglifák megfejtése; végzete, hogy hieroglifákban beszél.

Kosztolányi megfejtésének módszere a racionalista egyszerűsítés. Vannak bizonyos alaptényei az életnek, melyeket épp úgy változatlanul el kell fogadnunk, mint a matematika alapfogalmait. Ilyenek: végzet, véletlen, halál.” Tovább gombolyítva az eszmefuttatás fonálát, a kritikus a művek végső jelentését egy sajátos világnézetben leli föl: „Ki felelős ebben a világban valamiért? Ki tud megmagyarázni valamit? Nincs itt ok, nincs itt cél; hiányzik az emberi élet, az emberi lélek minden alapja, minden látható határa. [...] Válasz nincs, magyarázat nincs. Motívumok nincsenek. Akaratok hiányoznak. [...] Körülmények vannak. Kosztolányi embereinek világából egy láthatatlan kéz kikapcsolta az okság törvényét; itt minden a kondicionalizmus szemléletében történik.”<sup>9</sup>

Az emberi sorsok magyarázata ugyanis nem a jellemben, az érzelmekben, vagy más, belső okban, hanem a világ szerkezetében rejlik: „Kosztolányinak kevés a meleg szava, amikor alakjairól ír, hűvös és közönyös sorsukkal szemben, mint aki tudja, amivel ők nincsenek tisztában: sorsuk csak tragikus lehet.” [...]

„Mi érdemes?

Erre a kérdésre nincs pozitív felelete Kosztolányinak. Csak negatív. Semmi sem érdemes! Mindenből a tragédia és a nihilizmus torka ásít felénk. Céltalan minden.”<sup>10</sup>

A *Fürdés* elemzői a későbbiekben csupán ezt a kész sémát alkalmazzák az elbeszélésre. Baráth Ferenc így summázza a mű jelentését: „A végzet kezében csak játékszerek vagyunk”, s meg is nevezi a gondolkodói magatartást: a fatalizmust látja érvényesülni benne.<sup>11</sup> Szegzárdy-Csengery József szerint az elbeszélés „... a sors végzetes cselvetését, a véletlen villanásszerű játékát személytelen és tömör érzékletességgel szemlélteti”.<sup>12</sup> Rónay László ezt a végzetességet a keretes szerkezet sugalmazásaként,<sup>13</sup> Szabó Zoltán pedig az időviszonyok feszes és komor behatároltságában: a fél óra alatt lepergő cselekményben, a háztól a tópartig tartó „négyperces” út precíz följegyzésében látja érvényesülni.<sup>14</sup> Galsai Pongrác a filmfeldolgozás kapcsán interpretál hasonló szellemben, s érdemes azt is kiemelni, hogy ezt az értelmezést mint köztudottat, magától értetődőt említi: „Miről szól a *Fürdés*? Azt hiszem, nem kell fejtegetnem. A halálról szól. A halál vakító értelmetlenségéről, váratlanságáról és csendjéről.”<sup>15</sup>

Bár Földi Mihály is említi a Kosztolányi-hősök ösztönösségét,<sup>16</sup> a hagyományos értelmezésnek e másik vezérszólamát Németh László szólaltatja meg legteljesebben: „Kosztolányi költészete a pszichoanalízissel párhuzamos jelenség. [...] Idegbaj, egészség, szentség, perverzitás ott terem, ahová magad sem érsz le. Freud ehhez a lelki mély réteghez az apró imponderabilitások, a »nemfontos« gondos elemzésével jutott. Ugyanez az a Kosztolányi módszere. A fontos dolgokban a felület rikoltoz, a nemfontosakban azonban a lélek mély üzen.”<sup>17</sup> A freudizmussal való kapcsolat az író halála után – Schöpflin művével – már az irodalomtörténetbe is bekerült,<sup>18</sup> s ugyanő kapcsolat össze egymással a világnézeti és a mélylélektani háttér elméletét: „Az emberi élet megvilágított felszíne alatt sötét hatalmak vannak elbújva, egy-egy pillanatra áttörnek a fölöttük terpeszkedő felső rétegeket, és megdöbbenítő, hirtelen tényeket, katasztrófákat robbantanak ki.”<sup>19</sup> Megismétli ezt Kiss Ferenc is, de nála bizonyos leértékelő hangsúly is megjelenik, mikor a „lélektani extremitást”, illetve a sémászerűséget emlegeti.<sup>20</sup>

Schöpflin interpretációja mutatja, hogyan érvényesül a mélylélektani értelmezés a konkrét műelemzésekben. Kiemeli a szerencsétlenség leírásának tárgyilagosságát, de „mivel az író előbb már elmondta, hogy az apa haragszik a fiára”, ezért összefüggést érez a két dolog között. „Nem mintha az apa szándékosan tett volna valamit, erről szó sem lehet. Az összefüggés mélyebben van valahol, a tudat alá temetve, ott, ahol a cselekedetek kifürkészhetetlen ősokei lapulnak.” Hogy mi volt az apában, „ami a véletlenséget előidézte [...], azt az író nem kutatja [...]”.<sup>21</sup> Ennél többet a későbbi elemzők sem mondanak,<sup>22</sup> Szabó Zoltán egyenesen a „rejtett motívumok” közé sorolja, hogy valami összefüggés van a baleset és az apa korábbi ridegsége között.<sup>23</sup>

E novella értelmezési hagyományának az a sajátossága, hogy az elemzők megállnak a „freudi tétel” általánosságban maradó kifejtésénél, s nem keresik, miféle rejtett tudattartalom támadt is fel az apában, amikor elvétette a játékos mozdulatot, tulajdonképpen szövegmagyarázó elméletté vált. Már Schöpflin is azt fejtegette, hogy Kosztolányi felfogása szerint az élet nem rejtvény, hanem rejtély, mert akármennyit megfejtünk belőle, „egy rész örökké megfejthetetlen marad”, s az író dolga éppen az, hogy ekörül tapogatóddzék.<sup>24</sup> Kiss Ferenc is a titokra való kihegyezettséget érzi e novellák lényegének, a megfejtés voltaképpen a lélektani tétel felmutatása.<sup>25</sup> Szabó Zoltán úgy érzi, „hogy a szóban forgó érzelmek mögött lehet valami, ami már jóval rejtettebb, bizonytalanabb”, ezeket azonban óvakodik körülírni.<sup>26</sup>

Ezzel függhet össze, hogy több értelmező is kiemel egy-egy „mélyértelmű” motívumot az elbeszélésből, anélkül, hogy „mélyebb” jelentésükre akár csak utalást is tenne. „Mily sokat elárul a *Fürdés* későbbi tragédiájából a »fehéren« módhatározó” – kiált fel Rónay László,<sup>27</sup> Lengyel Balázs a „törökszegfűs parasztkert” és az „aranycsíptetős üveg” motívumait érzi „magnövelt jelentőségűeknek”, különösen azért, hogy a zárlatban is visszaidéződnék, Szabó Zoltán pedig a fehér fény és a piros színek (a fürdőnadrág, Jancsi trikója, Istenesné kendője) közötti ellentétet tartja említésre méltónak – minden különösebb indoklás nélkül.

Végigtekintve a *Fürdés* befogadástörténetén, különös ellentmondás látszik kibontakozni. Bár elismertsége egyöntetűnek mondható, a legtöbb elemzés mint egy novellatípus reprezentatív darabját tárgyalja, a róla mondottak általában e típus más darabjaira is érvényesek lehetnének, sőt, olykor magát a műértelmezést is a típus jellemzéséből kell elvonnunk, mivel a jelentésleírások többsége egyszerre vonatkozik a novellacsoportra és magára a „vezérdarabnak” tekintett elbeszélésre. Érvényes ez Szabó Zoltán tanulmányára is, amely kifejezetten stilisztikai szempontú elemzés, a szerző a mű értelmezését – a szakirodalomban kialakult értelmezési hagyomány megállapításait elfogadva – nem is tartotta feladatának.

Holott nemcsak a Kosztolányi-filológia szempontjából lehet érdekes kérdés, mennyire vagyunk képesek tovább bogozni azokat a titokzatos többletjelentéseket, melyeket – úgy látszik – a kommentátorok többsége ott érez a szöveg mögött, de vagy nem tudja azokat szavakba foglalni, vagy elvileg is lehetetlennek tartja, hogy a kimondatlan jelentésekről okadatolt, a tudományos bizonyítás próbáját is kiálló leírást adjon.

## 2. A *Fürdés* jelentésrétegei

Remekíróink közül talán Kosztolányi hagyta hátra a legnagyobb terjedelmű kritikai életművet, szívesen és gyakran töprengett az alkotás műhelytitkairól, élénken foglalkoztatták az esztétika alapkérdései. Sokszor lepte meg olvasóit

eretnek nézeteivel, amikor a téma, a cselekmény, az írói kommentár jelentőségét leértékeli, s hangsúlyozza a kimondatlan gondolatok fontosságát: „Beszélni csakugyan ezüst csupán. A hallgatás adja meg a szavak aranyértékét. [...] Akkor mondunk ki igazán valamit, ha nem mondjuk ki egészen, gyáva nyíltsággal, bántó körülhatároltsággal, hanem ha rámutatunk csak, s a szó gyökere a szívünkben marad.”<sup>28</sup> Fontosnak tartotta az olvasó aktív szerepét a mű „befejezésében”: „Azok a könyvek, melyek könyvtárad polcain szunyadnak, még nem készek, vázlatosak, magukban semmi értelmük. Ahhoz, hogy értelmet kapjanak, te kellesz, olvasó. Bármennyire is befejezett remekművek, csak utalások vannak bennük, célzások, ákombákomok, melyek pusztán egy másik lélekben ébrednek életre. A könyvet mindig ketten alkotják: az író, aki írta, s az olvasó, aki olvassa.”<sup>29</sup>

Meglepően modern nézetek ezek, jórészt a mai hermeneutika és a dekonstrukció felfogását előlegezik meg. Ujjmutatását követve érdemes lesz talán a *Fürdés* szövegét is „jelenségvilágnak”, „csillogó felületnek”, „tengerszemnek” felfognunk, ahol a felszín alatt, a kimondatlan mélységben rejlenek a jelentések, ahol a szavak néha szimbólumok.

Az utolsó évek szépírói termésében sok a karcolatszerű „rövidtörténet”, mely voltaképpen egy megfigyelés, egy életbölcesség, egy kiábrándultan megfogalmazott törvényszerűség kimondására teremt alkalmat: ilyen például a nevezetes római elbeszélések közül a *Paulina* vagy az *Aurelius*. A *Fürdés* azonban azok közé tartozik, melyek jelentése többsikű, az alkotás különböző rétegeiben érhető tetten, s kibontakozása igen bonyolult szövegösszefüggések megképződésének folyamatában megy végbe.

### 2.1. Jelentés a reflexió szintjén

Mégis található az elbeszélés végén írói kommentár, mely annyira szembevető értelmezését adja a történetnek, hogy az interpretációk – kimondatlanul is – általában erre szoktak alapozódni. Ez a bekezdés a halál szeszélyességét állítja szembe annak végleges tényszerűségével, változtathatatlanságával, „szilárd”, „örökkévaló” voltával, azt emeli ki tehát a történetből, hogy a véletlen válik törvényszerűvé, az élet legfontosabb eseményei értelmetlenek, előre nem beláthatók.

A végzetszerűség kiemelését szolgálja – ahogy Szabó Zoltán meg is állapítja<sup>30</sup> – a cselekmény gyors lepergésére utaló időbeli keretezés: a bevezető leírás végén kap helyet az az információ, hogy a történet fél háromkor kezdődik, s erre kattan rá keményen a záró mondat rezignált megállapítása: „Még három se volt”, melynek komorságát az az implicit szembeállítás teremti meg, amely a félórányi időtartam jelentéktelenségét a tragédia súlyával veti egybe.

A történet végzetszerűségét elsősorban az előreutalásos technika érzékelteti. Lengyel Balázs már a kezdő mondatban is fenyegetést érez,<sup>31</sup> talán a következő mondatban szereplő „villanópor” hasonlata miatt: annak természetellenes vakítása, hirtelen káprázata vetül rá a napsütésben izzó táj és ég fehérségére. Kiss Ferenc figyelte meg, hogy a tárgyilagos közlések „egy nyomozati jegyzőkönyv szövegére” emlékeztetnek, innen származik az „előadás baljós légköre”, amely „a komoly veszedelem közelségének látszatát” kelti.<sup>32</sup>

Az előtörténet mozaikszerű beépítése is az előreutalások közé tartozik. Először csak a helyszínt és az időpontot ismerjük meg, aztán feltűnik két főszereplő, az apa és az anya, de aztán már az derül ki, hogy van valaki, akinek a nevét kényes dolog kiejteni, tehát vélhetőleg konfliktusok forrása: „– Ugyan, vidd el őt is – kérlete az asszony.” Így jelenik meg a harmadik főszereplő, akinek tanulnia kellene, de nem tanul, tehát valószínűleg megbukott. Mindezt kifejtve csak később, a cselekmény egy lélegzetvételnyi szünetét kihasználva (s ezzel ezt a szünetet megnövelve) árulja el az elbeszélő, mintegy valami titkot sejtetve az események mögött.

Az előreutalások végigkísérik a cselekményt: Jancsi az „ördögcérna-sövénynél” éri utol apját, akinek később a homloka „kegyetlenné vált”. A víz „édesen rothadt szaga”, majd a „döglött lélekvesztő” halál-konnotációt tartalmaz, s talán az a „sötét kis szoba” is, amelyben a fiú hosszasan keresgéli fürdőnadrágját. A vízben való játék jeleneténél az előreutalások hatását késleltetés is erősíti. Azonnal érzékeljük, hogy a víz nem akarja visszaadni a gyermeket, hiszen „kinyílt”, aztán összezapódott fölötte, „rejtelmes zúgással”, ami tragédiát sejtet, s „háborogva”, mintha ő haragudna rá az apa képviseletében (Suhajda ezekben a pillanatokban látszólag nem haragszik, hanem játszik). A második vízbedobás után a tündökletes táj leírása növeli meg a várakozás idejét, Suhajda bosszankodása (hogy tudniillik gyermekcsínyre gondol), ami mögött ugyanakkor már ott lappang a feltámadó, de még elfojtott félelem („Aztán fenyegetően, rekedten: – Mit izélsz? Ne komédiázz.”) még csak növeli az olvasó türelmetlenségét. Az előreutalások komorrá teszik a történetet, szorongó várakozást keltenek fel, a késleltető mozzanatok csak tovább fokozzák a végzetszerűség benyomását.

Nyomatékosítja ezt a jelentést a kötetszerkesztés is: az elbeszélés a kötet első darabja, a *Végzet és veszély* című ciklus nyitánya, s megjegyzendő, hogy ez a ciklus visel egyedül a kötetben „beszélő”, értelmező címet.<sup>33</sup>

Érthető persze, miért olyan érzékenyek az elemzők kezdettől fogva erre a jelentésre. Hiszen Kosztolányi igen gyakran elmélkedik hasonló szellemben, olykor egészen általánosítva beszél az élet ésszerűtlenségéről: „Nem, az élet nem ésszerű folyamat. Kis részleteiben, felületesen szemlélve talán az, de mély mivoltában, kellő távoból ésszerűtlen. Egy séta ésszerű, de az egész élet nem az.”<sup>34</sup>

Van ennek a gondolatnak egy olyan leágazása, mely az elbeszélés egy másik jelentése felé is elvihet bennünket. A végzet ugyanis Kosztolányinál nagyon gyakran nem a külvilág, hanem az emberi lélek törvényszerűségeiben rejlik: „[...] Van végzet. Örök törvények kormányoznak bennünket. – Valóban. Csakhogy, barátom, ezek az örök törvények nem kívülünk vannak, hanem bennünk.”<sup>35</sup>

Természetesen a pszichoanalízis emberképével függ össze az a meggyőződése, hogy „Minden emberben rejtélyek szunnyadnak”;<sup>36</sup> hogy „Minden embertől kitelik minden, csak bizonyos testi vagy lelki körülmények közé kerüljön, s ellenállása, önfegyelme csökkenjen.”<sup>37</sup> A történet fordulata tehát már nem is biztos, hogy pusztán a véletlen számlájára írható, a szöveg utal is erre, hiszen „Ez a halál, mely hirtelenül jött,” csak „látszólag” jött „szeszélyesen”, s ez az elbujtatott határozó (mely, mint láttuk, nem is nagyon befolyásolta az értelmezéseket), kötelezővé teszi számunkra, hogy az írói reflexióban megfogalmazott gondolaton túli jelentésekbe is belemélyedjünk.

## 2.2. *Jelentés a mélypszichológia szintjén*

Hogy a „véletlen” csak látszólagos, nem teszi zárójelbe azt az „ontológiaiak” mondható jelentést, melyet leginkább a szöveg reflexiós rétege hordoz. Fel kell azonban fedoznünk azokat az információkat, melyeket az elbeszélő nyilván azért helyezett el olyan gondosan adagolva a szövegben, nehogy egyszerű balesetet lássunk a történetekben. Mintegy mellékesen megtudjuk, hogy „Jancsi tudniillik kitűnően tudott úszni a víz alatt is”. Ez különben az egyetlen érték, amely vele kapcsolatban szóba kerül. Az is a baleset lehetősége ellen szól, hogy „...a sekély víz itt nem lephetett el senkit.” S különösen megmagyarázhatatlan, hogy Suhajda nem találja a fiát. Eredetileg „a cölöpnél álltak”, oda dobtá, ahová előbb, „de mégis valamivel messzebb, a köteleket tartó cölöp mögé”, ahol keresi is, de „Azon a ponton, a cölöp mögött se találta”, pedig „módszeresen számon tartva minden talpalatnyi helyet” kereste, s végül mégis ott találják meg, „közvetlen a cölöp mögött, ahol apja állott”. A kisiú tehát ott merült el, ahol normális körülmények között nem fenyegethette veszély, ott fulladt meg, ahol apja hiába kereste, s ezek után vészjósló előérzeit is figyelemre méltónak kell tartanunk, ahogy a vízpart felé lépegetve „szomjúságot érzett, inni akart, szükségére menni, szeretett volna visszafordulni” – akárha a kivégzésére vinnék.<sup>38</sup>

### 2.2.1. *Az apa-komplexus*

Hogy Suhajda indulatos ember, talán neve is mutatja: a „suhint” ige rejlik benne, ami hirtelenharagúnak, lobbanékony természetűnek sejteti. Gyermeké iránti érzéseit a következő minősítések árulják el: „nyersen szól”, a

feje „szigorú”, „indulatában”, „méreg”, s különösen az, amikor „a homloka ismét kegyetlenné vált”. Már Kiss Ferenc is felfigyelt arra, hogy az apa mintha erőltetné a haragot: hiszen „ismerőseinek a régi nyájas hangján köszönt, amiből a gyerek – a harag e boldog fegyverszünetében – azt következtethette, hogy nem is annyira dühös, mint mutatja”.<sup>39</sup> Úgy lovalja bele magát az indulatba: „biztatgatta magát”, „a méreg fűszer volt neki, paprika, [...] s élvezte, hogy a harag kitágította ereit, jótékonyan elűzte délutáni unalmát”.

A gyermek számára az apa nyomasztó jelenség: szavára feleletül „hangtalanul” „hebeg”, „megalázott semmiségében” védelmet keres, nem is látja őt (nyilván nem mer ránézni), csak érzi „Mindenuzt, mindenkor, gyűlöletesen”. Kiszolgáltatottságában „mint a kutya” lopakodik mellé, félve, „nem kergetik-e vissza”. „Pironkodva” nézi, talán félelmét szégyelli. A vízben is csak „somfordál” apja után, „egy lépés távolságból” követi, miután megvárta, hogy hívják, azután is „botorkál”, nem úszkál, mint szokta. Megfigyelhető, hogy azokon a helyeken, ahol az elbeszélő kilép a „mindentudó író” személytelen szerepéből, s átképzeléses előadásra vált át, mindenütt Jancsi nézőpontjával azonosul: „Mindenuzt, mindenkor, gyűlöletesen”; „...mit jelent anyjának a közbelépése, mellyel a régóta húzódó pörpatvart önkényesen, csodálatos gyorsasággal intézte”; „Most meg kellett ragadnia az alkalmat”; „...csókot leheljen az édes imáandó arcra”.

A belső nézőpont érvényesítésével voltaképpen a történet végzettségét is motiválja, mégpedig lélektani alapon. Jancsi, mint már láttuk, kezdetől fogva rosszat sejt (talán az anya is, ezért kiált utána, „hogy később majd ő is lejön a partra”), de a békülést, a feszültség csökkentését kívánja, ezért nem hallgat balsejtelmére, „a rosszabbtól való félelmében”, „vállalja a helyzetet”, ha visszafordulna, a rejtett gyűlölet nyílt veszekedésbe csapna át. Így viszont akadálytalanul elszabadulhat a végzetdráma gépezete.

Juhász Tamás és Szabó Zoltán is felhívja a figyelmet az apa társadalmi állásának jelentőségére. A „siralmas”, „minden kényelem nélküli” környezet utal a kishivatalnok szegényes világára: „Szegény hivatalnokok nyaraltak itten.”<sup>40</sup> „Suhajda ugyanolyan sikertelen hivatalnoknak, mint fia tanuló.”<sup>41</sup> Szabó a „kiszolgáló” és „kiszolgáltatott” figura jellemzéséhez, aki otthon zsarnokká válik, inkább *A kulcs*ban talál megfelelő anyagot (mint ahogy Ranódy László is összekapcsolja a két novellát a filmfeldolgozásban). Mindehhez még hozzáfűzhetjük, hogy az apa latintudásához is szó férhet, hiszen a „laudare” ige az iskolai nyelvtanulás közismert példaszava,<sup>42</sup> Suhajda bizonytalannal csak ezt (és társait) tudja konjugálni. A „köves, zalai part”, „az erősen harmadrangú fürdőhely” jellemezte alacsony státus, a „laudare” ragozása által képviselt intellektuális beszűkültség tartozéka, hogy a békés családi élet látszatát fenn kívánja tartani, ezért nyájas az ismerőseivel; ellenhatása pedig az, hogy épp a „dicsérni fognak engem” igealakot



választja fia vizsgáztatására: öntudatlanul is megfogalmazva, milyen magatartást vár el tőle. A gyermek „meggyzín fürdőnadrágja”, mely „egészen olyan volt, mint az apjáé, csak kisebb”, nyilván azt az igényt fejezi ki, hogy apját tekintse példaképének, kihez, felnőve, majd hasonlítani fog.<sup>43</sup> A kompenzáció Adler nyomán közismertté vált jelenségét láthatjuk mindebben működni: Suhajda saját nem létező értékeinek tisztelétét és átörökítését várja el fiától, s minél méltatlanabb ő maga ezekhez a (képzelt) értékekhez, annál inkább gyűlöli fiában ugyanazt az értékhiányt.<sup>44</sup>

Jancsi iskolai kudarca pedig bizonyára nem más, mint az apa kompenzált magatartásának az ellenhatása. Hiszen valóban, nem tanul, még most, a pótvizsga előtt sem. Az anya csak „vállát vonogatva” bizonygatja, hogy „Egész délelőtt tanult”, s rögtön ezután azt is megtudjuk, hogy a fiú „Térdén összecukott könyvet tartott: a latin nyelvtant”. Kosztolányi Shakespeare IV. Henrikje kapcsán beszél arról, hogy a gyermek züllése az apa nyomasztó tekintélyével függ össze.<sup>45</sup> Suhajda gyermeke számára az apa státusa – mint álérték – nem kínál perspektívát, ennek elérésére tehát nem is törekszik: ket-tejük konfliktusa ebben a lelki mélyrétegben búvik meg.

S ezen a ponton meg kell állnunk, hogy kissé eltűnjünk az apa-motívum jelentőségén Kosztolányi életművében.

Visszaemlékezéseiben maga is beszámol, milyen nyomasztó élményt jelentett számára édesapja: „Először is arra emlékszem, hogy úgy vett körül, mint valami sötét erdő. Félelmes volt a nagysága és ereje. Ha becsapta maga mögött az ajtót, az egész ház dörgött. Szigorának szemöldökerebbesére megszegett a lélegzetem. Szivarszagot árasztott még a kispárnája is. Figyeltem őt, amint a lámpa alatt ül, és a sakktáblára bámul. Próbáltam kitalálni, hogy mit gondol felőlem vagy felőlünk. Többnyire hallgatott.” „Mint gyermek meg-megkíséreltem – ügyetlenül és félszegül –, hogy a közelébe férközzem. Minden alkalommal kitért előle, elzárkózott. Nem bírta a vallomásokat, az ellágyulásokat, az érzelmi megnyilvánulásokat.”<sup>46</sup> A „rend” és a „szigorúság” máshol is negatív, a gyermeket menekülésre késztető jellemvonás,<sup>47</sup> a *Lear király*ról is eszébe jut, hogy „Nem szabad azonban azt hinnünk, hogy csak az apák szenvednek. A gyermekek éppúgy szenvednek az apák értetlensége miatt.”<sup>48</sup> Egy karcolatában írja egy hőséről, aki az apa-szerepnek köszönheti társadalmi állását: „Többé nem is hasonlított önmagára. Önző, ragadozó szörny volt. Egy apához hasonlított.”<sup>49</sup> Petőfi Zoltánról: „Az apa-utánzásba pusztul el, amelyről az új lélektani kutatások óta tudjuk, hogy öntudatosan vagy öntudatlanul sokkal több életet irányít és vág el, mint hisszük.”<sup>50</sup>

Még kíméletlenebb őszinteséggel számol be az író apa-komplexusáról özevegye visszaemlékezéseiben: „Amíg erősnek, keménynek látta apját, félt tőle, haragudott rá, be nem vallotta, gyűlölte. Gépiesnek, modorosnak érezte, tréfás, tanáros kiszólásai sokszor gyötörték érzékeny fülét. Ridegnek

gondolta. Amikor ő fuldoklási rohamokkal, halálfélelmekkel küszködött, kétségbeesetten rémüldözött, Apuka kíméletlenül többnyire csak ezt harsogta felé: »Ha meghalsz, tisztességgel eltemetünk.« Leírja a gyermek Kosztolányi egy furcsa élményét, amikor apját öngyilkosságra készülni látta, a díványon fekve, pisztollyal a kezében: „Vajon mi lehetett ez? Lázlátomás? Vágylátomás?”<sup>51</sup>

Az apa-komplexus sok helyen felsorakozó elemei jórészt a *Fürdésben* is jelen vannak. Suhajda vészjósoló haragján kívül meg kell említenünk hozzáférhetetlenségét, elzárkózását: „zárt” és „merév”, semmibe néző arcát, ahogy a fiát „észre se veszi, nem törődik vele”, nem beszél hozzá. Jancsi később sem tud a szeméből olvasni: „Az aranykeretes csíptető üvege nagyon villogott.”

Különösen érdekes az a részlet, amikor a gyermek olyan idegennek tekintti apját, mintha a tanárának felelne: – „Lauderentur – rebege a gyermek, gondolkodás nélkül, de előbb fölkelt, mint az iskolában.” Kosztolányinál ugyanis az apa és a tanár képe néha egészen összemosódva jelentkezik. Fentebb már idézett visszaemlékezéséből is kiolvasható ez: „[...] Magam is a tekintélyromboló ifjúsághoz tartoztam. De amíg a többiek könnyűszerrel kiélhették az apjuk elleni lázadásukat, úgy, hogy az apjuk jelképét, a tanárokat gyűlölték, nálam ez a folyamat bonyolultabb volt. Egyaránt szítottam társaimhoz, akik forradalmi ösztöneimet szólaltatták meg, s a tanárokhoz, akikben apámat, a kegyeletet védelmeztem.”<sup>52</sup> A latin, mint tantárgy, kiemelt jelentőségű írásaiban: nemcsak e novella hőse küszködik vele, de épp ebből van elégsége *A kulcs* főszereplőjének is, latintanárr az *Aranysárkányból* a szorongásos és nyomasztó Fóris, a *Pacsirta* sárszegi gimnáziumának legszigorúbb tanárai a számtan és fizika professzora – ezt tanította Kosztolányi édesapja is –, valamint Szunyog, a latintanárr, egy elbeszélésében pedig ironikusan jellemzi azt a magatartást, amely minden emberi minőséget a latin tárgyban történt előrehaladás mértéke szerint ítél meg.<sup>53</sup>

Egyik karcolatában hajdani tanítójával való találkozását idézi fel, s benne a csalódást: a férfi, akit elemista korában tökéletesnek látott, ugyanolyan üres átlagember, mint bárki más.<sup>54</sup> Novelláiban, regényeiben ezzel az illúziótlansággal mutatja be apa-hőseit: a rokonszenveseket (Novák Antal) és az ellenszenveseket (Takács) egyaránt.<sup>55</sup>

Suhajda figurája mögött tehát ott rejlik ez a bonyolult, elsősorban az apa, de ezzel összevegyülve a tanár (sokszor éppen a latintanárr) élményéből kisarjadt képzet. Sőtér István megfigyelése szerint Kosztolányi „Egész életművében tulajdon életét írja le, és háromszor, háromféleképpen vállalkozik ennek megírására. Az első változat: a szimbolista, a »mágikus«, – a második: a kritikai, – a harmadik: a paradox, a talányos.”<sup>56</sup> A *Fürdést* ennek szellemében az apa-komplexus kritikai feldolgozásának tekinthetjük.

## 2.2.2. A büntető apa

A freudi lélektan jelentőségét Kosztolányi számtalan írásában hangsúlyozta. „Ebben a korban történt meg az új lélektan döntő felfedezése, az, hogy lelkünk jó részét egyáltalában nem ismerjük; azt az irdatlan területet, azt a népes, óriási birodalmat, mely öntudatunk küszöbe alatt nyúlik el, az elfeledett benyomások emlékét, észrevételek, kimustrált érzések és gondolatok ősi földjét most keresik fel a lélek merész conquistadorjai, hódítói és misszionáriusai.”<sup>57</sup> Így aztán tagadja annak lehetőségét is, hogy az emberi cselekedeteket a véletlen irányíthatná: „Aki a lélekelemzés alapján nyílt szemmel nézi az életet, [...] élesebben látja az embereket, mintha üvegfalon át szemlélne lüktető szívüket, falánk gyomrukat, emésztő beleiket, s prédára leső, telhetetlen étvágyukat, mely mindig kész kisebb-nagyobb gyilkosságra.”<sup>58</sup> A *Fürdés* igen aprólékos lélekrajzzal éppen annak folyamatát mutatja be, hogy az apa elfojtott indulatai hogyan vezetnek végzetes következményekhez.<sup>59</sup>

A Freud által *elvévésnek* nevezett cselekedetről van itt szó, amelyben „a téves effektus, tehát a szándéktól való eltérés látszik a lényeges elemnek”. Érdeemes felfigyelnünk arra, mennyire hangsúlyozza a pszichoanalízis megalapítója azt, hogy ezek többnyire „erőszakos, hajító” mozdulatok, melyek véletlennek, akarattalannak tűnnek ugyan, mégis kétségtelen, „hogy valamilyen szándék uralja őket, céljukat pedig olyan biztonsággal érik el, amilyen-nel a tudatosan szándékolt mozdulatok általában nem dicsekedhetnek”.<sup>60</sup> A novella értelmezésének alapkérdése természetesen az, találunk-e határozott szövegbeli utalásokat az apának ezekre az elfojtott, tudattalan szándékaira.

Azt már láttuk a korábbiakban, hogy Suhajda mennyire elégedetlen „mél-tatlan” fiával, s immár világosak ennek gyökerei is. A döntő mozzanatot azonban abban kell keresnünk, ahogy az anya „önkényesen, csodálatos gyorsasággal” elintézte „a régóta húzódó pörpatvart”. Hiába jelenti ki ugyanis – a felszólításnál is határozottabb, parancsolóbb jellegű – kijelentő módban, hogy „Te pedig megbocsátasz neki” – az apa nem bocsát meg. Egész további magatartása azt célozza, hogy jelezze fiának: ha a fürdés tilalmát felfüggeszti is, a büntetés érvényben marad, kettejük kapcsolatát továbbra is ez határozza meg. Ezt hangsúlyozza közönyös magatartása fia iránt, „kegyetlen” homloka, s a hancúrozás is, a vízben, amely nem a harag feloldása, hanem a büntetés folytatása: az „ingerkedő, játékos kedv” lesz az álcája, burka az elfojtott szándéknak, amely az elvévéshez vezet.

Az apa számára ugyanis ez a játék fölényének kidomborítását szolgálja. Látja fia szorongását, de azzal, hogy „félvállról, mogorván” rákérdez, el is hárítja a valódi ok tudomásulvételét. Jancsi természetesen tőle fél, nem a víztől, hiszen, mint később megtudjuk, „kitűnően tudott úszni”, Suhajda

mégis lekezelően mamlasznak nevezi, aztán gyávának, így kényszeríti bele a játékba.

Azt is látnia kell, hogy a gyereknek a játék nem esik jól, hiszen a fenyegetően „háborgó” vízből hosszasan „evickél ki”, „orrán-száján prüszköl a vizet”, „öklével nyomigálja” a szemét. Csak azért kérdi meg, hogy „rossz?”, mert olyan helyzetet teremtett, amelyben a fia ezt nem vállalhatja be, ahogy korábban azt sem, hogy igenis fél, habár nem a víztől.<sup>61</sup> Az ismétlődő vízbe dobás voltaképpen újabb és újabb büntetés: ha kimondhatnák őszintén, amit éreznek, a párbeszéd így hangzana: ‘– Rossz? – Igen. – Csak legyen is rossz, mert te is az vagy!’ Ne feledjük, az első szó, amit a novellában az apa mond a fiáról, az, hogy: „rossz”.

A második pedig: „haszontalan”. És ebben a két jelzőben rejlik az a tudatalan szándék, amely a tragédiát okozza. Ami rossz, ami haszontalan, azt el kell dobni: így „hajítja el” Suhajda a fiát, mint egy fölösleges, selejtes tárgyat, mindörökre.

A gyermek „megszüntetése”, illetve tárggyá való lefokozása már korábban is érezhető volt. A történetbe való bevezetése („Ugyan, vidd el őt is”) azt mutatja, hogy a személye tabusított, nem szabad nevén nevezni, szinte nem is létezik, akárcsak Cifra Géza Vajkayék számára a *Pacsirtában*.<sup>62</sup> A tópartra való levonulás közben is csak „Várta, hogy mi történik vele”, tehát nem résztvevője, hanem pusztán elszenvedője az eseményeknek. Főlölegességét Suhajda kifejezett ingerültséggel, szemrehányóan érezteti vele, először csak „csúfondárosan bólogat”: „Szóval a pótvizsgán is meg fogsz bukni”, később már legyint: „Sohase tanulj. Fölösleges” – mint aki lemondott gyermekéről.

Az elvételre történő legsugallatosabb előreutalást, melynek jelentőségét természetesen a végkifejlet felől érthetjük meg igazán, Suhajda haragja sodorja elő: „– Sírba visz ez a taknyos [...], sírba visz – ismételte.” Ebben nem pusztán a szerkezet végzetes szimmetriáját kell észrevennünk, hogy tudniillik a történet végén épp fordítva, az apa „viszi sírba” a fiát, hanem mindenekelőtt a tudattalan működését: a gyermektől öntudatlanul megszabadulni készülő indulat talál magának érvet ebben a kitörésben: ‘ha nem pusztítom el, ő visz sírba engem: vagy ő, vagy én!’

### 2.2.3. A bűnhődő apa

Érdekes, hogy amennyire kulcsfontosságúnak érezte a novella elemzőinek többsége a baleset végzetszerűségének problémáját, annyira a figyelem hátterébe szorult a történet végső fordulata. Nyilván mindenki természetesnek veszi, hogy az addig haragos, a fia iránt közömbös apa a tragédia bekövetkezése után jajgat, eszelősen sóhajtozik. Kiss Ferenc az egyedüli, aki az apa feltámadó büntudatát megemlíti: „A szerencsétlenség a villanásnyi dühöt, a felemás ingerültséget, az indulatgomolyból kiszigetelve, képtelenül konzek-

vens alakba merevítve olvassa fejére.” Elemzése szerint így képes Suhajda szembenézni a sorsával, saját maga fölé emelkedni „ebben a Suhajda feletti állapotban”.<sup>63</sup> Ez az értelmezés feltétlenül találó, de a szövegbeli párhuzamok lehetővé teszik kiegészítését is. A végkifejlet ugyanis lélektanilag alaposan előkészített, megragadható nyelvi adalékokkal gazdagon motivált, s fontos további jelentéselemek kapcsolódnak hozzá.

Nem véletlenül részletezi az elbeszélő a végzetes hajítás utáni keresés mozzanatait. Kétszer is kiemeli, hogy Suhajda nem lát: „fürkészett közellátó szemével előre-hátra”, „próbált a tó fenekére nézni, a zavaros víz azonban arasznyira sem engedte át tekintetét”, „szemét a csíptető üvege mögött kimeresztette, mint a hal”. Pontos tükördarabja ez annak a korábbi epizódnak, amikor Jancsi próbált az apja szemébe nézni, sikertelenül, s az akadály akkor is az aranykeretes csíptető volt. Ugyanilyen lényeges a késleltetésként szereplő természetleírás: a tündöklő, földöntúli szépségű tó az emberi tragédiákkal szemben közönyös „résztvételen, derült, magába forduló tökéletesség”-et (*Őszi reggeli*) jeleníti meg: „A víz fölött olyan nyugalmat látott, olyan közönyt, amilyent eddig nem bírt volna elképzelni.”<sup>64</sup> Az élesztési kísérlet záró mozzanata (csak az utolsó mondat belőle!) szintén a közönyről árulkodik, arról, hogy az orvos számára milyen rutincselekvéssé válik a halál tudomásulvétele:<sup>65</sup> a szív „nem indult meg. Erre műszereit táskájába dobta, és elment.”

Suhajda tehát sorban visszakapja, amit maga vétett: az átláthatatlan idegenséget a víztől, a szenvedés iránti közönyt a természetből és az embertől egyaránt. Nyomatéku a zárlatban ismét a fókuszba kerülnek olyan motívumok, amelyek korábban az ábrázolt bonyolult lélektani folyamat egy-egy mozzanatát hordozták: az apa abban a „meggyászín fürdőnadrágban” üldögél a parton, amely gyermekével szembeni kompenzatorikus követelményeinek jelképe volt, arról a csíptetőről csurog „a víz, a könny”, mellyel fia kutakodó tekintetét utasította vissza. A novella nemcsak a láthatatlan bűnt leplezi le, de figyelmeztet a bűn nyomában szükségszerűen feltámadó, a vétket a visszájával megtorló bűnhődésre is.

### 2.3. Jelentés metaforikus szinten

Nem gyűjtaná fel fantáziánkat az a tény, hogy a fürdőszasszonyt *Istenesnének* hívják, ha ellenpontként nem játszana olyan nyilvánvalóan kiemelt szerepet a történetben az *ördögcérnasövény*. Ám két döntő, a történet végzetességével egyértelműen összekapcsolódó esemény nála történik: itt éri utol apját Jancsi a tó felé vezető úton, s itt kezd az anya rosszat sejteni, indulván a szerencsétlenség színhelyére: „De amikor az ördögcérnasövény felé érkezett, gondolatának fonala egyszerre megszakadt, összegomolygott, napernyőjét becsukta, szaladni kezdett, s szaladt egész úton, amíg a fürdőépületig nem

jutott.” Hogy ez a mozzanat előreutalás, az Ariadné-fonal (s ennek révén a labirintus-konnotáció) metaforikus felidézése is mutatja.

Az isteni és az ördögi princípium harca adja aztán a keretét a gyermek második vízbezuhanásának: „nem is láthatta, amint a fia egyet bukfencezve, hátraszegett fővel, kitárt karral lefelé zuhant a vízbe.” Talán nem kell bizonygatni, hogy ez a póz az európai kultúrkörben Krisztust idézi föl, de megerősítésül hivatkozhatunk ismét a *Pacsirta* egy részletére, a Vajkay házaspár ágya felett lógó feszület leírására, hogy bizonyosak lehessünk benne, Kosztolányi tudatában a széttárt kar feltétlenül a megváltó attribútuma: „Karjait hősiezen vetette szét a keresztfán, fölstenítve minden emberi fájdalmat az egyetlen mozdulattal, melyet csak ő tett, mióta áll a világ.”<sup>66</sup> A pontosság kedvéért azonban tisztáznunk kell, hogy a hátraszegett fej nem csupán a keresztfán szenvedő Jézust idézi,<sup>67</sup> hanem az őskeresztény imádkozás szertartását is, melyet Tertullianus így jellemez: „Oda föltekintsünk mi hozzá keresztények és imádkozunk(!), kitárjuk kezünket, mivel ártatlanok a kezek [...]”,<sup>68</sup> máshol pedig: „Mi azonban nem csupán fölemeljük, de kitárjuk kezünket s szenvedő Urunkat utánozva, megvalljuk Krisztust imádságunkban.”<sup>69</sup> Jancsi tehát a metaforák nyelvén kitárt karjával egyszerre mutatja meg ártatlanságát a büntető apával szemben, s *imitatio Christi* gyanánt meg is váltja őt a büntől: lehetővé téve számára a megtisztult zokogást, a „Suhajda fölötti létbe” érkező színeváltozást.

Ezen a szinten metaforikus jelentést vesz föl a novella címe is: a „Füredés” nem pusztán a cselekmény egy fontos mozzanatára utal, hanem az apa lelki megtisztulására is, amely egyébként a keresztelési szertartás tartalmát is adja.

E kétségtelenül metaforikus motívumok felfedezése után bátran állíthatjuk, hogy ugyanebbe a körbe tartoznak azok a „rozsdás szögek” is, melyeket a „döglött lélekvesztőt” tatarozó legény egyenget a földön. Ez többször is a fókuszba kerül, legnyilvánvalóbban Jancsi eltűnése után, amikor „A legény, aki a lélekvesztőt szögezgette,” visszakiabál, korábban pedig (élve a szó különböző jelentéslehetőségeivel, de a motívumot magát ismét az olvasó tudatába idézve) a végzetes játék kezdetén: „Félvállról, mogorván mellének szögezze a kérdést: – Félisz?”<sup>70</sup>

Jó, ha nem kerül el a figyelmünket az tény, hogy a „szeg” hangsor abban a „törökszegfű”-motívumban is jelen van, amely teljesen súlytalanul tűnik fel a történet elején, körülményeskedő indokolatlansággal, tehát feltűnően ismétlődik viszont a tetőpont utáni színhelyváltásnál: „Ebben a pillanatban Suhajdáné a parasztkertben, a törökszegfűk között abbahagyta a horgolást.” Ezúttal ugyanis nem pusztán a hangsor megismérléséről van szó:<sup>71</sup> a vörös szegfű a képzőművészetben metaforikus jelentéssel bír; mivel levele és termése is szög formájú (a magyarban – és még néhány más nyelvben – neve is innen ered), a passió egyik szimbóluma lett, Krisztus jövendő kereszthalálára

utal.<sup>72</sup> A legnevezetesebb ilyen ábrázolások Dürer *Szegfűs Madonnája*, Leonardo *Madonnája* (a Louvre-ban) vagy az Hugo van der Goes festette *Krisztus születése* a firenzei Portinari-oltáron.<sup>73</sup> A törökszegfű minden változatában a vörös különböző árnyalatai dominálnak (lila, bordó, piros, rózsaszín), s a piros szín ezen kívül is több motívum része, közülük a legfontosabb az apa és a gyermek fürdőnadrágja, melyek mellett a „meggyzín” jelző szinte epitheton ornansként ismétlődik, összesen négyszer, de piros Istenesné kendője és a fiú tornainge is.

A metaforikus értelmezés szintjén újabb értelmet kap a már eddig is több jelentésűnek felismert latin igeragozási feladat. A katolikus neveletésben felnőtt Kosztolányi számára nyilván egészen természetes, hogy a *laudare* ige felidézze a „*laudetur Jesus Christus*” fordulatot, vagy annak magyar megfelelőjét, amellyel a katolikus papokat szokás üdvözölni. Az apa által adott feladat ugyanis – ezen a szinten – valóságos istenkáromlás, hiszen Suhajda a Krisztusnak járó formulát követeli a maga számára, s így már a cselekmény elején hamis Krisztussá válik, amelynek ellenpárja lesz a tetőponton a gyermek jelképes transzfigurációja.

Jancsi Krisztussá átlényegülésének leginkább kiemelt, metaforikus jelentéssel leginkább átítatott mozzanata a novella utolsó mondata: „Még három se volt.” Márpedig aki délután háromkor halt meg (és nem háromnegyed tizenkettőkor, mint a közvetlen élményt lejegyző karcolatban), nyilvánvalóan Jézus.<sup>74</sup> Hogy ez a külön bekezdésbe tördelt kijelentés a csattanó, az fölerősíti ennek a metaforikus szintnek a fontosságát: a történet „ontológiai” és mélypszichológiai folyamata így felfogható Isten és Ördög párviadalának, mely a Rossz (ontológiai szinten a Véletlen, pszichológiai szinten az Elvétel) időleges győzelmét, a Jó mártíriumát hozza, s végül a megváltással zárul.

#### 2.4. Jelentés a szimbolikus mélypszichológia szintjén

Az anya szerepe a novellában látszólag igen egyszerű, mondhatnánk közhelyszerű. Rá pillant a gyermek „megalázott semmiségében”, mikor nem mer apjára nézni, nála talál védelmet, viszonyuk érzelmektől átfűtött, szemben az apa ridegségével. Az anya mentegeti Jancsit, „fejét hóna alá ölelve” simogatja, az elbeszélő átképzéletes formát használva, a gyermek szemzőgére váltva nevezi arcát édesnek, imádandónak.

Van azonban néhány, valamiképpen az anya figuráját érintő motívum az elbeszélés szövegében, amely ennél a hagyományos anya–apa–gyermek háromszögnél mélyebb, bonyolultabb viszonyt sejtet. Mindenekelőtt az a jelenet, amikor az apa kilép az öltözőkabinból „meggyzín fürdőnadrágjában [...] egy kissé potrohosan, de izmosan, föltárva fekete szőrös mellét, melyet a gyermek mindig megbámult”. Az erős férfi testszőrzet általában, ha fekete színű, különösen, a mellszőrzet pedig leginkább szexuális jelkép, a fér-

fiasság kihívó jellegének atavisztikus, szinte állati brutalitású hordozója. Rendelkezik vele Vronszkij herceg,<sup>75</sup> Thomas Mann *Elcserélt fejek* című kisregényében (1940) pedig egyenesen ekörül bonyolódik a cselekmény, a mellészörzet, a „Szerencseborjúnak nevezett szőrfürt” kiváltója, sőt a mű végén jelképe az ellenállhatatlan férfi vonzerőnek. Kosztolányi szövege többszörösen is utal a motívum szexuális tartalmára: tabu jellegét emeli ki az a megfogalmazás, hogy Suhajda „föltárja” azt, mint amit egyébként rejtegetni kellene (különösen a gyermek előtt). Aztán fontos a fiú viselkedése: az apát az ő szemével látjuk, szinte méregetve és latolgatva: ‘már potrohos ugyan, de még izmos’ – a mellészörzet pedig állandó bámulata tárgya. Ez a részlet az egyetlen, amikor a gyermek számára az apa valóban személyként, vágyott-irigyelt példaképként jelenik meg, ráadásul itt is fókuszba kerül a meggyzsin furdónadrág, az apa-fiú azonosság követelményének jelképe, s ezúttal már azt az információt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy mindkét (egyforma) nadrágot „Suhajdáné varrta”: aki tehát e gesztussal azonosítja férjét a fiával. Arra is érdemes felfigyelni, hogy az elbeszélő Jancsi megnevezésére ezúttal nem nevéet választotta, hanem gyermeki mivoltát emeli fókuszba, mintegy ellenpólusként a férfiasnak ábrázolt apával szemben.

Ezek a motívumok az apa-fiú viszonyt rivalizálásként mutatják be, melynek tétje az anya. Suhajda kizárólag mint férfi nyeri el gyermeke csodálatát, irigységét, férfiként lesz az azonosulási vágy tárgya. Nyilvánvalóan az Ödipusz-komplexusról van itt szó, melynek elméletét Freud első ízben *Totem és tabu* című könyvében fejtette ki 1913-ban, s amelyre Kosztolányi már 1916-ban utal egy kritikájában.<sup>76</sup> Freud leírása a komplexusról szembeötlő párhuzamokat mutat az elbeszélés idézett motívumaival, hiszen a csodálat és a vetélkedés benne a két fő összetevő: „Nagyon is világosan meg lehetett rajta látni, hogy az apát vetélytársnak érezte anyja kegyeiben, akire serkedő nemi vágyai homályos sejtelmekben irányultak.” Gyűlölet fakad ebből az apával szemben – folytatja a szerző –, de csodálat is.<sup>77</sup> Egy későbbi összefoglaló művében pedig így ír: A gyermek „korán felébredt férfiaságával apja helyébe szeretne lépni. Eddig is irigykedve csodálta apjának testi erejét és tekintélyét, most azonban a példaképből vetélytárs lett, aki útjában áll és akit félre szeretne állítani.”<sup>78</sup>

Az elbeszélés egyik legrejtettebben metaforikus eleme abban a jelenetben kerül elő, amikor a fürdőszasszony beengedi őket az öltözőkabinba: „az elsőbe az apát, a másodikba, amelyben Suhajdáné szokott öltözködni, a fiút.” A „kabin” ugyanis az olyan tárgyak közé tartozik, amelyek az álomképekben, „a mítoszokban, a mesékben, közmondásokban, népdalokban, a köznap nyelvhasználatban és a költői képzeletben”, tehát mindenütt, ahol az elfojtott tudattalan gondolattartalmak megjelenhetnek, alkalmasak szimbólumként szerepelni. „A női nemi szervet jelképesen ábrázolja minden olyan tárgy, amely megegyezik abban a tulajdonságban, hogy üreget zár be,



amely felvehet valamit magába.” (Ilyenek például: a tárna, verem, barlang, edény, palack, doboz, tok, bőrönd, szelence, láda, zseb, hajó.) „Bizonyos jelképeknek több a vonatkozásuk az anyaméhhez, mint a női nemi szervhez, ilyenek a szekrények, a kályhák, s mindenekelőtt a szoba. A szobaszimbólum itt a házszimbólumhoz csatlakozik, másrészt az ajtó és a kapu a genitális nyitás jelképei.”<sup>79</sup> Maga az alapmotívum, a „sötét kis szoba” a baljós előreutalások sorozatának részeként tűnik fel a novellában, Jancsika a fürdőnadrágját keresgéli ott, s így kétségtelenül belesodródik mindama jelentésáramlatba, melyhez ennek – az elbeszélésben kulcsszerepet játszó – ruhadarabnak köze van. A kabin pedig nyilvánvalóan a szoba-jelkép változata, s a fiú behatolása az anya kabinjába természetesen az incestusos aktus metaforikus demonstrációja, elővételezése. A fókusz kezelése most is megerősíti ezt a jelentést: a szereplők megnevezése ugyanis ezúttal az Ödipusz-komplexus absztrakt szereposztását hangsúlyozza: „apa” és „fiú” jelennek meg a mondatban.

E motivációs szál felismerésével az elbeszélés számos mozzanata mélyebb értelmet nyer. Tisztábban látjuk, miért hangsúlyozza Suhajda a játék közben saját fölényét, s gyermeke éretlenségét: „félsz”, „gyáva vagy”, „mamlaszkodsz”. A vérre menő rivalizálás légkörében még indokolhatóbb az apa önigazoló dühe, amikor felkiált: „Sírba visz ez a taknyos”, hiszen a gyermektől való megszabadulást most már nemcsak annak méltatlansága, „haszontalan”-sága indokolhatja, hanem a féltékenység is. Az sem véletlen, hogy a gyermek aktuális megnevezésével („taknyos”) az apa durván le is értékeli – visszataszító, éretlen kölyöknek minősíti – a vetélytársat, felelevenítve a szólás elhomályosult metaforikus tartalmát, mellyel – természetesen öntudatlanul – arra céloz, hogy a gyermek esetében az a diadalmasan előremetődő, csontkemény testrészt, amely magából lökészerű heveséssel képes váladékot kilövellni – csakis az orr lehet.<sup>80</sup>

Újabb okát láthatjuk Jancsi szégyenkezésének is, mikor „Pironkodva nézte, hogy megy apja a tóba”. Nyilvánvalóan válasz ez, tudattalan jelzés, hogy megérezte, mit fejezett ki apja megjelenése a kabinajtóban. Hiszen a férfiaság megbámult kellékei belőle, a „vékonyka gyermek”-ből, valóban hiányoznak.

Az anya előérzete is csak most érthető igazán. Erre háromszor találunk célzást az elbeszélésben: először, mikor gyermeke után kiált, „hogy később majd ő is lejön a partra”. Megtudjuk ugyanis később, hogy nem fürdeni megy, ezen egyáltalán csak akkor kezd töprengeni, mikor ő is a partra indul. Arra kell tehát gondolnunk, hogy félti gyermekét, nem meri a vetélytársra bízni. Az *ördögcérnasövény* – a baljós név miatt – ezt az aggodalmat ébreszti föl benne ismét, ezért kezd szaladni, s végül a partra érve, a tömeget látva emiatt érti meg „tüstént”, minden magyarázat nélkül, hogy mi történt.

Suhajdáné aggodalmai természetesen magyarázhatók lennének az apa és fia feszült viszonya alapján is. Csakhogy abban a konfliktusban az anya nem érintett: az apa kompenzatorikus személyisége által motivált cselekmény – eltekintve az indító mozzanattól – akár nélküle is lefuthatna. Szerepe nem is lehetne olyan jelentős, ha pusztán a rideg férje ellenpontjaként funkcionálna: alakját az Ödipusz-komplexus teszi nyomatékosná, nélkülözhetetlenné az elbeszélésben.

### 3. Szövegszintek és jelentésrétegek

Érdeemes megfigyelnünk, hogy a mű jelentésrétegeinek felismerésében eltérő súllyal vettek részt a szöveg különféle szintjei. Amikor az elbeszélésben a végzet mindennapokat felforgató hatalmát pillantottuk meg, elsősorban egy bizonyos kommentárt, az elbeszélőnek a történetet értelmező reflexióját követtük. Igazolta megállapításainkat természetesen a cselekmény is, azzal a megszorítással, hogy az egyes mozzanatok kapcsolatai közül csak azokat vettük figyelembe, amelyeket az elbeszélő kimondott, megfogalmazott – illetve észleltük, hogy az adott novellában ilyen összefüggések igazában nem léteznek, s éppen ezek hiánya alapozza meg a szóban forgó értelmezést. *Cselekmény és reflexió*, tehát a *tudatos befogadás szintje* – igen felszíni jelenség-együttese ez a szövegnek, nevezhetjük az epikai vagy drámai alkotások *durvaszerkezetének*, amely minden olvasó számára hozzáférhető, s minden esetben az interpretáció megkerülhetetlen kiindulópontja.<sup>81</sup>

A durvaszerkezet felől azonban az irodalmi alkotások igen sokféleképpen és többnyire igen határozatlanul értelmezhetőek. Vázlatos vonalaikat jelentéssel a szövegben található előre- és visszautalások, ismétlések, párhuzamok, metaforák töltik ki, a *finomszerkezet* elemei, melyek befogadása az olvasó (és teremtése az alkotó) részéről a nem tudatos gondolkodás szintjén történik meg.<sup>82</sup> Többségükben ebbe a csoportba tartoznak azok a nyelvi szintek, melyekre a strukturalizmus szokta felbontani a műalkotásokat.<sup>83</sup>

A finomszerkezet elemei *metanyelvi utalásoknak*<sup>84</sup> tekinthetők, amelyek felhívják az olvasó figyelmét a szövegben megbúvó másodlagos jelentésekre, illetve – a befogadó felőli megközelítés elvét alkalmazva – létrehozzák a befogadóban a másodlagos jelentést. A finomszerkezet egyik speciális jelensége a tárgyi, illetve nyelvi elemek közötti válogatás, a *fókusz*, amely nem képez metanyelvi utalást, önállóan nem hoz létre jelentést, de megerősíti, rezonálja a kialakult konnotációkat. Ilyen elsősorban a szereplők aktuális megnevezése, amelynek minden – stilisztikailag közömbös – változata (például: Jancsi, a fiú, a gyermek) nélkülözi a felhívó jelleget, mégis – mint láttuk –, gyakran idomul valamelyik jelentésréteg igényeihez.

Sajátos viszonyban áll a finomszerkezet a szöveg időbeli szerkezetével. A „meggyzín fürdőnadrág” először a tizedik mondatban tűnik fel, s akkor

még pusztán a hiteles környezetrájz egy esetleges elemének látszik. Jelentéshordozó tulajdonságot azzal kap, hogy megtudjuk, a kettő egyforma, de a gyermeké kisebb. Az az információ, hogy mindkettőt az anya varrta, ekkor még redundánsnak tűnik, jelentéssel csak később, a baleset után töltődik fel.

A durva- és a finomszerkezet, a szöveg e két, egymástól jól elkülöníthető szintje együttesen alakítja ki a jelentés különböző rétegeit. Azokat a másodlagos szövegeket tehát, amelyek a maguk teljességében soha nincsenek leírva a műben, hanem az olvasóban, az értelmezőben alakulnak ki az alkotás hatására, s melyek kifejtettsége a befogadó tudatosságától függ. A jelentés tehát nem része a mű szövegének, hanem a szöveg működésének következménye, s maga a működés, a szöveg jelentésgeneráló tevékenysége a befogadóban, vélhetőleg az, amit műélménynek, esztétikai hatásnak szoktak nevezni.

Jól megfigyelhető a *Fürdés* felépítésében a szövegszintek és a jelentésrétegek többszörös meghatározottsága. Egy-egy hangsúlyos motívum (a meggyzín fürdőnadrág, a „laudare” ige, az ördögcérnasövény) több jelentésrétegben is szerepet játszik, amellet az egyes jelentésrétegek is kiegészítik egymást: a novella centrumát képező baleset, illetve az apa bűnhődése egyre mélyebb magyarázatot lel a végzetre hagyatkozó létfilozófiai, az öntudatlan elvétést bemutató pszichoanalitikus, a sátán cselvetését feltételező metaforikus és végül az Ödipusz-komplexussal indokló mélylélektani jelentésrétegben.

#### 4. A filológus és a zabolátlan olvasó

Végigkövetve a *Fürdés* jelentésszintjeit, óhatatlanul felmerül a kérdés: meddig mehet el az interpretátor a szöveg értelmezésében, illetve kinek a számára élnek az itt bemutatott jelentések. Nem arról van-e szó, hogy a filológus csupán „dekonstruálta” az elbeszélés szövegét, és azután saját műveltségének, világlátásának súlypontjai szerint szabadon „újraírta”, ahogy az interpretáció hagyományban kialakult szabályait nem ismerő olvasó, vagy e költmek alól magát hivatásából adódó legitimitással fölmentő művész bármikor megteheti. Egyáltalán: léteznek-e még szabályai és határai a szövegértelmezésnek?

Mint láttuk, igen nagy szerepe van az értelmezésben olyan motívumoknak, melyekhez metaforikus jelentés kapcsolódik. Az apa és a gyermek „meggyzín fürdőnadrág”-jának szembeállítás, e motívum többszöri ismétlődése olyan nyilvánvaló kiemelést jelent, a hozzájuk kapcsolható funkció oly természetesen illik bele a más motívumokból is levezethető jelentésbe, hogy interpretálásával szemben nemigen merülhet fel kétely. Elgondolkodtató azonban a következő mondat: „Lakatosinasnak adom, bognárnak – maga se tudta, hogy indulatában mért épp ezt az iparágat választotta, amely-

re egyébként sohase gondolt.” Az elbeszélő kommentárja oly nyilvánvalóan utal Freud elfojtásról szóló tanítására, hogy ezt feltétlenül *metanyelvi* utalásnak kell tekintenünk, mellyel a szerző a „bognár” motívumot jelentőssé teszi, figyelmezteti az olvasót a rejtett tartalomra, arra készíti, hogy keresse az elfojtott tudattartalmat. A filológust e hitben még megerősíti az is, hogy az író egyik világháborús tárcájában e motívum páriját is föllelheti: „Mireánk nézve, kik polgári sorban nevelődtünk, az volt a legnagyobb fenyegetés, mikor apánk szigorú szájjal, dermesztő rövidséggel ezt mondta: Suszterinasnak adlak. [...] a mi úri gyermekkorunk mumusa, kísértete a zöld kötényes, kócos, vad suszterinas volt.”<sup>85</sup> Hohó – kiált fel ilyenkor a filológus diadalittasan –, nem csalt az előreutalás, ha az (életrajzilag hiteles) *suszterinasból* kifejezetten e novella kedvéért lett *bognár*, akkor e derék mesterségnek valahogy feltétlenül kapcsolódnia kell Suhajda tudattalanba szorított komplexusaihoz. De hát mivel is foglalkozik a bogsnár? Az Értelmező Szótár szerint kerékgyártó, továbbá kisebb faeszközöket, szerszámnyeleket, szekeralkatrészeket készít. A klasszikus Czuczor-Fogarasi-féle Nyelvtörténeti Szótár még úgy tudja, szekeret, kocsi gyárt, a szó maga is a német „wagner”-ből ered. Na mármost mi köze lehet mindennek Suhajda lelkéhez? Szerepel a novellában szekér, a történet végén Suhajdánét parasztszekéren szállítják haza. Ezt érezte volna meg a férj, s gyömszölte le rögvest tudata mélyére, mint afféle modern, neurotikus alkatú Teiresziasz, aki a jövőbe lát ugyan, de profetikus képessége csak maga számára is érthetetlen elszólásokban jelentkezik? A pszichoanalitikus logika az előrejelzéseket csak a lelki élet terén ismeri el, maga Freud *A mindennapi élet pszichopatológiájában* külön fejezetet is szentel a babonában és a lélektanban rejlő „determinizmus” megkülönböztetésének.<sup>86</sup> Úgy látszik, bele kell törődnünk, hogy a szembetűnő metanyelvi utalás és a csábítóan kínáló filológiai párhuzam ellenére a *bognár* motívuma üres, a novella cselekményének mélylélektani motiválásában semmiféle jelentést nem tulajdoníthatunk neki.

Szorgalmas és találékony filológusnak az udvarban horgoló feleség is gyanús lehet. Ez az udvar kert, hiszen virágok nyílnak benne, sőt, az elbeszélő az egész fürdőhelyet „keret”-ben helyezi el („A meszelt kunyhók, a kukoricagórék, a homok keretében minden fehérnek látszott.”), tehát „elzárt kert”, *hortus conclusus*, ami pedig a középkor óta Mária-jelkép. Ugyancsak a Szűzanya attribútuma az orsó és a kosár gyapjú, márpedig nem kell sok fantázia ahhoz, hogy a horgolásban a fonás modern változatát fedezzük föl. Az ölelés („az anya [...] a gyermek fejét hóna alá öelve simogatta”) és a csók általában is a Mária és a gyermek Jézus közti bensőséges gyöngédség megnyilvánulásának számít,<sup>87</sup> s az a jelenet, amelyben Jancsi „Fölágaskodott hozzá, hogy sebtében csókot leheljen az édes, imádandó arcra [...]”, még a bizánci „meghatódott Istenanya”, az *Eleusza* ábrázolásának is megfelelő többé-kevésbé: „...a trónon ülő Istenanya az öleiben álló kisdeddal, aki

arcához simul”, vagy (egy másik változattípusban) „arcához igyekszik simulni”.<sup>88</sup>

Csábító tehát a gondolat, hogy a novella apa–anya–gyermek hármásában a Szent Család megjelenítését fedezzük föl. Ebben az esetben azonban nem vonatkoztathatnánk el a hivatkozott Mária-attribútumok konkrét metaforikus jelentéseitől úgy, ahogy azok a hagyományban kialakultak. Az „elzárt kert” motívum az *Énekek Éneke* két helyén alapul: „Húgom, mátkám akár az elzárt kert, mint az elzárt kert, a lepecsételt forrás”, illetve: „A kertnek forrása élő víz kútfeje, amely a Libanonról csörgedezik alá.”<sup>89</sup> A kert ebben az értelmezési hagyományban a Paradicsomot jelenti, elzárt volta, melyet a középkori ábrázolásokon a fal vagy kerítés, illetve a bezárt kapu jelenít meg, az Istenanya szüzességére utal.<sup>90</sup> Márpedig mindkét konnotáció teljességgel idegen a novella anya-figurájától. Az „erősen harmadrendű” fürdőhelyen lévő nyaraló udvarát a Paradicsomkerttel azonosítani csak ironikusan lenne lehetséges, Suhajdné alakját azonban az elbeszélésben semmiféle irónia nem érinti. Szüzességének hangsúlyozása pedig értelmetlen, össze sem fér az Ödipusz-komplexus motívumaival.

A sok Krisztus-attribútum szomszédságában felmerülhet a vízbe merítkezés motívumának a kereszttel való azonosítása is: „Mind a ketten lekuporodtak, nyakig merültek, élvezték a lanyha tó cirógatását, mely almazölden, tejszerűen pezsgett körülöttük.” A cselekménynek ezen a pontján a megváltás képzetének az apával történő összekapcsolása azonban túl korai: ez csak a bűnhődés fázisában lenne indokolt. Hasonló problémával kellene szembenéznünk, ha Freud szimbólumlistája szellemében akarnánk azt a jelenetet értelmezni, amikor Suhajda „Lejött a tornác lépcsőjéről, a nyaraló udvarában levő parasztkertbe.” „Létra, lépcső, grádics, illetőleg a rajtkal való járás a nemi érintkezés biztos jelképe” – állítja a lélekelemzés atyja,<sup>91</sup> ezzel mégsem tudunk semmit sem kezdeni, hiszen a motívumot semmiféle metanyelvi utalás nem emeli ki, s egyik jelentésszintbe sem illik bele.

Ezek a megfontolások arra intenek, hogy feltétlenül kell valami kifejtett szabályrendszerrel rendelkezünk annak eldöntésére, melyik értelmezési ötletet fogadhatjuk el, és melyiket kényszerülünk elutasítani. Teljes sötétségben persze nem kell tapogatóznunk, hiszen a filológia konkordancia-vizsgálatai erre már évszázados modelleket nyújtanak. Hogy a szerző számára a pszichoanalitikus modell értelmezési horizontot jelenthet, különösebben nem kell bizonygatni, Kosztolányi ismeretei erről sokszorosan bizonyítottak, s nyilván az idézett párhuzamok is meggyőzőek. Szerzői oldalról azonban már felmerülhet a Krisztus-motívumok némelyikével kapcsolatban a kétség. Természetesen nem a széttárt kar attribútum-jellege az, amelyet bárki is megkérdőjelezne, hiszen ez köztudomású, e tekintetben a szövegpárhuzamok főlegesen akribiának is tetszenek. Azt viszont nemigen lehet bizonyítani, hogy Kosztolányi ismerte volna az imádkozás őskeresztény hagyomá-

nyát, vagy a szegfű ikonográfiai jelentését. Kizárni persze nem lehet, s főként nem a közvetett tudomást minderről, hiszen bizonyos gondolatok, ismeretek, hagyományok az eredeti források sokszoros áttételeivel, „a levegőn át” is terjednek.<sup>92</sup> Ugyanez a megfontolás befogadói oldalról is érvényes, azzal a különbséggel, hogy az egyes olvasók műveltsége természetesen beláthatatlan, s még az „általános műveltség” is elég nehezen leírható.

Ezért kell különösen fontosnak tartanunk a szöveg bizonyító erejét. Jelentést csak ott kereshetünk, ahol erre metanyelvi utalás történik, s csak olyan interpretáció lehet releváns, amely egybecseng más motívumok sugallataival. A forráskutatás, a konkordanciák vizsgálata csak ezután válik értelmessé. Nem vitás, hogy az Ödipusz-komplexust mint az elvétést motiváló lelki hátteret az olvasóknak csak az a hányada képes megsejteni, akik erről a freudi elméletről hallottak valamit. Vélhetőleg közülük is elenyésző lesz azoknak a száma, akik a kabin motívumában rá fognak ismerni a pszichoanalitikus példatár megfelelő elemére. (Ha pedig feltételeznénk, hogy ezek a szimbólumok a kulturális áthagyományozódástól függetlenül is rendelkeznek jelentéssel, akkor olyan kérdésben foglalnánk állást, amelyben a filológus semmiképpen sem illetékes.)

Kosztolányi azonban vélhetőleg nem várta el az olvasóktól, hogy elemezzék a szöveget és önmagukat, mutassák fel világosan, tudatosítsák ezt a motiváló ösztönt. Nyilván megelégedett azzal, ha ezek a motívumok az ismerősség érzetét ébresztik fel, a befogadó, anélkül, hogy tisztán látná a szereplőkben hullámzó indítékokat, hitelesnek, életszerűnek fogadja el a konfliktust.

Talán rávilágítanak a fenti példák arra, milyen megfontolások béklyózzák a filológust az interpretációs tevékenység során. Természetesen ezektől az önként vállalt korlátoktól el lehet tekinteni, s akkor megnyílhat bárki előtt a végtelen értelmezési szabadság világa. Extrém példája ennek Tandori Dezső olvasói kalandja Kosztolányi karcolataival: „A minap útirajzai kerültek a kezembe, és mindjárt az első szöveget igen különös módon megforgathatónak találtam: elkezdtem elébb a sorok első szavait egymás mellé írni, majd beljebb haladtam, függőlegesből vízszintes lett így, a sorok végei is gazdagon illeszkedtek, hazardul, és ahogy így átfésültem, mintegy új olvasórács rendelkezésére bocsátottam a művet, kiderül: nem volt benne szinte semmi töltelek, értelmetlen formán költői szövegváltozatom is harsog a színektől, erős, izes, titokzatos – és ez egyedül neki köszönhető. Persze, nem állítanám, hogy ez rajtam kívül bárkinek jelentene valamit is, vagy hogy akármelyik írásával művelhető lenne, viszont ha egy kapcsolat régi és mély, ösztönösen – vagy kimunkált előtanulmányok nyomán – ráhibázunk, jól választjuk véletlenülünket.”<sup>93</sup> Ha emlékezetünkbe idézzük Brecht, Dürrenmatt vagy Stoppard Shakespeare-parafrázisait, azt kell mondanunk, Tandori szerény volt, amikor a privátszférába utasította saját deviáns szövegolvasatát, hiszen a modern

hermeneutika ma már általánossá tette azt a meggyőződést, hogy minden megértés egyben félreértés is,<sup>94</sup> az pedig a kultúra normális létmódjához tartozik, hogy az alkotásokat az újabb és újabb nemzedékek átértelmezik és saját olvasatukkal összegyúrva adják tovább. A művészt és az önmagának olvasó nagyközönséget nem is szabad megzaboláznai, a gondolat hivatásos barátja azonban jól teszi, ha önmérsékletet tanúsít, s szabályokkal bátyázza körül saját, mindenkor meglódulni kész fantáziáját.<sup>95</sup>

1 FREUD, 1986, 20.

2 *Karinthy torzító művészete*, Nyugat, 1933.02.01. = *Egy ég alatt*, 455.

3 Pesti Hírlap, 1922.06.04. = *Hattyú*, 68–70.

4 *Kosztolányi Dezső: Levelek, naplók*, 1027.

5 SCHÖPFLIN, 1936.

6 KISS F., 1979, 165–166, ill. 435.

7 Illusztrációként egy jellemző mondat: „Kosztolányi a maga behézlő-érzelmes, fülbemászó hangjának köszönhetően fiatal korában népszerűségét; [...]” (IGNOTUS, 1936, 14.)

8 „Nem is vállalkozik arra a reménytelen föladata, hogy megmagyarázza az embert és megfejtse az életet, ő csak a sorsban hisz, a véletlenben, mely szeszélyes, játékos kedvvel ráncigálja bábjait.” (KIRÁLY Gy., 1921, 299.)

9 Ez utóbbi mondatot, mint jellemzőt, idézi Király István is. (1986, 73.)

10 FÖLDI, 1927, 176, 178, 182, 184.

11 BARÁTH, 1940, 98.

12 SZEGZÁRDY-CSENGERY, 1938, 78.

13 RÓNAY, 1977, 295.

14 SZABÓ, 1988, 295.

15 GALSALAI, 1980, 6.

16 „Kosztolányi embereinek nincs tudomásuk az életük nagyobb részéről; csak végrehajjták.” (FÖLDI, 1927, 185.)

17 NÉMETH L., 1928, 109–110.

18 SCHÖPFLIN, 1937, 195–6.

19 SCHÖPFLIN, 1936, 528.

20 A *Füredés* konfliktusa „a lélektani extrémítás kereteiben marad”; illetve: A novellák figurái, „akik a nevezetes lélektani tételt példázzák [...]” KISS F., 1965, 321.

21 SCHÖPFLIN, 1936, 527.

22 Poszler György szerint a játékosság veszélykeresésbe csatát, s az „Kiszolgáltatót

a fel nem robbant indultnak, a meg nem ismert hajlamnak, az intellektussal át nem világított ösztönnel”. „Ilyesmí mozdul Suhajdában, amikor messzire dobja a Balatonban bukott kisfiát.” (POSZLER, 1985, 174.)

23 SZABÓ, 1988, 292–293.

24 SCHÖPFLIN, 1936, 528.

25 „Miként regényeiben, novelláiban is valamilyen lélektani tétel, igazság, illetve megérzés ölt formát. Emberek, események önmagukért nem érdeklik, épp mert hiányzik belőle a gyönyörködés adottsága. Nem is feledkezik bele rajzukba, amit fontosnak érez bennük, az nála úgyis általában titok, s novelláinak értelmét éppen e titok megfejtése adja. A novella minden eleme efelé tart, értelmét, kiterjedését ez az előrenyomulás szabja meg.” KISS F., 1963, 682.

26 SZABÓ, 1988, 292.

27 RÓNAY, 1977, 293.

28 *A Vadkacsa a Nemzeti Színházban*, A Hét, 1909.02.07. = *Színházi esték I.*, 181–182. Ugyanígy: *Eszperantóul. Széljegyzet egy színielőadáshoz*, A Hét, 1912.08.25. = *Színházi esték II.*, 704–705; *Tóth Eszter élete és halála*, Nyugat, 1922.02.16. = *Egy ég alatt*, 497; *Füst Milán*, Nyugat, 1922.03.16. = *Egy ég alatt*, 481; *Emberrek. Expresszionista bemutató a Renaissance Színházban*, Pesti Hírlap, 1923.03.25. = *Színházi esték II.*, 184; *Lev Nyikolajevics Tolsztoj: Az élő holttest*, Pesti Hírlap, 1929.02.02. = *Színházi esték II.*, 560.

29 *Ábécé a prózáról és a regényről*. Új Idők, 1928.04.07. = *Nyelv és lélek*, 449.

30 SZABÓ, 1988, 295.

31 LENGYEL, 1985, 47.

32 KISS F., 1979, 431.

31 LENGYEL, 1985, 47.

32 KISS F., 1979, 431.

33 A többi cikluscím: *Esti Kornél kalandjai, Egy asszony beszél, Latin arcélek, Tollrajzok.*

34 *Ábécé a versről és a költőről*, Új Idők, 1928.01.15. = *Nyelv és lélek*, 437.

35 *Vita*, Pesti Hírlap, 1927.05.08. = *Hattyú*, 504–505.

36 *Találkozás Hamupipókével. Révész Béla novelláskönyve*, A Hét, 1909.04.18. = *Egy ég alatt*, 185.

37 *Ákombákom*, Pesti Hírlap, 1930.02.02. = *Én, te, ő*, 172.

38 Galsai isi említi e mozzanat előérzet jellegét: „...egy kislány rosszat sejt, szomjúságot érez, vécézni akar, csak nem vallja be?” (GALSAI, 1980, 7.)

39 KISS F., 1979, 431.

40 SZABÓ, 1988, 299.

41 JUHÁSZ, 1985, 140.

42 Az Országos Széchényi Könyvtár állományában három 1880–1900 közötti kiadású iskolai latin nyelvtankönyvet találtam: ezek közül az egyikben az „amare” ige az I. coniugatio példaszava (Dr. CSENGERI, 1896), a másik kettőben a „laudare” (SZILASI, 1887; LAMPEL, 1898). Ez utóbbiak között van az – úgy látszik – legnépszerűbb nyelvkönyv is, a Ferdinand Schultztól fordított, amelynek ugyanitt számos kiadását találni meg, már a század közepétől kezdve. Említésre érdemes az is, hogy a Schultz-féle könyvben a „laudabor” igealak (ez lenne az apa feladványának helyes megoldása) magyar megfelelője szó szerint úgy hangzik, mint az elbeszélésben: „dicsérni fognak engem” (más kiadásokban: „dicsértetni fogok”) (LAMPEL, 1898, 76). A századforduló után a katolikus egyházzal kapcsolatban álló kiadóknál a „laudare” a példaszó (MOLNÁR Ervin, 1922; JÁMBOR-KELEMEN, 1932), a többieknél az „amare” (SZAMOSI, 1902; dr. REIBNER, 1926).

43 Juhász Tamás e motívumban az egyformaságot látja megvalósulni (JUHÁSZ, 1985, 140), én inkább annak igényét.

44 Adler eredetileg a fogyatékos gyermekeknél figyelte meg a kisebbségi komplexust, s ennek kompenzálását: „Az alkati kisebbségből ered tehát a kisebbségi érzés, ami a személyiségérzés felnyitásával megnyilvánuló kompenzációt követel.” ADLER, 1912, 22. Lásd még:

ADLER, 1937, 48–55. A fiatal Kosztolányi két novellájában is ennek szellemében ábrázolja a beteg gyermek zsmarkoskodását: *Sakk-matt* (1905), *Szegény kis beteg* (1912). Freud maga nem tulajdonított nagy jelentőséget ennek a fogalomkörnek, ritkán is alkalmazta, a nagyközönség körében azonban hamar elterjedt, s a mélylélektan fogalomkészletének integráns része lett.

45 „Vajon mit jelent az, hogy a királyfi – »minden ok nélkül« – rablókalandokba bocsátkozik, és mocskos csapszékbe kerül, küssé vidáman, küssé keserűen, »mikor nincs semmi gondja? [...] A fiú viaskodását írta meg itt a léleklátó, aki az apa-fiú komplexumot – ösztönösen – érezte, mielőtt még tudományosan öntudatosá tették volna a lélekbúvárok. Mélységes féltékenység él a walesi hercegeben uralkodó, királyi apja iránt.” *Henrik király. A Nemzeti Színház bemutatója*, Világ, 1916.10.12. = *Színházi esték I.*, 46.

46 *Édesapám*, Pesti Hírlap, 1932.11.20. = *Bölcsőtől a koporsóig*, 385–390.

47 *Hazugék* (1920) = *A léggömb elrepül*, 728.

48 *Lear király. Felújítás a Nemzeti Színházban*, Új Idők, 1929.06.16. = *Színházi esték I.*, 82.

49 *Jánoska betegsége* (1918) = *A léggömb elrepül*, 686–687.

50 *Zoltánka*, Nyugat, 1913.12.01. = *Színházi esték I.*, 788.

51 KOSZTOLÁNYINÉ, 1938, 34.

52 *Édesapám*, i. h.

53 „Latintanárom különösen szigorú volt. Megkövetelte, hogy még álmunkban is elfújjuk a rendhagyó igéket, és jaj volt annak, aki valamit elvétett. Ezt gonosztevőnek nevezte. Nem türelmetlenségből vagy elvakultságból. Belül, a lelke mélyén valóban meg volt győződve, hogy aki nem szereti a latin nyelvet, és nem hordja szívében a rendhagyó igék ügyét, az a társadalom szemete, gonosztevő és hazáruló.” *Öreg pap = Hét kövér esztendő*, 163.

54 *Borsos Péter = Hét kövér esztendő*, 397–401.

55 Érdekes egybeesés demonstrálja az apa és a tanár-szerep érintkezését. Így jellemzi Kosztolányi egykori tanítója kisszerűségét: „A marhahúst többször egymás után megszagoltam, a kenyeret is, a sót és a paprikát is. Általában mindent megszagolt.” *Borsos Péter = Hét kövér esztendő*, 400. De ezt írja



apjáról is: „kétségbeesve, dühöngve keltem föl az asztaltól, mikor észrevettem, hogy modoros szokása szerint kissé megszagolja a húst, [...]” *Házi dolgozat = Hét kövér esztendő*, 124, 126.

56 SÓTÉR, 1966, 139.

57 KOSZTOLÁNYI, XIII, Délmagyarország, 1917.05.20. Megjelent még előszóként az *Éjjél* című antológiához. = *Füst*, 400–401. Lásd még: „Manapság, mikor a »tudattalan«-ról úgy beszélnek, mint egy közismert mozi-színésről, [...]” *A talált pénz = Hét kövér esztendő*, 344; *Különös kózzjáték*, Új Idők, 1929.03.17. = *Színházi esték II.*, 154; *William Shakespeare, A Hét*, 1916.05.14. = *Ércnél maradóbb*, 17.

58 *A véletlen*, Pesti Hírlap, 1923.05.06. = *Hattyú*, 150–152.

59 „Az elfojtás azonban csak előfeltétele a tünetképződésnek. Tudjuk, hogy a tünet pótlása valaminek, amit az elfojtás meggátolt.” FREUD, 1986, 244. Az elfojtás különben a freudi elmélet egyik kulcsfogalma, A mindennapi élet pszichopatológiájának már a 3. lapján bevezeti, méghozzá meghatározás nélkül, annyira magától értetődőnek tartja.

60 FREUD, 1904, 132, 136–137.

61 Galsai a gyermek előérzete kapcsán említi ugyanezt a szorongásból fakadó hallgatást. (GALSAI, 1980, 7.)

62 „...ki közöttük különben is csak az »ő« volt. Nevét sohasem ejtették ki.” *Pacsirta*, 23.

63 KISS F., 1979, 432.

64 Kosztolányi a természet közönyének átélésére is kaphatott ösztönzést Freudtól, aki ezt az emberiség egyik alapvető élményének tartja, s ezzel magyarázza a vallásra irányuló lelki szükségletet. A szkeptikus és kifejezetten önkínzó módon ateista Kosztolányit nyilván mélyen megérintették az ilyen mondatok: „...a természet [...] megöl minket, hidegen, kegyetlenül, részvét nélkül, lehetőleg éppen akkor, amikor boldogok vagyunk.” (FREUD, 1945, 26.)

65 Kosztolányi láthatólag ebben a részletben használta fel korábbi személyes élményét, amikor egy uszodában tanúja volt egy vízi balesetnek. Erről *A úszó halála* című tárcában számol be, amely vélhetőleg egy ténylegesen megtörtént eset leírása. Fel tűnnek a közös részletek: az áldozat egyik

barátja „Hunyorogva nézett szét...”, egy másik körülfutja a medencét, majd „visszatér oda, ahonnan indult”, a parton fekvő fiúból kirázzák a vizet, az úszómester két karját tornáztatja, az egész fél óra alatt játszódik le (negyed 12-től háromnegyedig). A fő hasonlóság azonban a közöny – a természeté és a mentőorvosé egyaránt: „A halál nem hagy semmi nyomot sem göröngyön, sem hullámon, s az élet tovább megy, tovább úszik. Egy mentőorvos ment el utolsóan.

– Meghalt? – kérdeztem tőle.

– Meg – felelte röviden, mint aki mestersege folytán gyakran kimondja ezt a visszavonhatatlan ígékötőt, s ujjait sapkája ellenzőjéhez emelte.” *A úszó halála*, Pesti Hírlap, 1922.06.04. = *Hattyú*, 68–70.

66 *Pacsirta*, 145.

67 A kereszthalál hagyományos ábrázolásában a lecsüggesztett fő dominál, vannak azonban nevezetes kivételek is. Ilyen például Munkácsy 1884-es *Golgotája*, melyen Krisztus az égbe tekint, „hátraszegett fővel”.

68 TERTULLIANUS, *Apologeticum* XXX., 4. 118.

69 TERTULLIANUS, *De oratione* XIV., 1. 195. Lásd még: XVII., 1. 196.

70 Megjegyzem, az evangéliumok a szenvedéstörténetben nem említenek szögeket, amelyekkel Jézust a keresztfára erősítették volna. A hagyomány hitetlen Tamás szavain alapszik: „Hacsak nem látom kezén a szegek nyomát, ha nem helyezem ujjamat a szegek helyére, és oldalába nem teszem a kezem, nem hiszem.” (Jn, 20: 25.) Természetesen nem is kétséges, hogy a szeg a köztudatban Jézus attribútuma, hogy Kosztolányinál feltétlenül az, arra véletlenségből írásos bizonyíték is adódik: „Én a keresztfáról álmodtam, a szegekről, a mártírok töviskoszorújáról, melyet vér aranyoz be.” *Mit álmodtál?*, Pesti Hírlap, 1916.09.17. = *Füst*, 327.

71 A szót a Kosztolányi életében megjelent valamennyi kiadás – tehát a Pesti Hírlapé és a *Tengerszem* mindkét lenyomata – k betűvel írva közli.

72 Kml, 285.

73 Goes festményének előterében három vörös szegfű látható, amelyek – Krisztus három szögén kívül – a szentháromságra is utalnak. A festő korában különben „nagel-

boem" ('szegvirág') volt a szegfű holland neve. (KOCH, 1964, 73–74.)

74 A mai olvasó, aki esetleg csak irodalmi élményként találkozott az evangéliumok szövegével, talán nincs tisztában ezzel a ténnyel. A szinoptikusok halálának időpontjaként egybehangzóan a kilencedik órát jelölik meg (Mt, 27, 45–50; Mk, 15, 21–37; Lk, 23, 44–46; illetve János csak az ítélet kimondásának idejét rögzíti, a hatodik órára (Jn, 19, 14). Az magából az Újszövetség szövegeiből is kiolvasható, hogy a korabeli zsidóság napkelteől napnyugtáig számította a napot, és tizenkét órára osztotta (Jn, 11, 9; illetve Csel, 2, 15), a 6. óra tehát a mi időszámításunk szerint dél, a 9. pedig délután három. Ugyanezt mondják természetesen a tudományos kommentárok is: „Jézus nagypénteken délben feszítették keresztre [...] három órai küzdelem után kiadta a lelkét” (Biblia, 1987, 1139; illetve HAAG, 1989, 846). Kosztolányi egyébként nyilván a hittanórákon ismerkedett meg a szenvedéstörténettel, a hittankönyvekben pedig mindig közlik a három órai időpontot (lásd Rmk, 1936, 30; illetve GÁSPÁR, 1938, 210), s a biztonság kedvéért még idézhetünk egy olyan Jézus-életrajzot is, a Renanét, melyet Kosztolányi bizonyára jól ismert: „A mi időbeosztásunk szerint körülbelül délután három óra lehetett, mikor Jézus kiszenvedett.” RENAN, 1946, 318.

75 TOLSZTOJ, *Anna Karenina*, IV/18. fejezet, 554.

76 Shakespeare *IV. Henrikje* kapcsán írja: „...a fiú ősi féltékenysége és be nem vallott gyűlölete az apa iránt szabadon kirobban [...]”. *IV. Henrik király. A Nemzeti Színház bemutatója*, Világ, 1916.10.12. = *Színházi esték I.*, 46.

77 FREUD, 1918, 141.

78 FREUD, 1938, 46–47.

79 FREUD, 1986, 136, 128. A ház az emberi test jelképe (131).

80 Az orr és a belőle kifújó váladék ilyen értelmű jelentésére a népi kultúrában lásd BERNÁTH, 1986, 141.

81 Már a középkori hermeneutika megkülönböztette a szó szerinti (verbális) értelmezés „alapzatát” a szellemi „felépítménytől”. (OHLY, 1986, 231–232; 240–241.) Ezt az interpretációs elméletet először Dante alkal-

mazta profán szövegekre (DANTE, 1965, 185–186.)

82 Jól jellemzi a finomszerkezetet Vass Éva az *Édes Anna* „effektusairól és utalásairól” írván, „amelyek a szöveg háttérben jelennek meg, egy-egy szöveghelyet az információk több rétegével töltenek meg, a szöveget különböző jelentéstartalmakkal és impressziókkal gazdagítják.” VASS É., 1981, 139.

83 A legismertebb ezek közül Ingardené, aki négy réteget különböztet meg: a hangzás, a jelentés, az ábrázolt világ és a szemléletesség rétegeit, melyek közül a második inkább a durvaszerkezet, a többi a finomszerkezet körébe helyezhető el (INGARDEN, 1940). Szegedy-Maszák Mihály a stilizáltság, az idő- és térbeliség, a nézőpont és az értékszerkezet, világkép rétegeiről beszél. (SZEGEDY-MASZÁK, 1980.)

84 Ezt a jelenséget nevezi Török Gábor „olvasási utasítás”-nak. (TÖRÖK, 1974, 33.)

85 *Kip-kop*, A Hét, 1917.01.14. = *Füst*, 366.

86 „Nem hiszem, hogy bármely olyan esemény, melynek létrejöttében lelki életnek nem volt része, valami rejtett dolgot tudathat velem a valóság eljövendő alakulása felől; ezzel szemben hiszem, hogy saját lelki működésem valamely nem szándékos megnyilvánulása igenis felfedhet előttem valami rejtett dolgot, ami azonban megint csak lelki életemet illeti; hiszek ugyan a külső (reális) véletlenben, de nem hiszek a belső (lelki) véletlenségben.” FREUD, 1994, 201–202.

87 Kml, 1986, 21–24, 80.

88 LAZAREV, 1979, 121–122.

89 Én, 4: 12, 15.

90 Kml, 1986, 80.

91 FREUD, 1986, 130.

92 Maga Kosztolányi például így ír erről: „Herbert Spencer, Bergson közvetve, a levegőn át elérkezett a főpincerhez, a liftes fiúhoz is.” *Ignotus*, Nyugat, 1924.12.01. = *Egy ég alatt*, 119.

93 TANDORI, 1981, 84.

94 PÁL, 1986, 4–5.

95 Ezúton köszönöm meg ötleteiket, megfigyeléseiket, értelmezési javaslataikat volt tanítványaimnak: Dózsa Andreának, Harcos Bálintnak, Hegyi Katalinnak, Palya Beátának és Tarczy Dorottyának, továbbá kollégámnak, Kotzián Tamásnak.

## Felhasznált irodalom

- A keresztény művészet lexikona, Corvina, Bp., 1986. (Kml)
- A rejtőző Kosztolányi, szerk. MÉCS Lászlóné, Tankönyvkiadó, Bp., 1977, 38–48.
- ADLER, Alfred, *Emberismeret. Gyakorlati individuálpszichológia*. Rekord, Bp., 1937.
- ADLER, Alfred, *Über den nervösen Character. Grundzüge einer vergleichenden individualpsychologie und psychotherapie*. Verlag von J. F. Bergman, Wiesbaden, 1912.
- BARÁTH Ferenc, *Kosztolányi Dezső*, Pannonia Könyvnyomda, Zalaegerszeg, 1938.
- CZUCZOR Gergely–FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, 1. kötet, Athenaeum, Pest, 1862.
- DANTE, Alighieri, *Vendégség = Dante Alighieri Összes Művei*, Magyar Helikon, Bp., 1965.
- FÖLDI Mihály, *Kosztolányi Dezső regényei*, Nyugat, 1927, II, 170–185.
- FREUD, Sigmund, *A mindennapi élet pszichopatológiája* (1904), Cserépfalvi, Bp., 1994.
- FREUD, Sigmund, *A pszichoanalízis foglalatja* (1938) = *Esszék*, Gondolat, Bp., 1982, 407–474.
- FREUD, Sigmund, *Bevezetés a pszichoanalízisbe* (1915–1917), Gondolat, Bp., 1986.
- FREUD, Sigmund, *Egy illúzió jövője*, Bibliotheka, Bp., 1945.
- FREUD, Sigmund, *Totem és tabu*, Dick Manó, Bp., é. n. (1918)
- GALSAI Pongrácz, *Kettő és még egy*. Kosztolányi: *Színés tintákról álmodom*, Filmvilág, 1980, 9. 6–7.
- GYERGYAI Albert, *A stílusa*, Nyugat, 1936, II, 438–443.
- IGNOTUS Pál, *Kosztolányi Dezső*, Szép Szó, 1936, III. k., 2. f. 97–111.
- INGARDEN, Roman, *Az irodalmi alkotás kétdimenziós szerkezete* (1940) = *Strukturalizmus II.*, szerk. HANKISS Elemér, Európa, é. n. Modern Könyvtár 208., 27–40.
- JUHÁSZ Tamás, *Kosztolányi novellatípusai = Számadás*, szerk. FRÁTER Zoltán, ELTE, Bp., 1985, 132–145.
- KIRÁLY György, *Kosztolányi novellái [Béla, a buta. – Rossz orvos.]*, Nyugat, 1921, 237–238 = *A filológus kalandozásai*, Szépirodalmi, Bp., 1980, 299–300.
- KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Szépirodalmi, Bp., 1986.
- KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Akadémiai, Bp., 1979. Irodalomtörténeti Könyvtár, 34.
- KISS Ferenc, *Kosztolányi Dezső = A magyar irodalom története V. (1905-től 1919-ig)*, Akadémiai, Bp., 1965, 306–333.
- KISS Ferenc, *Kosztolányi Dezső = Magyar Irodalmi Lexikon*, Akadémiai, Bp., 1963, I., 678–684.
- KOCH, Robert A., *Flower Symbolism of the Portinari Altar*, The Art Bulletin, New York, 1964, Vol. XVI. no. 1.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *A léggömb elröpül* (Kosztolányi Dezső összes novellái I.), Szépirodalmi, Bp., 1981.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bölcsőtől a koporsóig*, Szépirodalmi, Bp., 1987.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy ég alatt*, Szépirodalmi, Bp., 1977.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Én, te, ő*, Szépirodalmi, Bp., 1973.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ércnél maradébb*, Szépirodalmi, Bp., 1975.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst*, Szépirodalmi, Bp., 1970.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hattyú*, Szépirodalmi, Bp., 1972.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hét kövér esztendő* (Kosztolányi Dezső összes novellái III.), Szépirodalmi, Bp., 1981.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Napló 1933–1934*, Múzsák K. és Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1985.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Bp., 1971.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta, Aranysárkány*, Szépirodalmi, Bp., 1961.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték I–II.*, Szépirodalmi, Bp., 1978.

- KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*, 1938.
- Latin nyelvtan és szótár* (Szilasi Móricz), Bp., 1887.
- Latin nyelvtan gymnasiumok számára* (Szamosi János), Bp., 1902.
- Latin nyelvtan* (Dr. Csengery János), Lampel kk., Bp., 1896.
- Latin nyelvtan* (Dr. Reibner Márton), Bp., 1926.
- Latin nyelvtan* (Ferdinand Schultz), Lampel kk., Bp., 1898.
- Latin nyelvtan* (Jámbor–Kelemen), Szent István Társulat, Bp., 1932.
- Latin nyelvtan* (Molnár Ervin), Esztergom, 1922.
- LAZAREV, Viktor, *Bizánci festészet*, Magyar Helikon, Bp., 1979.
- LENGYEL Balázs, *Elemi szerkezetek Kosztolányi prózájában*, Kritika, 1985, 7, 12–14. Lásd még = *A rejtőző Kosztolányi*, 38–48.
- NÉMETH László, *Kosztolányi Dezső* (1928) = *Két nemzedék*, Bp., 1970, 108–116.
- OHLY, Friedrich, *A szavak szellemi jelentése a középkorban* = *Az ikonológia elmélete 1.*, szerk. PÁL József, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1986, 229–265.
- PÁL József, *Ikonológia, mint összehasonlító irodalomtudományi diszciplína* = *Az ikonológia elmélete 1.*, 3–9.
- POSZLER György, *A homo ludens hősiessége. Öt vonás Kosztolányi arcképéhez*, Jelenkor, 1985, 5, 465–470. = *A rejtőző Kosztolányi*, 38–48.
- RÓNAY László, *Kosztolányi Dezső*, Gondolat, Bp., 1977.
- SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Grill Károly kk., Bp., 1937.
- SCHÖPFLIN Aladár, *Tengerszem*, Nyugat, 1936, I, 463–465.
- SÓTÉR István, *Kosztolányi Dezső*, Kritika, 1965, 4. = *Tisztuló tükrök*, Bp., Gondolat, 1966, 131–146.
- SZABÓ Zoltán, *Kosztolányi Dezső: Fürdés* = *Szövegnyelvészet és stilsztika*, Tankönyvkiadó, Bp., 1988, 291–308.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az elbeszélő szövegek rétegei* = *Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései*. Narratológiai tanulmányok, szerk. KANYÓ Zoltán, *Studia Poetica 1*. Szeged, 1980, 340–357.
- SZEGZÁRDY-CSENGERY József, *Kosztolányi Dezső*, Szeged, 1938.
- TANDORI Dezső, *A kiolvashatatlan Kosztolányi*, Új Írás, 1981, 5, 84–90.
- TERTULLIANUS, *Apologeticum* = *Tertullianus művei*, Szent István Társulat, Bp., 1986, Ókeresztény írók 12. 61–149.
- TERTULLIANUS, *Az imádságról* = *Tertullianus művei*, 187–205.
- TÖRÖK Gábor, *Költői rébuszok*, Magvető, Bp., 1974.
- VASS Éva, *Effektusok és utalások Kosztolányi Dezső Édes Anna című regényében*. Tanulmányok 14. Az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének kiadványa, Újvidék, 1981, 131–139.

## Dokumentum

LENGYEL BALÁZS

### Levelek Székely Jánostól

Úgy is mondhatnám: dokumentumanyag sorsunk drámájából. Története: egy név nélküli, feladó nélküli kézirat, rejtetten, titkos célzásokkal elküldött levelek, melyek elmondják, a kétfelőli elnyomás idején milyen veszedelmeken keresztül tudtunk érintkezni egymással, erdélyi és magyarországi magyarok. S ha tudtunk, mennyi össze-vissza beszéddel, rejtejes célzással kellett kimondanunk azt, amit mégis el akartunk mondani.

Hogy világos legyen: például az Újhold-Évkönyv számára, melynek szerkesztője voltam, kaptam egy anonim kéziratot, melyről még azt sem lehetett tudni, honnan érkezett. Feladó csupán: a magyar külügyminisztérium. Címe: *A másik torony*.

Kinyomozni, hogy ki küldte, majd azt, hogy a regényt egyáltalában ki lehet-e adni, az író nevével-e (nem lehetett), erről szólnak a levelek. Írni pedig úgy írtunk a regényről: „Ha túl meleg nektek a szövet, bele ne nyírjatok.”

Még csak annyit: Székely Jánossal személyesen sohasem találkoztam. Levelezésünk a *Caligula helytartója* című dráma TV-bemutatása után kezdődött.

\*

Kapcsolatot kezdeményező levelém Székely Jánoshoz még az első Újhold-Évkönyv megjelenése (1986) előtt.

1985. dec. 30.

Kedves Székely János,

személyes ismeretség hiányában, de munkásságod, drámáid ismeretében szeretnék tőled kéziratot kérni. Mivel scjtelmünk sincs arról, hogy mennyire vagy tájékozott az itteni irodalmi életben, néhány szóval vázolólok, hogy kik vagyunk, és milyen publikációs célból kérjük a kéziratot. A levél írója valaha rég, 1946 és 48 között, az Újhold című szépirodalmi folyóiratot szerkesztette. Aztán a személyi kultusz idején barátaival együtt (Mándy, Pilinszky, Kálnoky, Jékely, Ottlik, Szabó Magda stb.) nem vett részt az irodalmi életben. Ma más a helyzet. Lehetőséget kaptunk arra, hogy félévenként a Magvető által megjelentetendő évkönyvet csináljunk. Ennek az Újhold-Évkönyvnek az első száma tavasszal, könyvhéten jelenik meg, 30 íven, 500 oldalon. Nemes Nagy Ágnessel és Lakatos Istvánnal együtt szerkesztettem. Az említettekén kívül szerepelnek benne természetesen nemcsak régi újholdasok, hanem Szentkuthy Miklóstól és Határ Győzőtől kezdve más, és náluk fiatalabbak, prózaírók és költők is, Esterházy Pétertől és Lengyel Pétertől egészen fiatal tehet-

ségeig. Szóval elég széles összefogás ez. És érték szempontjából más fórumoktól bizonyos függetlenségel elkülönő...

Mindezeket azért írtam meg, hogy újból megkérhessem, nem volna-e kedved folyóiratszerű antológiánkban szerepelni? Tudnál-e nekünk kéziratot, drámát vagy drámarészletet adni. (Persze, más műfaj is lehet.) A következő számot 1986 márciusában zárjuk és az év karácsonyán jelenik meg. Hogy az írás Romániában már megjelent, lényegében nem akadály, ha csak példányait az úgynevezett közös kiadásal át nem hozták...

Megkérnélek, hogy döntésedtől függetlenül is, röviden jelezd, hogy megkaptad-e leveletem.

Válaszod elé nagy várakozással tekint és barátsággal üdvözöl:

Cím: Budapest, I. Naphegy utca 28. H-1016

Lengyel Balázs

\*

### SZÉKELY JÁNOS LEVELEI

1986. II. 19.

Kedves Lengyel Balázs!

(Idősebb létedre jogosan letegeztél, hát engedd meg, hogy fiatalabb létemre visszategezzek, tehát:)

Kedves Balázs, csak nem hitted komolyan, hogy szükséged van bemutatkozásra?! Én Grönlandon élek ugyan, s azon belül is külön barlangokban, mint a medve (az orrszarvú magánya erdejében), de azért az Újholdról meg Lengyel Balázsról tudok valamicskét! Kritikáidat is olvasom olykor, amikor eljutnak hozzám, s arra a meggyőződésre jutottam, hogy egyike vagy a keveseknek, akik csakugyan tudják, miről van szó a modern (a mai) költészetben. Ezt Nemes Nagy Ágnesről is elmondhatom, akinek esszéit szintén nagy élvezettel olvastam, s akinek, kérlek add át szerető üdvözlőleveletemet. Mellesleg mondd meg neki, hogy a *Boldog szomorú dal* genetikus kapcsolatban van Schiller versével (*A költő osztályrésze*), tulajdonképpen válasz; reflexió arra, és enélkül a felismerés nélkül egyáltalán nem értelmezhető. „Itthon vagyok itt, e világban / S már nem vagyok otthon az égben.”

Szóval jól tudom, hogy vagy, kedves Balázs, és örülök, hogy megint fórum áll rendelkezésedre. Csak azt nem tudom, mit mondjak részvételemről. Két kéziratom van ugyan, de reménytelen, újat pedig nem tudok írni, három éve semmit sem írtam, nem tudok odafigyelni az írásra, márpedig az akkor sem biztos, hogy sikerül, ha teljes mivoltoddal odafigyelsz, hát még, ha erre is képtelen vagy! Három teljes éve a fiam miatt kínlódom, őrlődöm, akivel a következő történt: Országos elsőnek végzett a Képzőművészeti Akadémián; elfogult apai megítélésem szerint nagy tehetségű, eredeti, nonfiguratív szobrász. Megházasodott itthon, de a felesége önagysága egyévi házasság után kiszökött Olaszországba, most ott hegedül kitűnő fizetéssel, a firenzei operaházban. Három kerek évig kéthetenként telefonált haza a fiamnak, hogy menjen utána, ez három év múltán sikerült is, de amikor a fiam megérkezett Firenzébe, menyemasszony be sem fogadta. Most a fiam faluhelyen egy kőfaragóműhelyben végez napszámos munkát, alig él meg, lejárt a (honpolgárság nélküli) útlevele, lejárt

az ott-tartózkodási engedélye, mondhatni csapdába esett. Hát ez a sztori foglalkoztat engem jó három éve, úgyhogy odafigyelni sem tudok semmi egyébire. Ha valaki, egy képzelt személy, segíteni akarna rajtam, ha fontos volna valakinek, hogy még csinálni tudjak valamit (talán még tudnék), annak a fiamon kellene előbb segítenie. Ezt hónapok óta sikoltozom, végigleveleztem ebben az ügyben a fél világot, és hinnéd-e, kedves Balázs, az égvilágon senki sem mozdította meg az ujját, úgyhogy ráadásul már önbizalmi és bizalmi válságba is jutottam.

Láthatod saját szemeddel, hogy most már csakis erről tudok írni-beszélni; nem megy az írás, sehogyan sem megy. Belerokkantom az ügybe. Azon gondolkodom, hogyan tehetnék eleget mégis megtisztelő kérésednek, és a következő konklúzióra jutottam.

Megjelent tavaly egy esszékötetem, *A mítosz értelme*, de ezt a címet a kiadó adta, eredeti címe: *A romantikus állat*. Nem tudok róla, hogy ez a könyv átment volna hozzátk is, (de tévedhettek).

Ebben a könyvben van két írás, amelyet jobbnak, eredetibbnek érzek: az *Enkidu mítosza* és a *Még egyszer Enkiduról*. Kedves Balázs, ha a könyvet tényleg nem árulják ott, nálatok, és ha Ti megelégsztek megjelent munkával is, akkor talán valamelyiket bevásárolhatnátok Újhold-Évkönyvetekbe. Ezt tudom mondani, ajánlani, egyebet semmit, mert nincsen, mert nincsen, mert nincsen.

Balázs kedves, jó megjelenést, sikert kívánok Évkönyveteknek, s nektek magatoknak is: mindent, amit kívánok magatoknak. Azonban, ha volna bármiféle olasz kapcsolatok, valamiféle befolyásod alapítványokban, ösztöndíjakban, kérlek, ne mulaszd el értesíteni róla, mert két nyomorult emberen segíthetnél vele egyetlen csapásra.

Gondolom, máris elborzadtál a szöözön miatt, amit leveledre válaszul küldök, légy emberséges, megértő, és nézd el nekem.

Szeretettel üdvözöl Téged és mindenkit, akit szeretsz  
Székely János

Mahely, 1986. II. 19.

Le kellene másolnom ezt a levelet szépen, kalligrafikusan – erre sincs már türelmem. „...aki szeret, annak jó lesz így is.” Bocsáss meg.

\*

1986. V. 18.

Ó istenem, kedves Balázs,  
szegény Hubay Miklóst én már annyit zaklattam, hogy szinte menekül előlem; legutóbb randevúzott a fiammal Firenzében, s megígérte, hogy beszámol a találkozásról, de azt is hiába vártam. Már a kiutazásban is segített, gondolom, azóta torkig van velünk, emlékezni sem szeret erre az ügyre. Éppígy a többiek is. Elmondom, Balázs, mi lett az én gögömből – hiszen még kéziratot sem küldtem kérés nélkül sehová! És most végigkoldulom a fél Európát, és még csak foganatja sincs a könyörgésemnek!... Ha eszedbe jut valaki barát, jó ismerős, egyéb kapcsolat, aki segíthetne rajta, szépen kérlek, kérjétek meg erre, nehogy máris késő legyen.

Tovább, sorrendben, ahogy leveledben következnek a dolgok. Egyetérték azzal, hogy az Enkidu-esszét (akár az egyiket, akár mindkettőt) újraközöljétek az antoló-

giában – már ha titeket ez (az újraközlés) nem kompromittál. Minthogy itt könyv alakban jelent meg a szöveg, talán még engedélyt sem kell szerezni rá a Kritériontól, de holnap ezt még megkérdézem a bukaresti szerkesztőségtől telefonon. Meglátom, mit mondanak, s mindjárt meg is írom (addig nem teszem postára ezt a levelet).

Azzal is szívesen egyetértek, hogy a *Caligula helytartóját* betedd a készülő kötetbe, csak azt sajnálom, hogy nem javíthatom ki benne a súlyos vers- és értelemzavaró sajtóhibákat. Nem tudom, nem küldhetnék-e egy listát ezekről, ha majd aktuális lesz a dolog. Ne légy rest, kérlek, írd meg majd, ha tényleg aktuális lesz. Mégiscsak kár volna, hogy szelídnek helyett szelindeket kelljen olvasniuk a gyerekeknek.

Könyveket átvenni itt, a vámnál, nagyon bajos. Jobb lenne kézből. Nagyon kíváncsi vagyok rájuk, előre örülök és köszönöm. Kívánok nektek jó munkakedvet, értelmes, eredményes munkát, és mindent, amit ti is kívántok magatoknak.

Szeretettel, barátsággal ölel  
Székely János

Most kérdeztem meg Domokos Gézától, a Kritérion igazgatójától, mik az újraközlés feltételei. Azt mondja, hogy megjelent könyvből bármit át lehet venni, engedély sem kell hozzá, jelölni sem muszáj, hogy honnét való az írás – eszerint tetszésedre van bízva, miképpen jártok el. Örülök ennek. Ölel

Sz. J.

\*

(Postai levelezőlap)

VI. 18.

Balázs, kedves Balázs!

Abból ítélve, hogy a rádióban recenziót hallottam róla, nálatok is forgalmazzák már kis könyvemet. Erre szeretnék figyelmeztetni. Kapható könyvből átvett írást aligha vállal az Újhold – én semmi esetre sem tenném. Nem tudom, most már mit csináljak; régi verseim vannak (a 60-as évekből), de ezek már nem tetszenek eléggé. Nem baj, Balázs, hátha rendbe jön valahogy a fiam dolga, s én ismét produkálni tudok majd valamit.

Barátsággal, szeretettel  
Sz. János

• \*

Vásárhely, 1986. VIII. 9.

Kedves Balázs!

Azt írod leveledben, hogy „merő önzésből” próbáltál segíteni rajtam. Mondatod nagy lelki udvariasságról árulkodik, miközben persze csöppentett igazság; magam is régóta vallom, hogy az önző szeretet az igazi. (Az igazán megbízható.)

Csak hogy most mégsem hiszek neked. Ezer mód kínálkoznék arra, hogy kategorikusabban szolgálj ki önzésedet, mintha megpróbálnál segíteni valamely távoli nyomorulton. Ráadásul nem is biztos, hogy segíteni tudsz. A kedves fiam csaknem egy éve tengődik már Olaszországban, miután a hites felesége maga után hívta, de



aztán be sem fogadta. Jelenlegi helyzete: nagy nehezen beszerzett ideiglenes, hontalan olasz útlevele van (Apolide), amely talán fél évig érvényes. Viszont munkája nincs, csak nagyon ritkán, alkalmyszerűen, így rendszeresen éheznek, ha ugyan éhen nem halt már azóta, hogy utójára beszéltem vele. Nincs pénze levelezni, telefonálni, nem is szólva arról, hogy elmenekülni sincs pénze. Pedig hát az lenne az egyetlen kiút: elmenekülni hozzátok; akadémiai végzettségével nálatok talán nem halna éhen.

Segíteni rajta többféleképpen lehetne:

1. Az volna a legjobb, ha állandó munkát, állást vagy megrendelést kapna, szóval, ha meg tudna ott élni. De hát erre a munkanélküliek Olaszországában kevés a remény – talán még Santarcangeli professzor befolyása sem volna hozzá elegendő. A fiainak mindenesetre ez volna szíve szerint.

2. Ideiglenesen az is megtenné, ha valamilyen ösztöndíjat, alapítványt, efféléit lehetne szerezni neki. Erről jut eszembe: nem vagy te ismeretségben Vészi Endrével? Hiszen ha jól tudom, együtt indultatok. Hónapokkal ezelőtt gyönyörű kérvény és kétségbeesett levelet küldtem neki, mert úgy tudom, ő a Soros Alapítvány irodalmi referense. Nem tudnál szólni Vészinek, hogy méltassa legalább válaszra a leveletem? (Ha tényleg segíteni tudna, az volna persze a legjobb.) Jaj, te Balázs, ha sejtened, hányan hagyták így válasz nélkül a könyörgéseimet! Roppant önérzetem kellett volna legyen, hogy mindezt kibírja!

3. Végül az alkalmi segély (rusnyább nevén: pénz) is segítene rajta, hogy legalább elmenekülhessen hozzátok. Nem tudom pontosan, hogyan áll most az ügye; azt üzenték nekem, hogy el van intézve a befogadása, de látom, a dolog mégsem megy – talán a pénzhiány miatt. Az a baj, hogy lassan már a kapcsolatot is elveszítettük (nincs pénze telefonálni), s így már-már felmérni sem tudom a helyzetét. Félek, rosszabb, mint hinném. Rémlátomásom: éhesen, betegen fekszik az útszélen, valahol Olaszországban, s én nem tudok rajta segíteni. Efféle rémlátomásaim olykor már igazaknak bizonyultak.

Hát ezek volnának a segítség lehetséges módjai, kedves Balázs. Ha valamely módon segíteni tudsz, kérek, ne mulaszd el, tedd meg „önzésből”, a kedvemért. Lehetséges, hogy amikor kiköt nálatok, többet is tudok majd segíteni, de hát ez még nem aktuális.

Énnekem számtalan témám volna, több hosszú munkám is teljesen kész a fejemben, csak hát nem tudok nekilátni a kivitelezésnek: nem tudok egész lélekkel odafigyelni. Mondani szoktam: ha az ember teljes mivoltával odafigyel, még akkor sem biztos, hogy sikerül valami, de ha oda sem figyel: biztosan nem sikerül. Évtizedekkel előbb kitaláltam egy korszerű műfajt, az „elgondolt” drámát, regényt, verset – kreatív mozzanat ebben is ugyanaz, mint a valódiban, nagy előnye viszont, hogy nem kell leírni. Nagy szorgalommal művelem azóta is új műfajomat, gyakran gondolom magamban: ni, ebből is milyen jó verset, novellát lehetne írni, azután szépen elfelejtem (mert ami nincsen végleges, érvényes formában, az bizony feledhető). Arra talán jó a dolog, hogy ébren tartja témafelismerő készségemet. Fogalmaim szerint ez (a témafelismerés) az irodalomban a legfontosabb. Olvastam régebben Németh László drámáit, s főcsóválva konstataáltam, hogy csak egyetlenegyben (a *Galileiben*) ismert fel valódi témát, önmagánál többet mondó, jelképes értelmű cselekményt; a többi afféle dialogált esszé: drámai érvénye nincsen.

No, persze a témafelismerés mellett a kivitelezés készsége is elengedhetetlen – és ez az, ami most belőlem hiányzik. Elgondolom: vajon ha elrendeződne valahogy a fiam dolga, megint visszatérne belém az az elszánt fegyelem és koncentráloképesség, ami valaha megvolt? Nem biztos. Lehet, hogy csak áltaatom magamat ezzel.

Szeretettel ölel téged, és mindenkit, akit szeretsz  
Székely János

Vásárhely, 1986. VIII. 9.

Szükség esetére ideírom a fiam címét: Székely János Jenő  
55045 Pietrasanta, via Verzieri 30, Italia

(Paolo Santarcangelitől, az olasz, torinói egyetemi tanártól és ismert írótól, aki elég szoros kapcsolatot tartott velünk, kértem, hogy Székely János Jenőt keresse fel és legyen segítségére. Fel is kereste János Jenőt, de – íróként – művészeti ösztöndíjat nem tudhatott neki szerezni. Egyedül ahhoz kérte a segítségét.)

\*

1986. IX. 14.

Nagyon igazad van, kedves Balázs,

nehéz nekünk a fiaink helyett verekedni, de hát kénytelenek vagyunk azt tenni mindaddig, amíg szeretjük őket. Márpedig én nagyon szeretem a fiamat, úgy érzem, mintha átadtam volna neki egy stafétabotot, amelyet én is úgy kaptam valakitől – és persze mélyen érdekel a sorsa, mondhatni érdekelt vagyok abban, hogy ő is továbbadhassa. Balázs kedves, komolyan mondom, ez a fiú többet ér nálam; mély és korszerű szobrászatot művel, emberi viszonylatokat modellál plasztikai formák viszonylataival – most is Olaszországban, mély nyomorában, három szobrot csinált, hihetetlen gazdagságú viszonylatrendszer jelenik meg mindegyiken; a saját sorsát jeleníti meg bennük – és persze általában az emberi sorsot. Ezért esem kétségbe és verekednék a sorsa miatt, amíg csak tudok, hiszen értsd meg: nincsen nálam, nála van már a stafétabot! Tisztára örült a világ, hogy egy ilyen kapacitású fiatal művész nyomorogni, kallódni hagy, úgyhogy nem is tudhatja „kihozni” magából mindazt, amire képes. Látod, már én is a „világgal” perlekedem, biztos jele a neuraszténiának, hiszen nagyon jól tudjuk, a „világ” ilyen.

Nem tudom, mit szóljak Santarcangelit tanácsához, ilyen tanácsot mástól is ezerszám kaptam, és egyik sem vált be. [...]

Azt írtad, Vészi nem olyan ember, hogy válasz nélkül hagyja a leveletem – no hát éppen azt tette. Pihá, hányszor, de hányszor alázkodtam meg hasztalanul! Ha azt akarod, Balázs, hogy bármi csekély presztízsed legyen, sose kérj senkitől, semmit. Köszönöm rámgondolásodat, kedvességedet, segítőkészségedet, és kérlek, ne haragudj rám.

Szeretettel ölel  
Székely János

\*

Vásárhely, 1986. X. 15.

Drága Balázs!

Kedves és biztató leveled minden sorából kihallatszik a csendes könyörgés: jaj, János, ne kényszeríts arra, hogy Santarcangeli könyvről kritikát írjak! Csakhogy rossztól kéred, a kerek világon egyedül én vagyok az, aki nem adhat ilyen felmentést: alapvető érzelmi érdekem (reményem) fűződik hozzá. Különb is, produkálnánk-e még bármit, ha a körülményeink nem kényszerítenének? Írtam én régebben két sort, az volt benne, hogy élni sem tudánk, boldogok sem lehetnénk soha anélkül. Bonyolult kényszerűségek láncolata – íme, az emberélet egy lehetséges definíciója – látod, milyen okos vagyok, mihelyt rá akarlak kényszeríteni valamire?! Kedves, kedves Balázs, ha eredményt remélsz tőle, mégis írd meg azt a kritikát, hiszen bár-miről szól, az a Te írásod lesz, az életműved is gyarapszik tőle.

Ismerős nálatok az a kifejezés, hogy a fájdalom „elsasul”? Így vagyok én most: elsasultam, belesasultam (tehetetlenné zsibbadtam) az aggodalomba. Felhív olykor a fiam – olyan következtelenül, zavarosan beszél, jaj Istenem! Régen át kellett volna telepednie hozzátok, de nem képes rá, halogatja, tétovázik, nekem pedig sül le az orcámról a bőr azok előtt, akik kérésemre betelepédési engedélyt szereztek neki. Attól lehet tartani, hogy végül be is záródik ez a kiútja. Lelke legmélyén nyilván ott szeretne maradni Olaszországban (hogy ne kelljen beismernie vereségét), hát ebben tudna Santarcangeli esetleg segíteni. Tedd meg, Balázs kedves, amit tehetsz, hátha még olyan idők is jönnek, amikor te is rákényszeríthetsz majd valamire. Mert most el vagyok sasulva, próbálok olykor valamit írni, de minden a színvonalam alatt marad, semmi sem megy.

Szeretettel öllelek, kérek, ne haragudj rám.  
Székely János

\*

(Postai levelezőlap, keltezetlen)

Kedves Balázs,

köszönöm az illusztrált üdvöletet, megvagyok, mihez hasonlót mindenkinek szívből kívánok. Az újság az, hogy nyugdíjba mentem. A kedves fiam azóta már ott is van nálatok, szükség esetén tudátok-e rajta segíteni? Mindnyájatokat szeretettel üdv.

Székely János

\*

(Postai levelezőlap)

1989. VIII. 27.

Kedves Balázs!

Bocsánatot kérek tőled a fiamért, a fiam nevében. Képzeld, mi történt vele. Áttelepített Székesfehérvárra, ahol lakást és munkát ígértek neki. Az ígért lakás nincs kész (talán már nem is lesz), ahelyett egy ideiglenes lakást kapott – az is jó. De munkát semmit sem adtak, úgyhogy nincs ott miből megélnie. Éppen ezért gyorsan visszautazott Olaszországba, hátha kereshetne ott napszámosként annyit, amennyiből visz-

szahozhatná Amerikából a szobrait. Kb. karácsonyra számít hazatérni Magyarországra. Hát emiatt van ismét elkeseredve. És képzeld, közben befejeztem, megcsináltam a mórjaimat, csak nem adhatom ki a kezemből, amíg bizonyos Margit néni él. Segítsetek.

J.

Ő szobrásznak jobb, mint én írónak.

(A „mórjaimat” utalás a *Mórok* című, később megjelent drámájára, mely persze nem a mórok, hanem az erdélyi magyarság pusztulásáról szól.)

\*

(Képes levelezőlap, keltezés nélkül)

Kedves Balázs!

Mindig sejtettem, hogy csavaros eszű ember lehetsz, de ez a fogalmazás minden várakozásomon tútesz. Hát persze, hogy átveheted, Balázs – mi másért került a kezedbe? A kedves fiam még mindig nyakig van a bajban, úgyszólván nem is tudunk róla. Nem segít senki. Sajnálni fogsz, ha belehalok? Mindnyájatokat ölel

János

(A név és postai címzett nélküli, csak dátummal jelzett [feladó: A Magyar Külügyminisztérium] fantasztikus regényről, *A másik toronyról* van itt szó. Megpróbáltam óvatosan, sok össze-vissza beszéddel kitapogatni, hogy valóban Székely János írta-e, bár stílusa, tematikája alapján nem volt kétségem, de a biztonság miatt kénytelen voltam egyértelmű igenlő választ kérni. Másfelől egy idő múlva, kérésre Széles Klára személyesen beszélt velem, hogy vállalja-e névvel a regény elkészítésén merész és veszélyes közlését, mely jelképesen a sztálinizmus esztelen szörnyűségét jeleníti meg, méghozzá kivételes írói erővel és szuggesztivitással. Hasonlóan, mint Orwell az *Allatfarmot*.)

\*

(Képeslap, keltezés nélkül)

Kedves Balázs!

Kellemes ünnepet, boldog újévet mindnyájatoknak. Hallom, hogy a szöveget, amit szereztem, túl hosszúnak és talán túlságosan melegnek találjátok. Ne haragudj, kérlek, most már nem tudok jobbat szerezni. Ha nem felel meg, le lehet mondani róla, megnyirbálni azonban kár. Ölel J.

(A „meleg szöveg” jelképe nem más, mint *A másik torony*, amely nemcsak a román viszonyok, hanem az egész sztálinizmus – újból hangsúlyoznom kell – orwelli képe. A „megnyirbálni azonban kár” arra vonatkozik, hogy kicsit hosszúnak tartottam a Torony részletes leírását, s megkérdeztem – áttételesen persze –, hogy nem kívánna-e valamelyest belőle rövidíteni.)

\*

(Postai levelezőlap. Feladó: Varga Jánosné, Budapest, Békés Imre u. 60. 1162)

1988. XI. 17.

Kedves Balázs!

Bizonyára későn kapok észbe, de talán mégis jobb volna a Kenéz Lajos anagramma, a végén pedig helységnevé nélkül egyszerűen: (1983). Nem én vagyok szeszélyes, hanem a helyzet. Bocsánatodat kérve szeretettel ölel

Székely János

\*

### LENGYEL BALÁZS LEVELEI

Vasárnap, nov. 20.

Kedves János, most kaptam meg a Margit Kórházban leveledet. Gondolhatod, hogy engem is hosszan izgatott, hogy bajba ne sodorjalak. Ezért kérdeztem, hogy *névvel* vállalhatod-e. A szám írásoddal indul, nyomdában van. Egy ízben a Magyar Hírlapban, négy hónappal ezelőtt, említettem névvel, hogy ez lesz a szám nagy meglepetése. Mit csináljunk. A helységnevet hagyjuk, de közölhetjük-e író helyett X X X csillaggal is. A Kenéz Lajos anagramma kevésbé jó, de ahogyan akarod. Az Enkidu emlegetése alapján, ahogyan én is, más is kitalálja – csak nem bizonyíthatja az író. Adj sürgős utasítást, hogy mit akarsz, feleségemnek, Kerek Verának: 673.004. Este mindig otthon van. Ő majd intézkedik a Magvetőnél, de gyorsan. Én infarktussal vagyok itt. Legyünk óvatosak. A mű beszél önmagáért.

Szeretettel ölel  
Lengyel Balázs

Kerek Vera, Bihari Mór u. 4. 1033

(Tíz nappal az infarktusom után írt levelem. Próbálok a sorok között kitapogatni, hogy vállalja-e és miként *A másik torony* közlését. Félttem, hogy bajt csinálok, és az író személye mégis kiderül. Nem küldtem el a levelet.)

\*

Kedves János,

bánt, hogy olyan régóta nem írtam Neked, és semmi hírem Rólad. Az évkönyvet, 1987/1, melyben a Romániában megjelent tanulmányodat újraközöltük, elküldtük címedre, a biztonság okáért két ízben is. Most már a hatodik évkönyvet szerkesztjük, s örülnék, ha felhívnád figyelmemet más, ott megjelent írásodra, vagy hivatalos úton kéziratot tudnál küldeni. Bár most eléggé el vagyok látva kézirattal, csak rengeteg a problémás. Tudom, hogy Te megértéssel hallgatod meg a szerkesztési bajokat, s csak azért merem elmondani, mi mindenért fő a fejem. Itt van mindjárt egy tanulmány Mesterházy Mártontól – nos, ezt a nevet, hogy Mesterházy, szerzőként nálunk szerepeltetni lehet-e?\* Itt van mindjárt egy 60 oldalas tanulmány irodalmunk egy nagy

\* Mesterházy Lajos annak idején szélsőséges, ha tetszik, közismert agresszív kommunista író volt. Neve már elfelejtődött. Mesterházy Márton merőben más személy.

öregjétől az Eötvös Kollégiumról, de szétesik. Nos, vissza lehet-e adni egy köz-tiszteletben álló embernek, 80 éves kora fölött egy nagy ambícióval írt kéziratot?\* Megint más: érkezett egy kézirat, de névtelen. Emlékszel, Illyés gondolata volt, hogy írjunk névtelenül, szerkesszünk úgy folyóiratot, mint a Times Literary Supplementja. Leadhatom-e ezt az írást, amely remekmű-gyanús (s jó hosszú, 99 oldal) a most szerkesztett évkönyv élén a szerzőt három csillaggal jelölve? És így tovább, sorolhatnám. De önös dolog, hogy ha írok, akkor is csak saját bajaimról beszélek. Pedig, hidd el, olvasom írásaidat, most is kivettem a könyvtárból *A nyugati hadtest* című könyvedet, mely annak idején a Magvetőnél jelent meg. Nem is tudtam róla, egy fiatal író hívta fel rá a figyelmemet, és beszélt róla elragadtatottan. Majd beszámolok olvasmányélményemről. Még csak az ajánlást és a szigetről\*\* szóló részt olvastam el.

Most még csak annyit: mi van a fiaddal? Megoldódtak-e a gondjai? S örülnék, ha legalább pár sorban beszámolnál, hogy mi van Veled. Hidd el, ha kézirattal kecsegtetnél, azt megbeszélni, nem sajnálnám átugrani Hozzátok.

Baráti szeretettel üdvözöl  
Lengyel Balázs

1987. nov. 14-én

(Újabb levél tizenkilenc nappal az infarktus után. Ez az egészségi állapot korántsem a józanság teteje. Megint csak nem mertem a leveletem elküldeni.)

\*

(Karácsonyi képeslap, keltezés nélkül)

Kedves Balázs!

Kellemes ünnepeket, vidám új évet kívánok ismét mindnyájatoknak. Amiből kár nélkül el lehet venni, az persze nem tökéletes. A szövegre értem. Azt mondod, lennének ötleteid. Hát írd meg őket, kérlek, alcím szerint, hadd fontolom meg. Nekem is volt olyan benyomásom, hogy túl aprólékos, túl hosszú a vége felé. Antológiát egyet sem kaptam. BÚÉK

J.

(A szöveget, amelynek hosszát mérlegeli, természetesen megint *A másik torony*.)

\*

(Két, azonos szövegű, keltezés nélküli levelezőlap a román határral szomszédos, már magyar községből. Ismeretlen feladóval.)

1989. VI. 30.

Az isten szerelmére, töröljétek a korrektúráról nevemet és a marosvásárhelyi dátumozást.

J.

\* Keresztury Dezsőre céloztam.

\*\* A „sziget”: utalás *A másik toronyra*.

Kedves Balázs!

Szeretnék értesíteni, hogy szobrász fiam, akiről tudsz már (mert már írtam róla), Amerikából és Olaszországból jövet nemrég áttelepedett hozzátok. Ez a fiatalember többet ér nálam; jobban is szeretem, fontosabbnak is tartom magamnál. Arra gondoltam, Balázs kedves, megkérlek: ha valaha rokonszenvvel gondoltál rám, fordítsd most órá a szereteted, és légy segítségére, amiben csak tudsz. Ha egyebet nem tehetsz, próbáld összehozni őt a kultúra jobbjával – barátaidat is próbáld rávenni erre. Négy éve figyelem aggodalommal külföldi sorsát, négy éve élek örökös szorongásban miatta: rajtam segít, aki rajta segít. Ezen a címen lehet felvenni vele a kapcsolatot: Székely János Jenő (Özv. Varga Jánosné címén) 1162 Budapest, Békés Imre u. 60.

Reménykedő szeretettel ölel

Székely János

(1989. július 14-én levélben írtam Székely János Jenőnek, hogy hívjon fel telefonon. Beszéljük meg személyesen a dolgait, hiszen most már Magyarországon él.)

\*

(Postai levelezőlap)

1990. II. 22.

Kedves, drága Balázs!

Természetesen mindent nyilvánosságra hozhatsz *A másik torony* történetéről, amit csak szükségesnek látsz. (Én nem is tudom, ki vitte el hozzád a kéziratot.) Tudod, az úgy van, hogy noha semmi sem változik tulajdonképpen – most már nem teljesen értelmetlen vállalni az ódiumokat. Akkor még értelmetlen volt. Az írás, ha igaz, nem-sokára itt is megjelenik. A héten már írtam neked egy lapot, hogy ments meg a díjtól. Erre ismét megkérlek. Nagy szeretettel ölel

János

(*A másik torony* most már Romániában is vállalható volt. Az Újhold-Évkönyv legközelebbi számában [1991/1.] „A szerkesztőség közlése” címen meg is írtam az anonim, a név nélküli közlés okát és egész történetét. A „ments meg a díjtól” arra vonatkozik, hogy az Írószövetség kritikai szakosztálya Székely Jánost József Attila-díjra kívánta javasolni. Székely János később a Kossuth-díjra való jelölés ellen is tiltakozott. Így nem is díjazták.)

\*

1990. III. 14.

Drága Balázs!

Ha valamiért is büszke lehetek írásaimra, hát bizonyára azért, mert egy sohasem látott jó barátot szereztek nekem. Áldjon meg a fennvaló jószágodért, kedves Balázs.

Szükségben sem igen szoktam hazudni, ezért hát elhíheted: amit magatokról írsz, mélységesen megrendített. Hiszen már a kezed írása is árulkodik állapotodról! Beteg, „rettenetes beteg” Ágnes. Most mondd meg, mit írjak? Neki jobbulást kívánjak, neked erőt? Hivatkozzam az emberi sorsközösségre? Nagyon is el tudom képzelni,

mit jelent egymásnak két ilyen ember, ezért csak azt írom: veled bánkódom és szorongok én is.

Köszönöm, hogy megmentettél a közfeltűnéstől, amivel egy irodalmi díj visszautasítása járna szokott – jobb ezt csendben, a háttérből intézni. Köszönöm ugyanezt a kormánynak is.

Expressz leveledre még megérkezése napján válaszoltam, gondolom, megkaptad azóta. Járj el mindenben belátásod szerint, ha ugyan még erőd és kedved van erre.

Csodálkozom magamon, hogy olyan közelről érint a sorsotok, holott a magamé már szinte nem érdekel. Azt írom neked is, amit a gyermekeimnek szoktam befejezésül: vigyázatok, kedveseim, vigyázatok magatokra.

Nagy szeretettel, barátsággal ölel  
János

(Székely János Jenő egy levelezőlapon közölte velem – a lapot nem találtam meg –, hogy szerinte apja túlbonyolítja a dolgokat, fölöslegesen aggodalmaskodik. Akár velem, akár más irodalmi emberrel nincs igénye kapcsolatba kerülni. Különben Székely János emlékestjén a Pen Klubban ott voltak a szobrai. Kezet fogtunk, de nem beszéltünk egymással.

Nemes Nagy Ágnes 1991. augusztus 23-án, Székely János pontosan egy év múlva, 1992. augusztus 23-án halt meg. Hagyatéka rendezetlen. Hozzá írt leveleim egyelőre felkutathatatlanok. De a történet így is egész.)



## Szemle

Szabolcsi Miklós:

### *Kész a leltár. József Attila élete és pályája (1930–1937)*

1. Négy, több mint négy évtizede foglalkozik Szabolcsi Miklós József Attila „életével és pályájával”. S most immár a munka zárókötetét is befejezte.

Ez alatt az idő alatt az irodalomtörténeszi tevékenység sok fázison ment át, nálunk is, más országokban is. Csakhogy míg nálunk a háború után másfél-két esztendő múltán az utak megszűkültek, a célok – mondhatnám: az *elvárt*, a megkívánt eredmények – eleve adottá váltak, addig a szerencsésebb hazákban nagy fölvirágzás és üdvös sokféleség bontakozott ki. Az „elvárások” kötelékeiből, bilincseiből csak nehezen verekedte ki magát nálunk a tudományág a hatvanas–nyolcvanas években – ha ugyan kiverekedte teljesen. Nyomait, beidegzettségét, mindenestre, máig érezni.

Hatványozottan volt ez így József Attila esetében, akit „pártunk és kormányunk” olthatatlan szerelemmel, tán még az Ady iránt érzetnél is nagyobbval tett magáévá.

Érthető hát és várható volt, hogy Szabolcsi Miklós zárókötetéhez bevezető tanulmányt ír forrásairól, módszereiről, értékelési elveiről. A bevezető tanulmány széles körű és jól eligazító. Csak helyeselni lehet, hogy forrásai közé, feldolgozási módszereibe, sőt, részben értékítéleti területébe is bevonta a költő korának művelődés- és társadalomtörténetét is, s a költő élet- és sorsrajzát éppúgy, mint művei eddigi földolgozásainak ismeretét és ismertetését.

Azaz, mint hangsúlyozza is, nem vélte elégségesnek a csupán „műközpontú”, a csupán „irodalom- és nyelvelméleti” alapozást s a „kommunikációs” és „receptiós” elvű esztétikai vizsgálatot, bár nélkülözhetetlennek tartja ezeket is. A kor, a réteg s a milió művelődéstörténetét, szociálhistóriáját, eszmei alakulásmenetét oly alaposággal és részletesen rajzolta meg, hogy a társadalomtörténészek is bőven meríthetnek belőle. Azt mondhatnánk, bölcsen úgy járt el, hogy (ha tetszik:) a „pozitivista” s a „szellemtörténeti”, meg az osztályszempontú történetírás lehetőségét egyaránt föl- és kihasználta.

2. Egyet lehet, egyet kell értenünk Szabolcsival. Ha egy költői életműről, amely nem saját napjainkban keletkezett, elsősorban vagy csak azt kívánjuk bemutatni és igazolni, hogy az ma is hatást tud kifejteni az olvasókra, akkor jó, elég vagy legalább elfogadható, ha előzőleg nem adunk keletkezéstörténetet és szerzőbemutatót, hanem pusztán az olvasóra, az olvasásra, a hallgatóra, a hallgatásra bizzuk a döntést, a minősítést, az igazolást. Egy korábbi, akár csak tegnapi életmű esetében azonban ez nem lehet megoldás. Még az sem, hogy ellátjuk az olvasót a korhoz illő poétikai, esztétikai fölkészítéssel. Különösen nem, ha irodalomtörténeti, költészettörténeti elhelyezést is el óhajtunk érni, végezni. Keletkezéstörténeti megvilágítás, elődökhöz, kortársakhoz, utódokhoz való viszonyítás nélkül ez nem megy. Ehhez viszont eleve magába kell foglalja a keletkezés kora érzés- és gondolatvilágának, társadalom- és létszemléletének, művelődési és művészeti törekvéseinek s bennük a szerző pályaalakulásának, környezete karakterének, egyénisége jellegének, fogadtatása históriájának föltárását, rajzát.

Nem volt könnyű dolga Szabolcsinak. A kortársi emlékezések tekintetében Petőfi s tán Ady mellett alighanem József Attila áll az élvonalban. Aki csak látta, kezét fogott vagy

éppen szót is váltott vele, szinte mind megírta ilyen vagy amolyan lapokba „emlékeit József Attiláról”. A legtöbbet emlegetett név a háború után; jólesett kinek-kinek a magáét melléillesztenie, s tán nem is „haszon” nélkül. S mennyi politikai, „pártérdekű” tényelkenés, hamis állítás, fölnagyítás, elferdítés! Elég Vértes György írásaira utalni. Szabolcsi e kötetében egy sor ilyfajta álságos írásra hívja föl a figyelmet.

3. Szabolcsi e sorsot befolyásoló tényezőket, legyenek közvetlen környezetiek vagy közéletiek, oly alaposan kutatja s tárja elénk, hogy szinte az egész kor, de mindenekelőtt a szociál-liberalisztikus literális rétegek, proletár- és polgárcsoportok szellemi-lelki, társadalmi-politikai világát érzékeljük. Sokat és válogatottan olvasnak ebben a környezetben, Freudtól Marxig, Ortegától Lukácsig, Begsontól Leninig, s hozzájuk hasonló irodalmat egész Európából. Sokat és szívesen beszélnek, egymás közt vannak, vitáznak otthon és kávéházban, előadnak munkásotthonban és nyári kiránduláson. Egyszóval: telt élet volt ez.

Ebbe a keretbe jól állítja be Szabolcsi a költő egyre nagyobb félelmét az érzelmi magára maradástól. Kitűnően és méltányosan a Judittal való kapcsolat rajzát is. (Sajnáljuk, hogy a Flóra-kapcsolatát – persze, szükségszerűen rövidebben, de – kevésbé telten és gyengébben hangoltan.) S az aggodalomtól hajtott és gátolt költő egyre nagyobb erőfeszítését, hitét, reménytelen vágyát, hogy folyvást növekvő elhagyatottság-érzését valódi szerelemmel győzze le. Jól látjuk rajzolva a Kommunista Pártban való otthon- és méltányláskeresését is, s a hozzá való kapcsolat fölbomlását. Igen meggyőzően illeszkedik ebbe a szakadatlan keresésbe és folytonos „csődbe” betegsége, és betegségtudatának egyszerre gátló és hajtó, feszítő és ernyesztő tudata.

Alighanem itt adja a könyv a legtöbbet és a leghitelesebbet. Nyilván a szerző is érezte, hogy erre a fonálra lehet a legbiztosabban ezt a hét esztendő felűzni. Ezért igen jó s meggyőző a nagy küzdelem- és magányversek címét az egyes fejezetek élén fejezetcímül látni.

Igen jól értett és rajzolt a Nagy Lajos-típusú kapcsolat félbaráti, szinte félapai szerepe, tartó, majd megtartani mégiscsak nem elegendő volta. S a Szép Szó szerkesztésének feldobó, szinte lázba ejtő, aztán csak megint ellohadó kedve, izgalma – lélektani tekintetben is igen meggyőző. Itt a rövid, féllapnyi, néhány bekezdésnyi kapcsolat- és egyéni jellemzéseknek is szép sorát találjuk, például Hatvány Bertalanét, Ignotus Pálét, Fejtő Ferencét, s a lap szinte minden nevesebb szerzőjét.

4. Az egyre szorongatóbb s az egyre tudottabb betegségerzékelés megvilágítására, alkalomnak megfelelően, majd egyes versek, majd egyes életmozzanatok kapcsán, szívesen veszi maga mellé e területen a költő lélekzavarainak kortársi s mai orvos, pszichológus, biológus tudós ismerőseit, értőit, kivált olyakat, akik egyben az irodalomnak, s azon belül a lírának is bensőséges kedvelői vagy éppen művelői is. Csak helyeselni lehet ezt az eljárást.

Mégis némi kétséggel társult csodálattal vesszük ezen – a számunkra olyannyira csuszamlós területen – a pontos pszichológiai, pszichiátriai szakkifejezéseknek, fogalmaknak ily biztonságos megjelölését, s alkalmazását. Természetesen, keresni kell e tragikus lélek szenvedésének, önpusztításának nyitját. De, félünk, tán a keresésnél, a javaslatnál volna jobb megállni, mint a határozott kijelentésekig eljutni, s reájuk művészi alkotások esztétikai lényege létrejötteként, hogyanjának, mibenlétének kérdéseit, válaszait építeni.

5. A kötet egyik igen rokonszenves vonása érvényesül e hét esztendő verseinek elemző bemutatása során. Mert, szinte azt mondhatnánk, a költőnek ebben az életszakában, mely-

ben a válságok egyre mélyebbek és állandósultabbak: a kilábalás ígéretei, reményei viszont egyre ritkábbak, halványabbak és rövidebbek lettek – a tragédia végső pontjáig, Szárszóiig –, bár számra kevés, de a művészi erőt, az emberi lényeket illetően szinte csupa nagy vagy legalább jelentős vers születik. Ezekben, érthető módon, sorsának és tragikumának oly töménysége nyilatkozik meg, amilyen irodalmunk, líránk egészében is ritkán találkozunk. Ugyanakkor a háború utáni korszak első harmadában-felében ezeket a verseket a költő középső korszaka direkt politikai, elsősorban szociális versei mellett (ha tetszik, érdekében) háttérbe szorították. Jól emlékszünk, oly szövegekre is az „igazi” ötvenes évekből, melyek szerint ezeket a verseket tulajdonképpen mint egy betegségnek, s mint egy polgári, azaz hamis, félrevezető pszichologizálás menekülésvágyának termékeit kell tekintenünk, amelyeket így nem kell, nem szabad mozgalmi korának verseivel azonos értékűeknek, azaz a végső mérő szempontnak, „a szocializmus építésének” szempontjából egyenlő rangúnak tekinteni. Érthető hát, ha e gyászos korszak elteltével viszont e végső periódusa verseinek támadt legtöbb, s tán mondhatjuk, legalaposabb, legtöbb rétegű elemzése.

Szabolcsi itt igen méltányosan és bölcsen, igazi értéssel és szolidaritással azokat a verseket, melyeket mások alaposan és sokrétű módon, számára is meggyőző eredménnyel elemeztek, nem vette újabb elemzés alá. Földézi a szóban forgó elemzések lényegét, fűz hozzájuk tágítást, vagy elhagy, szerinte való, fölösleget, s megmondja: a már megszületett analízisek közül melyikkel ért leginkább egyet – s amelyekkel kevésbé, azoknál sem szaporítja a szót helyesbítéssel, különösen nem valami kioktatással, mint ez manapság kivált némely irányzatok követőinél, oly divatos.

Szabolcsi e kötete nemcsak befejezése, de kiteljesülése, legjobb szintje is e sokkötetes munkájának. Reméljük – s ismerve őt, tudjuk is –, nem szűnik meg tovább dolgozni, ha ilyen nagy munkába tán már nem is kezd.

(Irodalomtörténeti Könyvtár, Bp., Akadémiai, 1989)

NÉMETH G. BÉLA

## A Rezignáció Költőjéről (Kenyeres Zoltán Ady-könyvének margójára)

„...nem elemezik Adyt, hanem halmozzák [...] Soha ilyen szükség és alkalom, hogy valahány Ady-vers van, az végigelemeztessek...” – írta 1929-ben József Attila az Ady-vitához csatlakozó – mindmáig aktuális – hozzászólásában, az *Ady-vízió*ban. 1993 márciusában a Tiszatájban Görömbei András hívta fel a figyelmet arra, hogy bár Ady már életében elfoglalta helyét a legnagyobb magyar művészek között, életművének megnyugtató irodalomtörténeti elemzése és értékelése még mindig nem történt meg, „hiányzik a kézbevehető, használható Ady-monográfia, amelyik az újabb nemzedékeket segítené Ady megértésében és megszeretésében. Király István grandiózus vállalkozása az egyes művek értelmezésében megmutakozó lenyűgöző részlettudása ellenére inkább elidegenít az Ady-életműtől, agresszív prekonceptiója és gáttalan túlírtága miatt. Az akadémiai kézikönyv Ady-fejezetét is elkedvetlenedve teszi félre az érdeklődő olvasó is, mert abban a publicisztika elemzése szorítja háttérbe a költészet értelmezését. Így lehet-

séges az, hogy bár Adyról rengeteget írtak, a részleteket illetően szinte mindent tudunk róla, az újabb nemzedékek tudatában még sincs az őt megillető helyen.” (Görömbei András, „Mégis győztes, mégis új és magyar”. *Vázlat Ady Endre költészetéről*, Tiszatáj, 1993, 3, 3.) Igazat kell adnunk mind a költőnek, mind az irodalomtörténésznek, mert bár vannak látható jelei annak, hogy az Ady-filológia próbálja „utolérni” vágyait, hiszen elkészült az Ady-bibliográfia 1896–1987 kiegészítő kötete, 1977-ben (az Ady-évfordulóra!) megjelent az összes versek újabb gyűjteménye, a kilencvenes években jelentek meg recepciótörténeti munkák (Lőkös István), a költő miszticizmusára vonatkozó tanulmányok (Varga Gyula), protestantizmusát újragondoló könyvek (Hegedűs Lóránt, Beke Albert) és dolgozat (Kulcsár-Szabó Zoltán), ismét témává vált Ady és az avantgarde viszonya (Ferenczi László, Irene Rübberdt, Kiss Endre), fölerősödött az érdeklődés a lírai én mitológiája iránt (Püspöki Péter, Eisemann György, Gintli Tibor, Pete Klára), és a költő ironiájára vonatkozóan is (Hévízi Ottó) jelent meg újabb motívumtörténeti (Papp István Géza) és tipológiai szemléletű (Kovács Kristóf András) írás is, ez év februárjában pedig az ún. újraolvasási konferenciák legfrissebb miskolci ülésén sor került Ady Endrére is (Szegedy-Maszák Mihály, Kulcsár Szabó Ernő és Kabdebó Lóránt szervezésében), könyv azonban, amelyhez fordulhatna a költőt szerető olvasó, csak olyan jelent meg a legutóbbi időkben, amely nem más, mint javított és bővített újrakiadás (Borbély Sándor, Robotos Imre, Halász Előd, Vezér Erzsébet).

Vajon Kenyeres Zoltán könyve megfelel-e a várhatóság elvének, a Görömbei András támasztotta igényeknek? Kérdezhető ugyanis, hogy vajon miért fordult éppen most és éppen Adyhoz, hiszen monográfiát többnyire arról szokás írni, akiről már vannak rész-tanulmányaink és ha már „összeérni” érezzük mindazt, amit megfogalmaztunk, szinte belső parancsból, szükségszerűen születik meg a monográfia, a teljesebb egész. Kenyeres Zoltán azonban – mint saját könyvének bibliográfiája is mutatja – az utóbbi években nem publikált Adyról. Mi oka lehetett arra, hogy mégis éppen Adyt választotta elemzése tárgyául? Kézenfekvőnek látszhat az a válasz, mely szerint feltehetően például azért, mert mint tanszékvezető, mint intézetigazgató, Király István utódja, talán „kötelességének” is érezhette ezt, valójában azonban fontosabbnak vélek két másik szempontot: az utóbbi években többször érkezett Kenyeres Zoltán a magyar irodalomtörténet-írásról (lásd például *Befejezetlen múlt* című tanulmányát és *Irodalom, történet, írás* című könyvét), az Ady-monográfia megírásakor a gyakorlatban is szembesülhetett azokkal a történetiséget, korszakolást stb. érintő szemléleti szempontokkal, amelyeket éppen ő próbált meg „leíró” módon értelmezni, másrészt pedig úgy gondolom, a legfontosabb szempont saját irodalomtörténetési munkásságából az lehetett, amit könyvének bevezetőjében egy öntudatlan félmondatban meg is fogalmaz: „Talán csak Weöres Sándor volt annyira »kötetköltő«, mint Ady”, azaz munkásságának korábbi lírai tárgya (Weöres Sándor életműve) vezethette el Adyhoz, jöllehet, ő maga is megjegyzi: „bár szinte minden egyéb tekintetben eltért egymástól költészetük természete” (6). Bár már itt meg kell állapítanom: amikor úgy látjuk, hogy Ady-monográfiájának egyik legnagyobb erénye az Ady-szakirodalommal szembeni kontemplatív távolságtartás, a költő élete és életműve iránti higgadtság, akkor egyúttal azt is látnunk kell, hogy olvasója úgy érezheti, azért tud ilyen elkötelezettség nélküli higgadtsággal fordulni Adyhoz, mert nem zavarta meg az, hogy érzelmileg túl közel állt volna a költőhöz, különösen jól érzékelhető ez, ha munkáját összevetjük korábbi monografikus igényű könyvével, ugyanis Weöres Sándorról tudott par coeur, határozott szeretettel szólni.

Kenyeres Zoltán Ady-könyvét akár mintaadónak is tekintheti az olvasó, hiszen az egy új sorozat, a Korona Kiadó – a napjainkban (különösen irodalomtörténeti munkáknál) szokatlanul – szép kiállítású első kötete s szerzője egyúttal a sorozatszerkesztő. Amikor tehát e monográfiát olvassuk, olvashatjuk úgy is, mint arra vonatkozó mintát, hogyan képzei el a szerkesztő a sorozat szemléletét. A tervezet kitűnő szerzőket sorol, akiknek a kötete előkészületben van: Horváth Iván Balassiról, Kovács Sándor Iván Zrínyiről, Bíró Ferenc Katonáról, Nyilasy Balázs Aranyról, Margócsy István Petőfiről, Nagy Miklós Jókairól, Eisemann György Mikszáthról, Balassa Péter Móriczról, Angyalosi Gergely Füst Milánról, Czine Mihály Tamásiról, Csűrös Miklós Kodolányiról, Kulcsár Szabó Ernő Szabó Lőrincről, Tverdota György József Attiláról készül írni, s az itt még tervezettként szereplő Márai Sándor-kismonográfia Rónay László tollából azóta már meg is jelent.

Milyen igényeket támaszt önmagával és könyvével szemben Kenyeres Zoltán? Az *Előszóban* többféle értelmezéskategóriát használ: amikor megállapítja, hogy nincs még egy huszadik századi író, akiről annyit és annyifélt írtak volna, mint Adyról, akkor azt mondja, hogy e tekintélyes korpusz az értelmezéshagyomány csaknem teljességét felöleli, amikor pedig konstatálja, hogy erre alig van példa a magyar irodalomtörténetben, azt azzal magyarázza, hogy az „értelmezésfolyamat” egy része mindig láthatatlan, az összefoglaló lezárás helyett mindig újabb „interpretációs” lehetőségek útját nyitjuk meg. Ezt követően az „értelmezésmódok” éppen Ady korától bővülő sokféleségét vezeti vissza két alapvető – és egymástól homlokegyenest eltérő – elképzelésre, mégpedig arra, hogy egy műalkotással szembesülve vajon a művészi alapszándékkal (Alois Riegl) vagy beleérező önmagunkkal (Theodor Lipps) találkozunk-e. (Az évszázados vitából – Kenyeres szerint – nálunk Popper Leó próbált kitörni az „értés” mint „félreértés” gondolatával.) Idekapcsolja a modern hermeneutika útját is, amely olyan mai „vélekedésekig” vezet, amelyek szerint az „értés” mindig „másként értés” (Gadamer). Ezek alapján mondja a bevezető, hogy az „értelmezés” nem lezáródó folyamat, hiszen minden kijelentés a kijelentések hálózatában születve maga is továbbszövi a hálót. A költőre szűkítve mondanóját megállapítja, hogy Ady versei a kötetszerkezetek rendjében „értelmeződtek”: az „értelmezésalakulás” a kötetek első „értelmezésének” módozataiban gyökerezik. Amikor ezt követően saját feladat kijelölését fogalmazza meg, azt mondja, hogy könyve nem a versek és a velük kapcsolatos elbeszélések sokféle „értelmezése” közt próbál az életrajz segítségével „igazságot” tenni, bár – hangsúlyozza – az irodalomtörténet vizsgálati körébe tartozik minden olyan tényező, amely az „irodalomértelmezés tudatmezőjében” és még tágabb értelemben a változó, gyarapodó kortudatban, „vélekedéshagyományban” szerepet játszik. A háromoldalas bevezetés első két lapjáról idéztem a fentieket, bizonyosságául annak, hogy Kenyeres Zoltán az értelmezést tekinti alapvető feladatának, olyannyira, hogy szinte zavarba ejtő módon nem tud szabadulni e fogalomtól, amely így túlzottan tág keretben látszik kirajzolni. Könyve három részből áll: az első Ady költészetét tárgyalja – annak „folyamatrajzát” adva meg –, a második (*A kockára tett élet*) az „életrajzi kronológia” alcímet viseli – valóban korszerű és alapos biográfia létrehozására törekedve –, a harmadik pedig egy olyan bibliográfiát ad, amely hat részben tartalmazza az Adytól-Adyról elvnek megfelelő legfontosabb adatokat. Már bibliográfiája okán is hiánypótlóvá lett az új Ady-monográfia.

Joggal tulajdonít nagy jelentőséget Kenyeres Zoltán az életrajznak, amelyhez a legteljesebb anyagot Vitályos László gyűjtötte össze, az anyag (cédulákon) az Akadémiai Könyvtárban található, a dokumentumok egymásnak ellentmondó adatai esetében a

kismonográfia szerzője Kovalovszky Miklós ötkötetes munkájának forráskritikai megjegyzéseit tekintette autentikusnak és azok alapján formálta meg az élet- és folyamatrajzot. A bevezetőben – fölöslegesen – mintha már előzetesen védekezésre kényszerítené magát: Adyhoz fordul segítségért, mégpedig egy korai, 1907-ben írott novellájához, a *Kovács Béla vallomása*hoz, amelyben arról ír a költő, hogy külön van élet és mű, nincs író, aki azt az életet írná, amelyet él. Ehhez teszi hozzá Kenyeres: Ady „akkori szava mintha csak mai viták elevevébe vágna”, hogy azután hangsúlyozhassa: az irodalomtörténetnek nemcsak az esztétikai értéket létrehozó írásművekkel van dolga, körébe tartozik az irodalmi élet s annak egész emberi-személyi környezete és intézményrendszere, átnyúlva a művelődéstörténet területére is.

A név- és címmutatóval, tartalomjegyzékkel és a könyvet záró kiadói impresszummal együtt kétszáz lapnyi terjedelmű kötetben száztíz oldalt tesz ki a legfontosabb rész, a folyamatrajz, amelynek főcíme: *A modern romantikus*. Már e címmel vitát látszik generálni a monográfus, hiszen a legfontosabb kérdésben máris jelzi, hogy új Ady-képet kíván felrajzolni: az idemutató szakirodalom provokációjára vállalkozva, ugyanis ez ha még nem is tagadása, de legalábbis megkérdőjelezése Ady szimbolizmusának. Márpedig hosszú időn keresztül élt bennünk, hogy éppen ezzel éri utol a magyar irodalom a világirodalmat, illetve olyan értelmezések is voltak, amelyek még az expresszionizmus jegyeit, sőt a szürrealizmus felé mutató jeleit is felismerni vélték e költészetben. Ady és a szimbolizmus: mindig is meghatározó szemléleti kérdése volt a szakirodalomnak: elsőként Szini Gyula (már az *Új versek* megjelenésekor) tételezi a név és az irányzat összekapcsolhatóságát, majd Kosztolányi fogalmaz hasonlóan, négy évvel később pedig Horváth János. Schöpflin Aladár már nem is látja szükségesnek, hogy értelmezze a szimbolizmusnak a költőre vonatkoztatott fogalmát, s ettől kezdve a szakirodalom természetesen tartja, megkérdőjelezés nélkül működtethető terminusként használja, Király István a modernizmus szinonimájaként fogja fel. Úgy tűnik, hogy Kenyeres Zoltán nem illeszkedik a sorba, hiszen nyelvi kérdésként kezelve Ady szimbolizmusát, úgy minősíti, hogy itt nem másról, mint a romantika hagyományrendszerének sajátosan módosuló továbbéléséről van szó. De lássuk a választott címnek megfelelő koncepció gyakorlatát a megvalósulás folyamatában!

A folyamatrajz első fejezete (*A készülődés ideje*) az első két kötet bemutatását vállalja magára, hangsúlyozva, hogy a *Versek* nyelve, ritmikája, képszerkesztése a korabeli verses köznyelv két nagy áramlata közül a népies dalimitációhoz állt közelebb, a városias slágerimitációra csak egy-két vers mutatott. A *Még egyszer* kötetről szólva tulajdonképpen csak annyit állapít meg, hogy az nem az első kötet folytatása, hanem az átmenet verseskönyve (hiszen háttérbe szorult a késő romantika Ábrányi-féle versalkotásmódja, eltűnt a népies dalimitáció), felhívja ugyanakkor a figyelmet arra, milyen szerepet játszottak gondolkodásában a váradi évek, hogyan kapcsolódik inkább a bontakozó radikalizmushoz, mintsem az európai és hazai liberalizmus hagyományaihoz, s megállapítja, hogy a sajátos „én”-hang megszólalásmódja inkább abba az irányba mutatott, „amely a romantika mélyéről indulva Nietzschehez és rajta túl Stefan Georgéhoz vezetett” (16), semmint a francia szimbolizmusnak Baudelaire, Verlaine és Rimbaud nevével jellemezhető ágához. Gondolatmenetét szembeesíti a szakirodalommal (köztük az idevonatkozó legfrissebbel: Karátson Endre *Baudelaire ajándéka* című munkájával). Kár, hogy véleményét nem támasztja alá versekkel, helyettük Ady prózájáról értekezik, megállapítva, hogy a *Korvin-kódex* nemzeti programtervezetét, *A fekete macska* pedig esztétikai alapvetését kör-

vonalazta, rámutatva, hogy az utóbbiban kapott nálunk először hangot a modernség felé vezető teremtéssztétika.

Mindezek után nem meglepetés, hogy az *Új versek* bemutatásakor (önálló kis fejezetet kap a kötet) meg sem említi a szerző a *Három Baudelaire-sonett* és a *Paul Verlaine álma* című műveket, mi több, a ciklust sem nevezi meg, amelyben helyet kaptak (*A daloló Páris*), mint ahogy *A magyar Ugaron* ciklust sem idézi címével, összevonva e két szerkezeti egységet mindössze ennyit mond róluk: „A két középső ciklus viszonylag kevesebb értelmezési gondot okozott a korabeli olvasóknak. E kettőben a magyar társadalmi, közéleti, kulturális viszonyokkal szemben olyan elégedetlenség szólalt meg (*A Hortobágy poétája, A Tisza parton, A magyar Ugaron, A Gare de l'Est-en*), amelyet a konvencionális hangvételi versekhez szokott közönség is fel tudott fogni. Ha mélyebb rétegeikhez nem jutottak is el, kritikizmusukat megértették, s ki-ki a maga meggyőződése szerint vagy hálátlanak, hazafiatlannak nevezte e versek szerzőjét, vagy éppen az óhajtott változtatások hírnökét látta meg benne” (26). Sommás ítélet, pedig – értelmezésem szerint – valójában fontos dologról van szó, hiszen a sonett magyar történetének egy jelentős fordulópontjával találkozhatunk e versek révén. (Egyébként éppen Kenyeres Zoltán volt az, aki Weöres-monográfiájában fölhívta a figyelmet arra, hogy a sonett ritka vendég volt a múlt század klasszikus magyar költészetében, és vendégjogát polgárjoggá csak a Nyugat első nemzedéke változtatta át, lényegében tehát huszadik századi modern történet a magyar sonett története, amelyben Adynak jelentős szerepe van.) De magam is fontosnak ítélem, hogy túlbecsülni sem lenne szabad a francia szimbolisták Adyra tett hatását, hiszen költőnk egyrészt nem veszi át sem Baudelaire allegorizmusát, sem Verlaine zeneiségét, a szépség önelvűségének hirdetését, másrészt az orosz szimbolistákra inkább emlékeztető módon – történeti-társadalmi-nemzeti és erkölcsi magatartásformát is meghatározó elemekkel és ítéletekkel – gazdagítja szimbólumait. Érthetővé és beláthatóvá akkor válik Kenyeres Zoltán látott megközelítésmódja, amikor végigolvassuk a fejezetet, amely arra hivatott, hogy Ady „ún. szimbolizmusának” (sic!) (20) kérdéséről értekezhessek, megállapítva, hogy e sok vitát kiváltó kérdés nem stílusirányzati, hanem elsősorban nyelvi kérdés volt, és „Ady nem volt szimbolista” a Jean Moréas megfogalmazta szimbolista kiáltvány értelmében, illetve úgy gondolja, hogy „a szimbólumról és allegóriáról szóló, Goethétől Lukácson és Walter Benjaminon át máig terjedő esztétikai elméletek sem világítják meg az *Új Versek* értelmezési kálváriáját” (20). Kenyeres mindössze felfokozott képszerűségről, Németh Lászlóra hivatkozva „vizuális tolvajnyelvről” szól, mondván: e nyelv olyan módon állt szimbólumokból, ahogy Peirce szemiotikája határozza meg a szimbólum mibenlétét, de Ady nyelve még ilyenformán sem volt új, a költő „csak a késő romantika nálunk még mindig érvényben lévő szóhasználati és képteremtési egyezményeit mondta fel” (21), azaz csupán a versnyelv-alkotási szokatlansággal kellett a korabeli olvasónak szembesülnie. E versbeszéd geneziséét nyomozva érdekes megfigyelését osztja meg olvasójával Kenyeres Zoltán: a kötetben oly fordulatszerűnek mutatkozó versnyelv elemei nem korábbi verseiben, hanem prózai írásaiban tűntek fel, mint „a Góg és Magóg-hasonlat, a faldöngetés és csaknem az összes többi képi mozzanat” (23). Értékeli ugyanakkor az alkotó-procészust megelevenítő műveket, mondván, ez valóban a huszadik század egyik leggyakoribb és legjellemzőbb témája lett, de utal arra, hogy a versről szóló vers, az irodalomról szóló irodalom már a romantikában is meg-megjelent. A korszak erős lélektani irányultságából indul ki, amikor a századelő kulcsfogalmai közé tartozó „lélek”-nek ad terminológiai fontosságot, Franz Brentanót kapcsolva be gondol-

kodásába, új terminust vezet be az Ady Endre-i lírai beszédmód megközelítésére, s „lélekbeszéd”-nek kereszteli el és szembesíti Babits lírájával. Érzékelteti ugyanis: ahogy Meinong és Husserl szakítanak a brentanói filozófiai pszichologizmussal (hogy csak az érzetek és érzésfolyamatok bizonytalanságától megtisztított tudatiságra alapozzanak), „úgy fordult a lírai kísérletezés is az objektívabbnak képzelt tudatköltészet felé”, ezzel szemben a lélekbeszédet később a lírai én önmagát feltáró beszédeként határozza meg (74).

A monográfia legjobb részei éppen azok, amelyek mintegy „legyőzik” szerzőjük szándékát, amelyek mintegy „kiléptetik” az életrajziságból, amelyekben mintegy maguk a versek szólalnak meg, mert „az ilyen versek mélyére – írja a szerző – nem az életrajzi adatokon, hanem a nyelven és a szavak zenéjén keresztül lehet csak belátni. Az ilyen versek nem a megszokott, hétköznapi »valósággal« való egybevetés révén szólíthatók meg: az élettények csak korlátozott mértékben segítik értelmezésük sokféle lehetőségének kibontakozását” (27). Az ilyen versek esetében Kenyeres Zoltán el tud feledkezni arról, hogy mit akart bizonyítani, s amikor elrugaszkodik a maga választotta korlátoktól, felszabadultan, érzékenyen szólal meg benne az elemző attitűd, mint a *Midász király sarjának* intertextuális megközelítésében.

*A kibontakozás kötetei* című nagyfejezet négy verseskötvet von egybe, mégpedig azzal az utalással, amelyet Németh László vett észre: e kötetekben az *Új Versek* ciklusai osztódnak tovább, „mint egy terebélyes családfa”. A *Vér és arany* címe és címadó verse indítja el az ellentétező, kétosztatú értékrendszer követését: Kenyeres szerint mind a ciklusok, mind a verseket építő szavak ellentétező pólusok között, dimenzióba állítva nyerték el értelmüket, de úgy, hogy folytatódik a lélekbeszéd, az a lírai diskurzus, amely gyakran egyetlen végső témába fut bele e pályaszakaszban. Itt érzékeli a szerző Baudelaire hatását, amikor arról beszél, hogy az öntematizálás során a halál Adynál is az utazás képzetével kapcsolódik össze, rámutat, hogy Ady a megszólalásra kényszerítő hatalom mitikussá növesztett alakját nevezte el „ős Kajánnak” (akinek ennél gazdagabb értelmet is tulajdoníthatna a monográfia, ha figyelt volna Ilia Mihály kitűnő verselemzésére [vö. *Egy vers-értelmezés lehetősége*, Acta Hist. Litt. Hung., 1966]!). Logikusan kapcsolja ide *A magyar Pimodán* mámorát, amely újabb bizonytságot jelenthet a romantika igazolására mint romantikus művészpóz. A következő kötetek abban az időszakban születtek, amelyről szólva Király István – szemléleti-ideológiai korlátai ellenére is – a legjobb elemzéseket adta, nem kis szenzibilitásról téve tanúságot. Minden bizonnyal ez lehet a magyarázata annak, hogy a Kenyeres-monográfiának e részében találjuk a legtöbb nyelvi és metaforikus áthallást. Én legalábbis Király Istvánt vélem hallani, amikor Ady „ellentétes pólusok között szikráztatta ki verseit” (37), amikor azt olvasom, hogy „a ciklusok úgy helyezkedtek el, mint kitérési pontok a jeges magány falán”, vagy „a lélek örökösen magáról beszélt, mégis megpróbált kifelé fordulva a világra irányulni” (41), vagy „a küzdő, harcos, céllal élő ember nemzettudata kapott hangot” a magyarság-versekben, pedig valójában túlmutat Kenyeres Zoltán a Király-monográfia szemléletén, nemegyszer felülbírálván mind korszakolását (Király 1908 és 1912 közé teszi a „kétmeggyőződésű forradalmiság” idejét), mind világképelemzését, amely Lukács kései esztétikája alapján bizonyos mozzanatokot kinagyított, „másokat viszont szinte észrevétlenné kicsinyített”, ezzel magyarázható és ezért bírálható, hogy átalakulási korszakhatárt húzott a *Vér és arany* és *Az Illés szekerén* közé, de nem tulajdonított jelentőséget *A Minden-Titkok* versei és a rákövetkező két kötet közti poétikai különbségeknek. Kenyeres Zoltán *Az Illés szekerén*



ciklusairól szólva rámutat, hogy „elmaradt az állandó öntematizálás” (36), hogy Ady nem Istennel, hanem Istenért küzdött, protestantizmusa megvallott hagyományként működik, elfogadja Vatai Lászlót, aki Ady pozícióját szekularizált teológiának nevezte. Itt is rálel a szerző választott irodalomtörténeti tételére, amikor úgy gondolja, hogy Ady romantikából örökölt szerepeinek egyike a költő-messiaség, mert – mint mondja – „a költői szónak tulajdonított megváltó szerepet, s kételkedő pillanataiban ebben rendült meg bizalma” (39), korábbi megállapításával ellentétben mégsem „tűnt el a megelőző köteteket oly jellegzetesen átható öntematizálás, hanem továbbfolytatódott, s a költői nyelv által teremtett metaforikus mezőben az istenes versek egyik értelmezhetőségét képezte” (40). A Szeretném, ha szeretnének ciklusaiban az űzöttség, a felfokozott szeretetetés adja az alaphangot, föltűnik a szarkazmus és a keserűség, amely az elhallgatást, a csöndet hívja elő, a *Kocsi-út az éjszakában* jellegzetes premodern világhangulatát, létezését, amelyet összekapcsol Hofmannsthal *Lord Chandos levele* című művével (erre – bár itt nincs hivatkozás – Király István hívta föl először a figyelmet), de úgy véli, hogy költőnk „megpróbált győzedelmeskedni azon a tapasztalaton, amely azt mondatta vele, hogy »Minden Egész eltörtött«, s a romantikából örökölt szerepek szerint a költészet megbízatásának tekintette a felbomlott egészek helyreállítását” (47), ennek módját a képalkotás módozataiban elindított fokozatos rekonstrukcióban látja. Ha – mint azt *Modern hagyomány* című könyvem Ady-fejezete mutatja – nem értek is egyet e felfogással, azt már el tudom fogadni, hogy a lírába vitt narrációnak lehetett eredetforrása az az élettragikum feloldásának kísérletét jelentő XIX. századi románcosság, amelyre Németh G. Béla hívta fel a figyelmet. A kibontakozás korszakát lezáró *A Minden-Titkok versei* kötet négy soros prologusát értelmezve az eddigiektől eltérő – az én Ady-képemhez is közelebb álló – megközelítéssel találkoznak: „Ady nem a szimbolizáló képalkotás, hanem ennek a kulcsfogalomnak, a titoknak a révén került benső rokonságba a szimbolizmussal: a szimbolizmust is átjáró metafizikus gondolkodás rokonította igazán a szimbolistákkal. Vagyis az a gondolat, hogy a dolgok lényege transzcendens, tapasztalaton túli, és megfejtésre, megragadásra vár. A megfejtésre váró összes titoknak, a teljes halmaznak, más szóval a »mindennek« mint »Egésznek« a birtokában csak Isten van, de részleteit a költő is birtokba veheti. S e birtokbavételhez van szükség arra, hogy a versnyelv képi terében rekonstruálódjanak legalább a részek széttört darabjai.” Ezzel az okfejtéssel még akkor is egyetértek, ha tudomásul kell vennem a folytatás bizonyos fokú palinódia jellegét: „E gondolat éppen abban a kötetben került előtérbe, mely a költői eszközök terén a korábbiaknál feltűnően kevesebbet használt fel a szimbolizmusra jellemző kelléktárból” (51).

A folyamatrajz középső korszakába három kötet tartozik, amelyek összeállítását, ciklusbeosztását Ady rábízta Földessy Gyulára (ő javasolta az első és az utolsó címét is). Mint eddig is láthattuk, a kismonográfia szerzője – terjedelmi okokból – egy-egy kötet rövid bemutatására vállalkozhat csak, ebből fakad, hogy eredeti elemző-értelmező szándékával ellentétben inkább a költői magatartásforma változásaira, valamint a faktúrára és a tematikára tud csak igazán figyelni, így történt ez itt is: *A menekülő élet* verseiben az izoláció–unió szerkezetteremtő bipolaritására, az egyébként – szerinte – Adytól idegen tárgyi személytelenség hangsúlyaira utal, és sommásan úgy ítéli meg, hogy a művészet szépségteremtő beteljesülése fordított esztétizmusként, vereségként szólalt meg (e kötetben jelentek meg az utolsó Léda-versek is). *A magunk szerelme* ismét alkalom, hogy a szerző emlékeztessen a Petőfire utaló témamegjelölésben (politika és szerelem) is megnyilatkozó romantikus költői szerepekhez való hűségére, a hagyomány folytatódására

(kicsit erőltetettnek – túlzottan kézenfekvőnek – érzem a hasonlatot), érdeme ugyanakkor, hogy felhívja a figyelmet az eddig mellőzött vonásra: a magyar lírában elsőnek megfogalmazott békeóhajra és háborúellenességre. E kötetben jelent meg az *Elbocsátó, szép üzenet*, erről szólva végiggondolja a Léda-szerelem jelentőségét: Bölönire és Királyra visszamutatva megállapítja, hogy e szerelm nemcsak költő rabság volt (mint ők írták), hanem olyan verseket hozott, amelyekben a költő „éppen nem romantikus módon nyilatkozott meg”, a Léda-versek ugyanis a legmodernebb versei közé tartoztak, a maguk kitarulkozó merész őszinteségével megelőlegezik Szabó Lőrinc szerelmi költeményeit (a Léda-korszak lezárásával poétikus, de konvencionálisabb szerelmi költeményeket ír már). A könyv egyik legjobb része ez, mert itt ismét elrugaszkodik a szerző mind az életrajztól, mind magától a kötetből, és a teljes életműben gondolkodik egyszerre, amikor a (kötetben középponti szerepet betöltő) „Magam” motívumát értelmezi mint a magára hagyatkozó individuum önszeretetét az 1904-es *Midász király sarjától* egészen Fernando Pessoaig és Weöres Sándorig mutatva előre. A gyökereket ugyan a romantikában találja föl, de számot vet a Stirner-reneszánsszal, Gabriel Tarde és Taine eszméivel, Barrès „culte du Moi”-jával, legfőképp azonban Nietzsche szóhasználatával, hogy egyidejűleg mondhassa ki: a közvetlen személyességre irányuló versalkotó szándék kötötte leginkább Ady verseit a romantikus hagyományhoz, „a lírai »én« távolság nélküli megnyilatkozása egy alapvetően romantikus ideál restaurálásának kísérlete volt Adynál”, tagadja, hogy bármi köze lett volna az impresszionizmus mögött meghúzódó Ernst Mach-i személyiségpluralitáshoz, szerinte az Ady-versek szubjektuma a szerepek sokféleségében teremtődött meg, és ez a változó és többféle vers-szubjektum növelte meg a kötet szerkezetét és a ciklusrend jelentőségét, tette Adyt „kötetköltővé” (62), ilyenformán differenciálódott a lélekbeszéd. Ezt a logikus gondolatmenetet viszi tovább Kenyeres a *Ki látott engem?* bemutatásában is, amikor azt mondja: Ady még nem adta jelét, hogy szabadulni akart volna a megkötő szubjektivitástól (mint a korabeli Babits), nem szakítani akart a romantikával, hanem „még sóvárgott is utána”. Ez utóbbi – értelmezésem szerint kissé túlzó – megállapítását egy verssel bizonyítja a monográfia szerzője: „a szerephez ugyancsak hozzátartozó elvágyódások között néven is nevezte a »kínra-hajló romantika« kék virága utáni vágyakozását” (68). Olvasatom szerint e Kafka Margitnak küldött verses levélben szó nincs virágról, sokkal inkább – az egyébként más szempontból Kenyeres Zoltán megközelítését alátámasztó – öniróniáról, szerepválságról, mindarról, amit majd a *Hunn, új legenda* mértékadó elemzésében meg is nevez a szerző. (A *Vágyini hogy szeretnék* hivatkozott része így szól: „Hiszen jó volt magamban, / Magamért és magammal élni, / De ezt a boldogságot / Olyan jó volna fölcserélni. // Valami furcsa késsel, / Egy ősi s csak holnap jött mával, / Valami kidacolt, nagy, / Kínra-hajló romantikával.”) A Hatvany Lajos bíráló szavaira adott válaszversben, ebben a „zengő hangú, gyönyörű nagyzenekari” műben a költészet uralkodó költő szerepe az uralkodó, e „romantikán túli nagy romantikához” Nietzsche profetikus hangja kellett (71). A monográfia „megvédi” a költőt Hatvanyval szemben, s felhívja a figyelmet a versnyelv modulációjában megmutatkozó áthangolódásra, a megnövekedő reflexív kifejezés líraképző jelentőségére. A *Tiltakozni és akarni* című műre mint a pályaszakasz katartikus, nagy versére utal, nem utal azonban arra, hogy egy Nyéki Vörös Mátyástól napjaink lírájáig ívelő sajátos verstípus – az infinitívusos versek – megformálódásának jelentős állomásáról van szó (az idemutató XIX. századiaknak Németh G. Béla [*Mű és személyiség*, 723–724], Arany Jánoséinak újabban Szili József [*Arany hogy isteniül*, 270–724] szentelt figyelmet, a huszadik századiakról én

írtam részletesen [*Modern hagyomány*, 72–100]). Röviden szól Kenyeres Zoltán a kor-szakhoz szervezen hozzátartozó *Margita élni akar* című műről, amely – szerintem – nem elbeszélő költemény (ezért lesz majd jelentősége a húszas évek végi három Illyés-műnek, mert azok valóban műfajébresztő jellegűek, mint ahogy a *Jónás könyve* is az), de azzal egyetértek, hogy a mű „az epiko-lírai nagykompozícióval folytatott modern kísérletezés”, és előremutat a hosszúvers műfajára és a sorozatversre, melynek legjobb példája Szabó Lőrinc *Tücsökzenéje* lett.

*A végső szó változatai* című záró nagyfejezetnek elvileg két kötetről: *A halottak élné* és *Az utolsó hajók* címűről kellene szólnia (a tartalomjegyzék szerint ezt is teszi), valójában azonban a legjobb része a monográfiának, ugyanis egyrészt – plasztikusabbá téve a súlypontokat – összefoglalja az eddig mondottakat, másrészt új szempontok bevezetését érvényesítve alkot tulajdonképpen teljes folyamatrajzot, ismét az egész életműben gondolkodva (ez a koncepciózus negyvenöt oldalnyi rész önálló tanulmányként is megállná a helyét, s ehhez valóban fordulhatnának az Ady iránt érdeklődők). A két kötet időszakára vonatkozóan rámutat, hogy az oly kitarulókozó „lírai” költőnek látszó Ady hallgatott az őt kínzó valóságos testi szenvedéséről (bár vérbajának eredetéről, alkoholszenvedélye tudatgyötrelméről beszámolt). Feltételezhető, hogy állapotának fokozatos romlása is belevetült a háború általános kor- és kórjelentésének a képzetkörébe. (Feltűnő volt a versek számának csökkenése: míg korábban nyolcvan-kilencven, addig 1916-ban alig több, mint 30, a következő évben csak 22, majd pedig mindössze 18 vers került ki tolla alól. *A halottak élné* Hatvany közreműködésével készült, aki megvásárolta 1917-ben a szerzői jogokat. A szerkesztést illetően súlyos viták voltak; Ady kényszerült engedni, s a szerkesztő egy reprezentatív könyvet akart és jelentetett meg, amely 125 verset tartalmazott. Az ember-rontó háború élményeit megszólalató versekről szólva „szelíden hangzó panasz”-nak minősíti Kenyeres Zoltán a *Kocsi-út az éjszakában* már idézett világát, pedig annak éppen abban állt a jelentősége, hogy még metaforikusan is megelőlegezte a kései verseket, előremutat a komor megállapításra: „Egész világ szóttje kibomlott” (*E nagy tivornyán*) és a talán legkeserűbb Ady-sorra, amely múlt időben tagadja a lehetséges jövőt: „minden leendő összeomlott” (*Véresre zúzott homlokkal*). Ugyanakkor nagyon szépen ír a szerző a Csinszka-szerelem verseiről, amelyeket „a visszavont boldogság, a szomorúságba áthajló öröm emelt a konvencionális szerelmi líra fölé” (83). A kötet verseiben – köztük a „sursum corda” toposzát magukban hordozókkal – a nyelvi intonáció alapját az „a sajátos és összetéveszthetetlen Ady-hang képezte, amit minden olvasó érez, de fogalmilag pontosan még hosszú elemzés során is alig lehet körülírni”. Itt hívja föl a figyelmet a monográfia szerzője a – Halász Előd könyvében részletesen elemzett – motívumpárra: halálra és életre. Az előbbi Adynál az elnőmulás jelképe, ezt tekinti át röviden a korai művektől egészen a legutolsóig. A kötet két legszebb versének *A szamaras ember* és az *Ugrani már: soha* címűt tartja, az előbbi motivikusan egészen a *Midász király sarjái*g visszamutató, a mégis-élet-helyzetet megfogalmazó alkotásnak, a két évvel későbbit pedig már a „mégsem” versének nevezi. – Az e kötetből kimaradt verseket Földessy Gyula gyűjtötte egybe s állította belőlük össze *Az utolsó hajók* című kötetet 1923-ban. Míg Hatvany megtartotta a költő szerkesztési elveit, addig a posztumusz kötet időrendben sorakoztatja fel a verseket. Babits egyívásúnak látta a két verseskönyvet, némi különbséget csak a hangulat keserűségében, a sivár kétségbeesés érzésének intenzitásában látott, Király István a nemzet mint egyetlen megmaradt eszmény fényét látta erőteljesebbnek a komorságnál. Kenyeres nem igazságot akar tenni a kortársi és későbbi megítélés között, hiszen bár a

marxista irodalomszemlélet mindent elkövetett – írja –, hogy olyan jövőtávlatot csiholjon ki a versekből, amelybe szocialista berendezkedés is beleérthető, úgy gondolja, ennek az akaratlagos értelmezésnek az ellenkezője sem lenne igaz, mindezek helyett kísérletet tesz valami másra, megpróbálja e kései verseket a teljes életmű keretébe ágyazva – a képstruktúrában és tematikában történt változásokat – vizsgálni. Nyomon követi a ritmika, a zenei verselés, a hangzásvilág alakulását, valamint kiemeli az idődimenzió motívumainak jelentőségét, s itt máris melegebbé válik a hangja, esszéisztikusabbá a stílusa, olyan mondatokban, mint a következők: „Verseiben a jelen, a Ma kezdettől elutasított minőségekkel volt tele, s az eszményeket a Holnap felé induló hajó zászlajára írta fel. Ez a hajó most eltűnt a láthatárról, s helyette megjelent a Tegnap, mely ugyanúgy nem nap-társzerű időszakaszt fejezett ki, mint a Holnap, hanem kvalitást” (98).

Ez a szépíróivá emelkedett stílus jellemzi az egész *Értékek rezignációban* című fejezetet, amely nem egyszerűen az utolsó művekről szól (csupán), hanem a teljes életműben gondolkodik, annak motívum- és tematikatörténetét adva, (kissé elnagyolt) filozófia-, mentalitás- és eszmetörténeti háttérrel. Erre szép példa, ahogy az újonnan elképzelt Tegnap időmotívuma mellett megközelíti a térszemléleti motívumok megjelenési formáit a „kívülről” és „különlét” valóban működtethetőnek mutató új kategóriái bevezetésével (zavarba ejtőnek legfeljebb az mutatkozik, hogy – mint másutt – itt sem marad meg a választott kategória-, illetve fogalommezőben, hanem egy másik szólamról kezd értekezni). A háború idején a különlét vált értékesebbé és igazabbá, feloldódása csak a kulturális örökség virtualitásában vált elképezhetővé. Itt állapítja meg Kenyeres Zoltán, hogy az elkülönülés nem az értelmetlen világtól való elfordulással volt azonos (haszonlón látszik pozitív értéksort keresni, mint amikor Király István az „eltvedtség”-et elkülönítette az elidegenedéstől). Az elkülönülésnek két fázisát látjuk, a korábbi alapszövegének a *Mégsem, mégsem, mégsem* című verset és az Octavian Goga egyre féktelenebb nacionalista uszításaival szembeni megrendítő vallomását (*Levél helyett Gogának*) tartja, annak bemutatásával, hogy egy magasabb éthosz nevében tartja távol magát a költő a „sokaságtól” és eszméitől. A második fázis fájdalmasabb, katartikusabb elkülönülés, amelynek első hírnöke a *Koldus hívésnek átka* (1915), amely elvezet az *E nagy tivornyán „sajátos hitéig”* (sic!). Érdekes kísérletet láthatunk abban, ahogy Kenyeres Zoltán összekapcsolja Király Istvánnak a kései és Hévízi Ottónak a korai Lukácsra alapozott koncepcióját, megállapítva, hogy a marxista társadalomontológia nem tudta megoldani az életmű kínálta kérdéseket, a *Regényelméletben* felújított korai romantikus iróniaelfogás azonban már alkalmasabbnak látszott a feladat elvégzésére: az értelemmel szembeni negatív misztikaként: a docta ignorantiaként felfogott költői irónia fogalmának segítségével valóban mélyebben lehetett megragadni a versek belső változatait, jóllehet a lukácsi és az őt követő értelemben Ady mégsem volt ironikus költő, talán „éppen ezért nem érzi őt a mai, alapvetően ironikus – az ő koránál még keserűbb, még kilátástalabbnak mutató korszak – a maga költőjének” (108). Ennek bizonyítását a hitakarát vizsgálatával végzi el Kenyeres, és bekapcsolva a szégyen kategóriáját is, eljut szinte az ellenkező végletig: az adornói megfontolásig, mondván: költőnk a lehetséges felszínesen derűs magatartással szemben „a szégyenben való lét elfogadását és magatartásá emelését tekintette egyedül etikusnak”. A választott kategóriák rendszerében logikusnak, követhetőnek látom Kenyeres Zoltán gondolatmenetét, még akkor is, ha el tudok képzelni más, talán korszerűbb iróniafogalom alapján történő értelmezést, mint amilyen például Paul de Mané, aki éppen a Kenyeres Zoltán által is gyakran használt allegória és szim-

bólum alakzataival tárgyalja együtt az ironia problémáját (vö. Paul de Man, *A temporalitás retorikája*, 1983; magyarul: *Az irodalom elméletei I.*, 1996).

Igazán izgalmassá akkor válik Kenyeres Zoltán monográfiája, amikor rákérdez: milyen lírai magatartásformát vehetett magára a lélekbeszéd (itt használja először a lírai magatartásforma terminusát, pedig valójában könyve legerőteljesebben ezen alapul), s válaszul az utolsó tíz oldalon valóban új, önálló Ady-értelmezést ad, amely ráadásul aktuálisnak mond(hat)ja Ady Endre költészetének mégis hozzánk, kései olvasóihoz (is) szóló, ránk (is) vonatkozó üzenetét. Ha kissé leegyszerűsítőnek érzem is a korabeli Kosztolányi lírafelfogását (csak) Mach szenzualizmusához, Babitsét a tudatlírához, Adyét (csak) Brentano pszichologizmusához kötni, azt már termékenynek vélem, ahogy a késői Ady esetében kimondja: számára a „lélekbeszéd” nem adott választást, „előtte egyetlen líraalkotásra is képes magatartás maradt nyitva: a rezignáció” (111). Ez nem jelent(hetett) mást, mint a lélekbezárást. Magyarazatúl Kenyeres Kierkegaard-hoz fordul, ahogy ő a Rezignáció Lovagjáról ír, „aki beleszeretett a szép hercegnőbe, aztán lemondott róla, elment, elbujdosott, csak hogy a lelkében megőrizhesse olyannak, ahogy megismerte, vagyis lelkében a romboló idő fölé emelhesse alakját”. A példázatot úgy vonatkoztatja Adyra, hogy szerinte a rezignáció mint lírateremtő magatartás magába olvasztotta és egybefoglalta a megnyilatkozások szerepszerű jellegét, az intenzitás kárpótolt az extenzitás csökkenéséért, „a kései líra egész indulati ereje belesűrűsödött a rezignáció tónusába, Adyból ha nem is a Rezignáció Lovagja, de a Rezignáció Költője lett” (112). Ennek bizonyosságaként szól a művek fokozatos egyneműsödéséről, arról, hogy a szégyent kiváltó, elutasítandó konkrét élet és a rezignációban megőrzendő élet élesen elhatárolódott egymástól (*Élünk vagy nem?*), hogy a versek tanúsága szerint a történelmi ország fennmaradása határaival együtt kétséges lett, de a nép, a „fajta” élete nem, hogy a „közben”, a „köztesség” nem az átmenetiség, hanem éppen az időn kívüli végtelenség képzetét keltette (*Két kuruc beszélget*), arról, hogyan vált a szerelem is az időtlenné különülés eszközévé. Néha – írja – beszívárog ugyan a versekbe „a legrosszabb emberi állapot: a közöny” is (*E nagy tivornyán*), de le tudja győzni a költő azzal, hogy „a megíróddó vers erősebb ellenérv a benne megfogalmazódott gondolatnál” (120), mint *Az utolsó hajók*-ban. Kenyeres szerint ugyanis az igazi, a teljes közöny nem artikulálható, nem beszédes, a közöny néma, amint az – a szerző szerint – meg is mutatkozik 1918. október 1. után (magam úgy gondolom, a némaság nemcsak a konkrét elhallgatást, de a csend motívumának számos más lehetőségét is jelent[het]i, saját poétikával rendelkezik). A jelzett napon jelent meg a Nyugatban Ady utolsóként írott verse, az *Üdvözet a győzőnek*. (Megjegyzem, ennek jelentőségét akkor látnánk igazán, ha összehasonlítanánk Juhász Gyula *Gloria Victis!*, Babits Mihály *A könnytelenek könnyei*, Tóth Árpád *Szent nyomorék, riadj!* című – igaz, későbbi, de – hasonló tartalmú műveivel.)

A szakirodalom (többek közt Borbély Sándor, Schweitzer Pál, Varga József, Vezér Erzsébet) azt mondja, hogy a késői versek egyszerűbbé válnak, magam úgy gondolom, nem leegyszerűsödésről, sokkal inkább „tárgyasulásról” van szó, elfogadom Kenyeres Zoltán észrevételét, amely szerint csak az történt, hogy „az ambiguitás versesztétikai minőségei a N. Hartmann értelmében vett előtérretek pusztán stiláris elemeiből átszívárogtak a háttérretek nehezebben tetten érhető minőségeibe” (122). Kenyeres Zoltán elveti a Tamás Attila, Bori Imre, Németh G. Béla, Kis Pintér Imre kínálta lehetőséget, mely szerint Ady stílusa e művekben expresszívabbá vált, asszociációi már a szürreálisba hajlottak, elveti a Bányai János megengedte avantgarde kritériumok szerinti

olvashatóságot is, de el tudja képzelni annak lehetőségét, hogy „talán egy új nyelv készülődött, talán egy olyan fordulat volt csírájában jelen, mint amilyen az *Új Versekkel* következett be”, de ezt is csak abból feltételezi, hogy a késői művekben megjelentek atonalisabb motívumok, illetve hogy micsoda nyelvi változtatás következett be Babitsnál, Kosztolányinál, még Tóth Árpádnál is 1920 után, azonban a halál által önkényesen lezárt talányként, titokként minősíti csak e lehetőséget.

Ha jegyzeteim élén azt írtam, nem éreztem, hogy Ady igazán közel állt a róla szóló monográfia írójához, annyiban módosítanom kell, hogy: a tanulmány megírásának folyamatában láthatóan közelebb került mégis egymáshoz költő és értelmezője, különösen jól látható ennek fokozatossága, ha arra figyelünk, hogyan tér vissza újra meg újra ugyanahhoz a vershez, amely – úgy tűnik – kedvenc Ady-műve: a *Midász király sarjához*. Először akkor említi, amikor arról szól, hogy a költő még amikor mitológiai történetekhez fordult, akkor is a kevésbé ismert epizódokra utalt, hiszen a „szamárfüles Midászt” idézte meg, „aki az igazság kimondásáért vállalta azt, amit a legnehezebb elviselni, vállalta, hogy nevetségessé tegyék” (28). Másodszor a „Magam”-motívum történetét ismertetve említi mint az első olyan verset, amelyben már körvonalazódott a szót kereső gondolat a létige egyes szám első személyének erőteljes hangsúlyával: „Vagyok királya, vagyok büszke hőse” (58). A lehetséges szerepek közt is az elsők közt említi, amikor arra keres választ, ki volt a versekben megszólaló Ady, „a bibliai Góg és Magóg fia, a görög Midász utóda? A pogány magyar Vazul leszármazottja, Ond vezér unokája?” (64). Említi a verset, amikor az 1914 őszén keletkezett *A samaras ember* című, a virágvasárnapra utaló versről beszél, itt mondja el, hogy „a samár és a samárság a [...] a megvetett és kinevetett igazságot, az önfeláldozó tettet jelképezte” (88). És eszébe jut az elkülönülés fázisait ismertetve, a *Koldus hívésnek átka* motívumai után kutatva is: míg a korai versben (*Beszélgetés egy szegfűvel*) a szerepvállaló költő szüntette meg a koldusságot, addig 1915 őszétől „egyetlen lehetőségének és szerepének a teljes elkülönülést látta: erkölcsi kötelessége lesz, hogy mint Midász az igazságot, most a történetekért való szégyent vegye magára, s evvel kívül rekessze magát a felejtést találó többségen” (103). Az idézetekből önálló verselemzés lenne összeállítható.

Ha margójegyzeteim élére József Attila sorai kínálkoztak, hadd idézzem őt, mégpedig ugyanazt a munkáját befejezésül is. Az *Ady-vízió* zárása így szól: „A költemény pedig, minthogy a dolgokat nem a maguk valóságában tartalmazza mint esetleg a zsák, nem más, mint neve annak a dologi csoportnak, amelyet bontatlan egységbe foglal: *névvarázs*.” A kiemelt terminust megismétli, szentenciaként mondvá ki a tanulmány konklúzióját: „A nemzet: közös ihlet. A költészet a nemzet lelkében ható névvarázs.” Nos, ha eszerint gondolkodom az új Ady-monográfiáról, szándékában méltányolnom kell, hiszen arra tett kísérletet, amit József Attila sugall: a költészetet, az irodalmi művet anyaga, a nyelv, a szó felől szemlélni, s megtudni valamit annak titkairól is. Kenyeres Zoltán olyan Ady-monográfiát adott a kezünkbe, amely törleszteni próbálta a magyar irodalomtörténet számos adósságainak egyikét, mégpedig oly módon, hogy – vélt hiányosságai és hibái ellenére is – megkerülhetetlen része lett Adyról való gondolkodásunknak. (Korona Kiadó, Budapest, 1998.)

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

### *Petőfi Sándor összes művei. Költemények 3.*

Sajtó alá rendezte: Kiss József, Kerényi Ferenc, Martinkó András,  
Ratzky Rita, Szabó G. Zoltán. Szerkesztette: Kerényi Ferenc

A Petőfi kritikai kiadás viszontagságos történetének talán legviszontagságosabb sorsú kötetét tartja kezében az olvasó. Míg az első és a második kötet megjelenése között tíz év telt el, addig a harmadikra már tizennégyet kellett várni, s e tizennégy esztendő alatt szükségessé vált gyakorlatilag az egész kiadás újraszervezése. A sorozatszerkesztő Kiss József és a Petőfi-kutatás másik nagy örege, Martinkó András elhunyt, a fiatalabb munkatársak, Ratzky Rita és Szabó G. Zoltán új feladatokat kaptak, a munkálatok megfeneklettek. Az alapvető megújulás elkerülhetetlen volt, s minden azon múltott, sikerül-e megtalálni azt a kutatót, aki szakmai kompetenciája mellett rendelkezik a szükséges szervezőerővel, és képes a rendezett viszonyok megteremtésére. Petőfi és a textológiai kutatások nagy szerencséjére Kerényi Ferenc vállalkozott erre a hihetetlenül nehéz feladatra.

A soron következő kötethez, amely az 1844 szeptembere és 1845 júliusa közötti költeményeket öleli fel, úgy látott hozzá, hogy már rendelkezésére állott igen sok elkészült anyag, a főszövegek és a jegyzetek első változata. Ez a helyzet azonban, ha belegondolunk, mégsem volt igazán jó. A négy kutató – többnyire mégoly színvonalas – munkája ugyanis szükségszerűen csak igen eltérő karakterű és készülségi fokú lehetett, ezeket egységes kötetbe kellett gyúrni, miközben számos kiegészítő alapkutatás elvégzése is szükségessé vált, azoké, amelyek hiánya már az előző sajtó alá rendezői csapat idejében a munkák lelassulásához vezetett (lásd a Bevezetést, 177–178). Kerényi Ferenc feladatát magas színvonalon oldotta meg: jól használható, rendkívül gazdag és egységes kötet született, amely hasonlóan jó folytatást ígér, s – reményeink szerint – az eddigihez képest éppen nem tovább lassul, hanem sokkal inkább gyorsuló ütemben.

A kötet arányai optimálisnak mondhatók. A főszövegek és jegyzetek terjedelmi aránya egyharmad-kétharmad megoszlást mutat, amely a leginkább elfogadott a szakmai közvéleményben. Az előző kötetek nagyjából egynegyed-háromnegyed arányához képest ez mindenképpen optimalizálást jelent, gazdaságosabb szerkesztést úgy, hogy közben a feltárt anyag nem sérül semmilyen tekintetben. Ez részben a célszerű és jól alkalmazott belső mutatók és utalások rendszerével volt elérhető; a kötet így nemcsak áttekinthető lett, hanem minden bizonnyal karcsúbb is. Ugyancsak a jobb használhatóság szempontjából emelendő ki az újítás, hogy a név- és címmutatót különválasztották, s a címmutatót verskezdetmutatóval is bővítették. Felvetjük, de nem kérjük számon, legfeljebb megfontolásra ajánljuk, hogy nem lenne-e célszerű helységnévmutatót is készíteni, hiszen Petőfi oly sokat utazott, versei oly igen gyakran kötődnek egy-egy helyszínhez, hogy az ilyen irányú keresési igények kiszolgálása megnövelhetné a további kötetek használati értékét. Hasonló megfontolásokból (is) kiváló ötletnek tartjuk a kötet lektora, Lukácsy Sándor javaslatára készített poétai naptárt (537–543), amely a költő életének eseményeit és a hozzájuk köthető verseket, verscsoportokat rendeli egymáshoz egy táblázat keretei között.

Az egyes költeményeket magyarázó jegyzetek előtt több bevezető tanulmány áll. Maga a Bevezetés (177–179) csak a kötet történetére vonatkozó információkat tartalmazza, az eddigi gyakorlathoz hasonlóan célratörő szűkszavúsággal. Az ezt követő tanulmányok és kiegészítések sorában először az előző kötetekhez készült *Pótlások* kerülnek közlésre

(180–194), majd az *Elveszett, tervezett, csak címről ismert Petőfi-versek számbavétele* (195–199), végül Kiss József tanulmánya, a *Petőfi Versek (1844–1845) című kötetének kiadástörténete* (200–208). E részeket illetően a Pótlásokhoz tennénk egy megjegyzést. Ez *A hűtelenhez* című költemény időközben előkerült eredeti kézírata alapján javítja az I. kötetben közölt főszöveget, valamint az újonnan felbukkant *Ibolyák* című füzetből szövegváltozatok közlése mellett két, eddig csak hírlapban megjelent verset is kiad. Az *Engesztelés* és a *\*\*Színésztársamhoz* című versek azonban így csak a jegyzetek között szerepelnek a kritikai kiadás egyébként teljességre törekvő anyagában, valódi főszöveggént nem, s helyüket a tartalomjegyzék sem emeli ki, csak a címmutató utal rájuk (kezdősorral viszont itt sem szerepelnek). Célszerű lett volna a *Pótlásokat* a főszövegek után elhelyezni, azok rendjébe sorolva őket, egyrészt – elvileg – úgy nyerték volna el valódi helyüket, másrészt – gyakorlatilag – a nem kimondottan kutatói olvasók köre is (amely köztudottan nem feltétlenül bújja a jegyzeteket) azonnal felfedezhette volna őket.

Az egyes versekhez készült jegyzetekre térvén először is azt a problémát emelném ki, amellyel a sajtó alá rendezőknek unos-untalan meg kellett küzdeniük: a kultikus elemektől átszőtt értelmezési hagyomány sokszor inkább elfedő, mint megvilágító szerepét. Petőfi köztudottan termékeny szerző volt, versei gyakran személyekhez, alkalmakhoz kötődnek. E jellegzetesség – Petőfi alakjának múlt századi mitizálásával párhuzamosan – emlékezések áradatát eredményezte, hiszen a még élő szemtanúk szívesen hagyták az utókorra, amit egy-egy mű keletkezéséről tudtak, ahogy egy-egy Petőfivel való találkozást megélték. Ezek a rendszerint sok év távlatából és egy kialakuló kultusz hatására készült, gyakran egymásnak is ellentmondó emlékezések, valamint az ezeket gyakran tényként kezelő szakirodalmi hagyomány szinte áthatolhatatlan szövevényt alkot. Ebben a kusza helyzetben kellett a sajtó alá rendezőknek ösvényt vágni minden egyes olyan vers esetében (s ilyen sok van), amelyhez ilyen vagy olyan történet fűződik.

A kötet egyik nagy érdeme a rendkívül következetesen érvényesített, szikár filológiai szemlélet, amely igyekezett elkülöníteni azt, ami tényszerűen tudható, attól, ami bizonyosan a legendák vagy jobb esetben a megcsaló-megszépítő emlékezet világával kapcsolatos. Ez időnként iszonyatos feladatot jelentett. A Csapó Etelke-versek kapcsán az adott időszakasz eseményeit szinte órákra bontva kellett rekonstruálni, részletezve Etelke betegségének, elhunytának és temetésének körülményeit. A híres *Csokonai* című vers kapcsán a Csokonai-filológiában is részterületnek számító ikonográfiában éppúgy el kellett mélyülni, mint Hajdúböszörmény helytörténetében és topográfiájában. Az *erdei lak* kultusszá épülő költői versenyének történetét számos, egymással ellentétes emlékezésből lehetett csak megközelíteni. A *Védegyleti dal* háttérének megrajzolásához a korabeli ruha-viselet problémaköre éppúgy hozzátartozott, mint a divatlapok versengésének kritika-történeti érdekű problémája. A *naphoz* című vers egy kétszavas utalása kapcsán mintegy másfél oldal taglalja a költő lakásvizonyait, az ajtó, ablakok, bútorok elhelyezkedésének részleteibe menően.

A példák még sorolhatók volnának, hiszen a kötet egészét jellemző vonásról van szó. Felvethető persze a kérdés, hogy szükséges-e ilyen részletességű tárgyi-életrajzi feltárás, amikor sokszor így is csak a bizonytalanságok jelzése a végeredmény. Az egyes esetekben az arányokon nyilván lehetne vitatkozni, s több esetben bizonyosan joggal, mindazonáltal ennek nem látjuk szükségét. A kérdés az, hogy elfogadjuk-e a szerkesztő és a sajtó alá rendezők azon törekvését, amely a – nem kis mértékben az értelmezési hagyomány által is okozott – filológiai szövevényvel való szembenézésre irányul. Ha igen, akkor el kell



fogadnunk a mikrofilológiai vizsgálatok szokásosnál nagyobb arányát is. Úgy véljük, szükség van arra, hogy világossá váljék, mi tekinthető adatolható ténynek, mi hipotézis, és mi tartozik a legendák világába. Ha egy kritikai kiadás vállalja ennek elvégzését, s fő vonásaiban megfelel feltett céljának, csak tiszteletet érdemel.

A jegyzetek felépítése a jól bevált rendet követi. Ez nemcsak az alfejezetek rendszerére vonatkozik, de a fejezeteken belül alkalmazott logikai konvenciókra is. Nagyon jónak mondható az a törekvés, hogy a szöveges részek hasonló érvelési rendet kövessenek. Jellemző például a keletkezés meghatározásában az *ante quem* és a *post quem* dátumok kiemelése, s a mondandó ezek köré szervezése. Ezt árnyalja tovább a szélesebb időkor és a szűkebb időkor meghatározásának elválasztása, s az a tény, hogy mindig élesen különválnak, mi az adatszerű tény, s mi hipotézis. Ez persze nem oldja meg azt a problémát, hogy a jobb híján mindössze hipotetikus érvek alapján besorolt versek a továbbiakban, a népszerű kiadásokban immár a *hipotézis elolvadásával*, a *tényszerűség státusában datálva* hagyományozódnak tovább. A kritikai kiadás azonban feltehetőleg nem tehet többet annál, amit a jelen kötet is tesz: legjobb tudása szerint elválasztja egymástól a tényszerűt és a ki nem kerülhető feltevéseket.

A keltezés mindazonáltal így is súlyos elvi problémákat vet fel. A tények hiánya, vagy az egymásnak ellentmondó adatok feltevésekre, illetve a források hitelességének megítélésére, a közülük való válogatásra készítetik a sajtó alá rendezőt. Ez azonban beemel egy olyan mozzanatot a filológiai érvelésbe, amely gyakran a mű és az életmű értelmezésével kapcsolatos, elszakíthatatlan attól. Jó példa erre *A királyok ellen* című vers. A költemény csak 1848 októberében jelent meg, azonban egy olyan, magától Petőfitől származó jegyzettel, hogy a megírás 1844-ben történt. A királyellenes vers 1848-ban nem volt feltűnő Petőfi költészetében, annál inkább annak számíthatott 1844-ben. A vers datálása tehát az életmű értelmezésének alapkérdéseivel van összefüggésben: hogyan, milyen ütemben alakultak Petőfi társadalmi-politikai nézetei. A jegyzetet író Kerényi Ferenc rendkívüli alapossággal járt el, számba vette és kritikailag értékelt az egymásnak ellentmondó szakirodalmi véleményeket, igyekezvén kiszűrni a filológiától távol álló indíttatásokat. Egy ponton azonban ő maga sem tudott szabadulni az eszmetörténet és az életmű értékelésének szempontjaitól, nevezetesen akkor, amikor a 366. lapon az életmű korabeli verscsoportjának belső logikáját felvázolva próbált érveket keresni a keltezéshez. A probléma persze szinte megoldhatatlan: egy eszmetörténetileg és az életmű szempontjából frekventált mű keletkezésének meghatározása maga sem nagyon vonatkoztathat el értékelő szempontoktól, ha nem állnak rendelkezésre teljesen egyértelmű adatok.

A jelen kötet tartalmazza a Petőfi-életmű egyik legismertebb darabját, a *János vitézt*, amelynél szinte valamennyi eddig tárgyalt probléma felvetődik. A megírás idejére vonatkozóan ellentmondásos emlékezésekből kellett kiindulni, s az értelmezések is kiemelt helyet szentelnek a műnek. A rendkívül nehéz feladat megoldása alapvetően sikerült, mindazonáltal a több fázisú keletkezésre vonatkozó feltevések bírálata nem tűnik elég meggyőzőnek. A megírás ideje és fázisai körüli problematika ugyanis – noha szorosan összefügg – nem teljesen egyező szempontot foglal magába, a megírás két fázisának elkülönítése a műértelmezés területére vezet: ahhoz a kérdéshez, mennyire szerves a műegész szerkezetileg. A dilemma tehát az volt, mennyiben lehet e nézőpontot bevonni a filológiai vizsgálatokba. Az értelmezés egyébként teljesen indokolt kívülrekesztése ezúttal viszont mégis némi hiányérzetet kelt a probléma tárgyalási mélységét illetően.

A *János vitéz* jegyzeteinek, csakúgy, mint a kötet egészének fontos része a *Fogadtatás* című alfejezet, amelyben rendkívül gazdag anyagot találhatunk a hatástörténet vizsgálatához. A fogadtatás azonban az életmű alakulásának is fontos tényezője volt, így annak feltárása a kutatások egyik elsődrendű érdekét szolgálja. Különösen szembetűnő ez *A természet vadvirága* című programvers esetében. E kihívó hangú költemény részben születését is a korábbi versek fogadtatásának köszönheti, részben maga is további jelentős hullámokat gerjesztett. E költemény igazában csak e háttérben szemlélve nyeri el sajátos jelentőségét.

Sorolhatnánk még tovább a kötet egyes filológiai elemzéseinek érdemeit, s számos kisebb-nagyobb vitát is kezdeményezhetnénk egyes részletkérdésekben, a megírás arányait illetően. Nem tesszük. Egyrészt, mert egy bizonyos szinten túl a recenzens kompetenciája nem elégséges. A kritikai kiadás olyan műfaj, hogy a sajtó alá rendezőnél senki sem ismeri jobban témáját, még megközelítően jól is alig egy-két kutató. Megítélni inkább az egészet, a módszert és a szemléletet lehet, a többi könnyen okoskodásba torkollik. Másrészt azért sem látjuk szükségesnek a további példák taglalását, mert az nemigen változtat a kötet egészéről az eddigiekben kialakítani szándékozott képen. Úgy véljük, Petőfi összes költeményeinek 3. kötete a textológiai-filológiai kutatások élvonalába tartozik, s nem csak a Petőfi-szakirodalom nagy nyeresége. Várjuk a hasonló színvonalú, mielőbbi folytatást.

(Budapest, 1997, 572 l.)

DEBRECZENI ATTILA

### Bitskey István: *Eszmék, művek, hagyományok*

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének szakmai hírnevét öregbíti a *Csokonai Könyvtár (Bibliotheca Studiorum Litterarium)* sorozat hetedik kiadványa: Bitskey István *Eszmék, művek, hagyományok (Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról)* című munkája.

A kötetben közölt huszonnégy tanulmány szerzője a célját abban jelöli meg, hogy „a magyar irodalom és művelődés múltjának, térbeli és időbeli kiterjedésének dimenzióit” vizsgálva – a „debreceni iskola” nagy öregjei által kijelölt kutatási irányokat tartván mérvadóknak – hozzájáruljon a nemzeti önismeret, önszemlélet és azonosságtudat biztosabb alapjainak megteremtéséhez. A magyar művelődésnek európai összefüggésrendszerben való tanulmányozásakor is – az *Előljáró levél* vallomása szerint – a szerző Bán Imre és Klaniczay Tibor ösztönző példáját követte.

A reneszánsz és barokk interdiszciplináris vizsgálatát célzó jubileumi konferenciákon elhangzott előadásoknak és az irodalmi folyóiratokban közölt tanulmányoknak kötetbe gyűjtését összetartozásuk indokolja, azok együttese árnyalja a magyar szellemi múlt megítélését. A két művelődéstörténeti korszak évszázadait pásztázó és hatásukat napjainkig követő tanulmányokat sorra bemutatni nem célja e recenzióknak, azokra az írókra hívná fel az olvasók figyelmét, amelyek elsősorban művelődési hagyományainkkal való sáfarkodásunk hatékonyságának mértékén gondolkodtatnak el.

Háromszáz év tarka színpéneke tudományos módszerességgel helyére illesztett mozaikjaiból árnyaltabb összkép áll össze ebben a kötetben. A korstílusok európai vonulatá-

ba szervesen illeszkedő életműveket vizsgáló szerzőnek a magyar és külföldi szakirodalomban való biztos tájékozódása értékrendjének mércéjében tükröződik.

A *reneszánsz vonzásában* című fejezetben a Mátyás alakjáról és koráról kialakult összképet a humanista kultúra és ízlés magyarországi térhódításának eddig kevésbé vizsgált aspektusaival teljesíti ki. Miután végigpásztázza az udvari kultúra kérdéskörének magyar és nemzetközi irodalmát, a kortársak, elsősorban Bonfini munkáiból szemelgeti ki az udvartartás hagyományos lovagi és reneszánsz elemeire vonatkozó adatokat, kiemelve az udvari reprezentációnak az uralkodó hatalmát illusztráló lenyűgöző szerepét. Az élvezetes stílusban előadott ceremóniatörténeti adatok gazdagságával maga Bitskey is elkápráztatja az olvasót, ráirányítva a figyelmet arra, hogy művelődéstörténeti szempontból ezek a reneszánsz udvari látványosságokat, udvari ünnepeket leíró források nincsenek még kellőképpen kiaknázva. Időtálló értékeket keres Mátyás életművében, aki nem a sors kegyeltjeként magasztosult az igazságos nagy király jelképévé, hanem a klasszikus tudásból, a művészet, a szellem erejéből táplálkozó reneszánsz magabiztossága és sikeres tettekre sarkalló elégedetlensége révén. A janusi himnikus békeepigrammák rétegeinek felfejtésekor az irodalomtörténész a krisztianizált humanista értékrend és mentalitás, valamint a politikai erőszak összeütközésének elemzéséből indul ki. A mitológiai utalásokat pedig a reneszánsz művelt világának közös kódrendszereként értelmezi, amellyel a humanista költő eleven érzelmeket csiholt ki.

A magyarországi reformáció kialakulásának és irodalmi termésének bemutatására vállalkozó írásaiban a szerző Erasmus és Luther tanai hazai befogadásának fontosabb aspektusaira tereli a figyelmet. Henckel János tevékenységének példájával is bizonyítást nyer az erasmista és lutheri politikai és vallási eszmekör összefonódása és egyidejű hatása. A lutheri egyházi reform tudományos megalapozását Erasmus életművében látja, tudván, hogy a késő középkori dogmák erasmista megkérdőjelezése a lutheri tanok terjedését készítette elő, ezért célszerűnek tartja tüzetesebben megvizsgálni Wittenberg szellemének magyarországi recepcióját és annak összetevőit.

A nemzeti kultúrát pezsdítő reformációs áramlatok erdélyi művelődéstörténeti vetületeit tárgyalva a gazdag résztanulmányok összegezését és egy időszerű Heltai-monográfia megírását szorgalmazza. A Balassi-kép időbeli módosulásait regisztrálja az értelmezések egy évszázadát áttekintő tanulmány, amely az Esztergomban tartott 1994-es jubileumi konferencia nyitó előadása volt. A könyvtárnyi szakirodalomból – elismeréssel adózva a Balassi-kutatóknak – azokat a tudós szenvedéllyel megírt értekezéseket mutatja fel, amelyeknek lényeges állításai vitára, a kutatásban továbblépésre serkentettek. A művek esztétikai szempontú elemzését a régi litteratúránk interpretálása mai jogos igényeként jelöli meg.

A barokk műveltség fejlődési ívét felrajzoló tanulmányok a tridenti zsinat jelentőségét, a rákövetkező évtizedek egyháztudományát, és annak az európai és magyar művelődésre tett kihatásait vizsgálják. A magyar barokk költészetben Nyéki Vörös Mátyás stílusának meghatározó jegyeit számba vevő irodalmat áttekintve a (Klanciczay által megkülönböztetett) késő reneszánsz és barokk korszakának szerves együvé tartozását bizonyítja. A manierista és barokk elemek kapcsolatának illusztrálása érdekében a költői képek kibontására vállalkozik, figyelme a misztikus és naturalisztikus képanyag összefonódására irányul, és felmutatja a manierista szakaszban felhalmozódó barokk lírai látomás kellékeit. Részletező vizsgálata alapján teljesebb kép alakul ki a magyar barokk próza egyik kezdeményezőjének, Lépes Bálintnak írói teljesítményéről. Gabriele Inchino és

Anton Dulcken eredeti olasz, illetve latin szövegét összeveti Lépes magyar változatával; így kitűnik, hogy az olasz egyházi szöveg csak mintát adott a magyarnak, a nyelvi invenciók a nyitrai püspököt dicsérik.

„A magyar romlásnak századát” pásztázva a szerző tanulmányai azt sugallják, hogy a régi magyar irodalom jelenségeinek számos eddigi magyarázata megérett a kiegészítésre. A magyar és latin írások egységes keretben való áttekintésével Bitskey maga is igyekszik megközelíteni „az egyes műveket összefogó és átszövő gondolati éreztet, hálózattrendszert”. Hangsúlyozza Pázmány *Diatriba* című polemikuskisbeszédének jelentőségét, amelyre számos vitairat, így a *Kalauz* is ráépülhetett. Pázmány latin műve kapcsán méri fel Graz szellemi kisugárzását és szerepét a XVI. századi magyar értelmiség alakításában. A kor hiteles képét látja kibonthatónak a válságból kivezető utat kereső Magyarai és Pázmány egymást kiegészítő vitairataiból. A haza sorsán való felelősségteljes gondolkodás párhuzamosságát és a mindkettőben élő hasznos cselekvésvágyat fedezi fel szövegeikben. A kutatók által eddig indokolatlanul háttérben hagyott *Korán-cáfolatot*, a hitvitáknak ezt a sajátos színterét, a szerzteágazó antiturcica irodalom magyar viszonyokra való alkalmazását érdemesnek tartja Pázmány történelemszemléletének megvilágítására. A *Korán* bírálatának fontosságát jelzi, hogy ezt az írását Pázmány a *Kalauz*ba is beiktatta. Az 1605-ben megjelent magyar nyelvű műből a politikai és szellemi életre vonatkozó számos adatot lehet kihámozni. A gúny és ironia fegyverét használó Pázmány *Korán-cáfolata* valójában antiprotestáns disputa, amely mind az iszlámtól, mind a protestantizmustól riasztja kortársait. Pázmány és Bethlen kapcsolatának új elemeit levelezésükből bontja ki a szerző. Az elveszett vagy lappangó levelek tartalmát a válaszlevelek utalásaiból rekonstruálva a magyar politikai gondolkodás fejlődésének egyik fontos fejezetét világítja meg.

A kötetbe felvett *História, emlékirat, önvallomás* című terjedelmes tanulmány a műfaj történeti gazdagodásának nyomon követését tűzte ki célul. Áttekinti a témát vizsgáló magyar szakirodalom időtálló tételeit. Nem portrékat fest, hanem a műfajnak a belletrisztikába való hajlását, az írások szerkesztésmódját, stílusrétegeit, az írói szándékot és módszert, a dekorativitás eszközeit figyeli. A folyamat kiindulópontját ragadja meg, amikor a humanista történetírásból sarjadó szubjektív szemléletű emlékiratot tárgyalja. A kényszerhelyzetben, válságos sorsfordulatban született, külső erővel viaskodó humanista „emléközeteket” a barokk korban felváltó önelemző, vallomások irodalom művészi színvonalának tüzetes és alapos elemzésekor Bitskey a műfaj fejlődésének lépcsőfokait veszi számba a barokk emlékirat alkonyáig, a memoártól a független kisepika felé mutató szépirodalmi alkotásokig. A társadalomban helyét fűrkésző önéletíró, a sorsával birkózó szubjektum írói teljesítményét mérő szakmai szembeszegülésekben a szerző nem kíván vitázni, de meglátásaival, a szakirodalomban felvetett kérdések továbbgondolásával, irodalomelméleti töprengéseivel gyarapítani igyekszik ismereteinket. Az értékek átrendeződésének korában tekintete nemcsak esztétikai szempontokra terjed ki, hanem régi irodalmunk kincseinek a lelki hazát építő magyar nemzeti öntudat szellemi energiáit tápláló etikai, érzelmi töltetére is.

A hivatkozások alapján ellenőrizhető adatok bősége, a források és a szakirodalom felhasználása Bitskey eddigi közleményeire is jellemző, pontos megjelölései a további kutatás horizontjainak felvillantása a szerző ítéleteinek továbbgondolását nagyban támogatják.

A tanulmányok világos, logikus előadásmódja, divatos idegen szakkifejezések tudatosan kerülő, veretes magyar értekező stílusa – Kosztolányi valamikori példáját követve – mintha közvetlenül a vizsgált korszakok íróinak „romlatlan” nyelvéből eredne.

(A tanulmányok könyv alakban való megjelenése fölötti lelkesedését nem leplező ismertetés könnyedebb léptét talán megbocsátja majd a kritikusai ambíciókat villogtató, vékony fonattal ostromozó szakmai bírálótokhoz szokott olvasó, ha figyelembe veszi, hogy az anyaországon kívülrekedtségükben keveseknek volt lehetőségük részt venni azokon a konferenciákon, ünnepi rendezvényeken, ahol ezek és más, művelődésünk szempontjából fontos értekezések elhangzottak. A tanulmányokat első ízben megjelentető kiadványok pedig akadozva jutottak át a határokon. A recenzens távolító szempontok keresésével nem akarta palástolni a befogadó örömét az enciklopédikus tudásnak e *tanulmánykötet*beli bőkezű szórása láttán.)

(Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996.)

MOLNÁR SZABOLCS

### Karol Tomiš: *Szlovák tükörben* *Tanulmányok a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok tárgyköréből*

Karol Tomiš tudományos rendezvények alkalmából írt előadásainak szövegeit gyűjtötte kötetbe, ez behatárolja terjedelmét s részben a fejezetek témaválasztását – egyben a problémák megközelítésének módszerét is.

Az *Előszó* számos információt tartalmaz: a szűkebb szakma számára ugyan nem ismeretlen tényeket, amelyeket azonban a szélesebb közvélemény számára nem haszontalan újra felidézni. Rövid történeti áttekintést ad a hungarológiáról mint önálló tudományágról Csehszlovákiában: mind egyes korszakairól, mind a tudományág egyes művelőinek munkásságáról.

A második fejezet *A magyar irodalom fogadtatásának időszakai a szlovák irodalomban* címet kapta. A történelmi eseményekhez igazodva három korszakot vázol fel: az elsőt a XIX. század második felétől 1918-ig terjedő időszakra teszi, a másodikat 1918 és 1948 közé, a harmadikat 1949-cel kezdődően 1989-ig. Egészében a magyar irodalom recepcióját determináló társadalmi, történelmi, kulturális tényezőket veszi számba korszakonként: az elsőt a közös állam keretein belül a nagyszámú szlovák értelmiségi magyar nyelvismerete jellemzi, a fordításokat a két nemzet közeledésének szempontjából tartják fontosnak. Más értelmezést kapnak ugyanezek a második periódusban, amikor a magyar irodalom elveszti korábbi kiváltságos helyzetét, s csupán *egyike* lesz a külföldi irodalmaknak, azonban így is jelentős szellemi értékeket közvetít. A harmadik korszakban megnő a fordítások száma, szellemi értéküket tekintve ugyanakkor a szerző szerint ezek nemegyszer a szocialista ideológia aktuális szükségleteit követik.

A szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok sarkalatos tényezője Petőfi alakja: az ő verseinek fordításáról két fejezet is szól. Petőfit a szlovák közvélemény hosszú ideig renegát költőnek tartotta, mivel szlovák származása ellenére a modern nemzeté formálódás időszakában költészetével a magyar hazafiság hirdetőjévé vált. Tomiš objektív érveket hoz e magatartásmód megértésére, elfogadtatására, magyarázatát azonban árnyaltabbá tehetné, ha tekintetbe venné az alföldi szlovákok korabeli viszonyát anyanyelvükhöz, anyanyelvi kultúrájukhoz és mikro-, illetve makroközösségükhöz.

Az első tanulmány számba veszi a Petőfi-tolmácsolásokat a XIX. század hatvanas éveitől kezdve az 1970-es évek végéig, s röviden jellemzi az egyes fordítások esztétikai értékét, az egyes válogatások viszonyát az életmű egészéhez. A második a *Dalaim* első és majd' fél évszázaddal későbbi fordítását hasonlítja össze egymással, rámutatva arra, hogy a két fordító – (Viliam Pauliny-Tóth és Pavol Orságh-Hviezdoslav) – költői kvalitásain kívül fordítói koncepcióiknak, módszereiknek, kifejezőeszközeiknek a változása, gazdagodása adja az értékkülönbséget.

A harmadik fejezetben a két irodalom jelenségeit veti össze Tomiš az 1900–1920-as években, főként tipológiai szempontokhoz igazodva. Rámutatva arra, hogy mindkettő azonos közép-európai társadalmi, politikai, történelmi valóságból nőtt ki, csaknem azonos korabeli szellemi áramlatok érintették őket; különbségeik elsősorban a magyar, illetve erre szlovák irodalmi élet jellegéből, s a szlovák írók életterének szűkösebb feltételeiből adódnak. A szerző felteszi az örök kérdést: vajon tudtak-e kölcsönösen egymásról a rokon irodalmi mozgalmak képviselői? Kimutatja: míg a *Nyugat* lapjain nem talált visszhangra a szlovák irodalom, a szlovákok ismerték a *Nyugat* nemzedékének törekvéseit, jelesebb képviselőit.

Ady Endre személyét és költészetét kezdettől fogva rokonszenvvel fogadta a szlovák irodalmi közvélemény – mutatja ki a továbbiakban a szerző. Az első világháborút követően többé-kevésbé rendszeressé válik műveinek fordítása, interpretálása, s a szlovák Ady-kép fokozatosan árnyaltabbá, differenciáltabbá is válik.

Bár a csehszlovákiai baloldali irányultságú írói körök számára nem volt ismeretlen József Attila, a szélesebb irodalmi köztudatba csak tragikus halála után épült be költészete. Tomiš az egyes válogatások, fordítások, fordítói megközelítések értékelésére is vállalkozik.

Méltán emeli ki a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok tekintetében Emil Boleslav Lukáč jelentőségét: fordítói tevékenységén kívül publicisztikai, irodalomkritikai, tudományos írásaival is hozzájárult a magyar irodalom szélesebb körű és mélyebb megismeréséhez. Az *Irodalmi értékek közvetítője* fejezetcím találóan értékeli szerepét.

A könyv utolsó fejezete a Tanácsköztársaság bukása után Csehszlovákiába menekült baloldali íróknak a szlovákiai magyar irodalom kialakulásában betöltött szerepét tárgyalja.

A kötetet szlovák nyelvű *Rezume* zárja, melynek szerzője úgy véli: „A szlovák–magyar irodalmi kapcsolatokban sok olyan pozitív érték rejlik, melyek feltárása erősítheti a két nép sorsközösségének tudatát, és példát szolgáltatathat a jelen és a jövő számára.” (Regio, Budapest, 1997, 90 l.)

SZILÁK MÁRIA

53178

*Számunk szerzői*

DEBRECZENI ATTILA egyetemi docens, Debrecen  
HIMA GABRIELLA egyetemi docens, Debrecen  
KELEMEN PÉTER irodalomtörténész,  
az ELTE Apáczai Gimnázium vezető tanára, Budapest  
LENGYEL BALÁZS író, szerkesztő, Budapest  
MAGYAR ZOITÁN tudományos ösztöndíjas, Budapest  
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ egyetemi adjunktus, Sopron  
MOLNÁR SZABOLCS egyetemi tanár, Bukarest  
NAGY IMRE egyetemi tanár, Pécs–Veszprém  
NÉMETH G. BÉLA akadémikus, Budapest  
RÓNAY LÁSZLÓ egyetemi tanár, Budapest  
SZIGETI LAJOS SÁNDOR egyetemi tanár, Szeged  
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ az MTA Irodalomtudományi Intézetének  
igazgatója, Budapest  
VILCSEK BÉLA főiskolai docens, Budapest  
ZSILÁK MÁRIA egyetemi docens, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály  
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga  
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben  
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft  
Összevont szám: 350 Ft  
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta  
Előfizethető bármely hírlapkézbetűző postahivatalnál,  
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságon  
(HELP, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.  
Példányonként megvásárolható  
a budapesti Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.)  
és a Suli buli könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint  
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál  
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)  
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat  
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)