

IRODALOMTÖRTÉNET

Fried István, Gángó Gábor, Gerold László,
Kerényi Ferenc, Kiss Farkas Gábor,
Kulcsár-Szabó Zoltán, Lőrincz Csongor,
Prágai Tamás, Szilágyi Márton



2005/1.

IRODALOMTÖRTÉNET

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



2005. LXXXVI. évf., 1. sz.

Új folyam XXXVI. évf., 1. sz.

Főszerkesztő: SCHEIN GÁBOR

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

Szerkesztőbizottság

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

Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA
A Szemle-rovat szerkesztője: ORLOVSZKY GÉZA

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

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

IRODALOMTÖRTÉNET

2005. LXXXVI. évf.

Új folyam XXXVI. évf.

TARTALOM- ÉS NÉVMUTATÓ

MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
BUDAPEST

Szerkesztőbizottság

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

Főszerkesztő: SCHEIN GÁBOR
A Szemle-rovat szerkesztője: ORLOVSZKY GÉZA

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

ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉK A 2005-ÖS ÉVFOLYAMHOZ

BARÁTHY GYÖRGY: A nő és a szalon	327–337
BÁRDOS JÓZSEF: József Attila: <i>Ülni, állni, ölni, halni</i>	395–410
BÁRDOS LÁSZLÓ: A maga elé beszéd József Attila: <i>Egy ifju párra</i>	390–394
FENYŐ D. GYÖRGY: „a század sötétlő sírja” Egy vers Baka István <i>Sztyepan Pehotnij</i> -ciklusából: <i>Társbérleti éj</i>	418–428
FRIED ISTVÁN: Jókai Mór és a világirodalom	3–19
GÁNGÓ GÁBOR: Az értelem retorikája a Márai-Monarchiában	42–53
GILICZE GÁBOR: Gárdonyi és titkosírása	162–180
GYŐRI ORSOLYA: Homonimikus egyhangúság (Kukorelly Endre: <i>TündérVölgy</i>)	188–209
HUBER BEÁTA: János vitéz, az ideológia huszára <i>A századforduló operettjében rejlő lehetőségek</i>	309–326
IMRE ZOLTÁN: Alternatív színháztörténet <i>A színháztörténet-írás alternatívái</i>	210–240
IMRE ZOLTÁN: Szöveg-előadás lehetséges kapcsolata a kortárs (magyar) színházban	273–296
KENYERES ZOLTÁN: „Magad emésztő”	361–367
KULCSÁR PÉTER: Humanista szövegek kiadásának lehetőségei és módszerei	149–161
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: „Sötétben nézem magamat” Az individualitás formái Szabó Lőrinc <i>Te meg a világ</i> című kötetében	65–89
LŐRINCZ CSONGOR: Elégia és búcsú mint emlékezet a nyelvben (<i>Arany, Mörike, Vörösmarty</i>)	54–64
MARNO JÁNOS: (M)ilyen az ész, ha áhit	353–360
NÉMETH ZOLTÁN: Az identitás és kánon problematikája a szlovákiai magyar irodalomban	181–187
PRÁGAI TAMÁS: A megjelenítés stációi (<i>A parataxis mint szövegszervező elv</i> <i>John Ashbery és Oravec Imre egy versében</i>)	90–107

RADNÓTI ZSUZSA: A magyar posztdramatikuskok (Az irodalmi drámától az előadásszövegig)	257–266
SCHEIN GÁBOR: A semleges beszéd problémájának megjelenése Móricz Zsigmond <i>A boldog ember</i> című regényében	139–148
SCHEIN GÁBOR: „Ne higgyetek értetlen bűneimnek” <i>A nyelv fenomenológiai és retorikai szférájának ütközése József Attila kései költészetében</i>	368–379
SCHILLER RÓBERT: Por és buborék (<i>József Attila és Kölcsey</i>)	411–417
SPIRÓ GYÖRGY: A Rendező és a Szerző	267–272
SZÉKELY GYÖRGY: Misztériumjátékok a Nemzeti Színházban 1924–1943	297–308
SZILÁGYI MÁRTON: „sötét halálával az öngyilkolásnak...” (<i>Czakó Zsigmond halála</i>)	20–41
SZILÁGYI ZSÓFIA: „...mingyárt az egész életüket” (A paraszti élet regénnyé alakítása Móricz <i>A boldog ember</i> című regényében)	130–138
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ: <i>Ehess, ihass...</i> József Attila <i>Ars poeticájának</i> értelmezéséhez	380–389
TVERDOTA GYÖRGY: Nevető rokonok	123–129

Szemle

GÁNGÓ GÁBOR: Madách Imre: <i>Az ember tragédiája</i> Dramai költemény. Szinoptikus kritikai kiadás Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc	345–349
GEROLD LÁSZLÓ: Kovács Levente: <i>Madách & Harag</i> <i>Marosvásárhelyen</i>	115–119
H. HUBERT GABRIELLA: Újfalvi Imre: <i>Keresztyéni énekek</i>	338–341
KISS FARKAS GÁBOR: Borián Elréd: <i>Zrínyi Miklós a pálos</i> <i>és a jezsuita történetírás tükrében</i>	108–112
KERÉNYI FERENC: Vajda Péter művei	112–114
KÜLLŐS IMOLA: <i>Amade László versei</i> <i>Régi Magyar Költők Tára XVIII. század VII. kötet</i>	246–249
LABÁDI GERGELY: <i>Mennyei Barátom!</i> <i>Barcsay Ábrahám levelei Orczy Lőrínchez (1771–1789)</i>	241–245
LÉNÁRT TAMÁS: „Képekben elmondott élettörténet” <i>Költőnk és Kora. József Attila emlékévé 2005</i>	436–438
OSZTROLUCZKY SAROLTA: Bókay Antal: <i>József Attila poétikái</i>	432–435
PORKOLÁB TIBOR: <i>Arany János levelezése (1857–1861)</i>	341–345
SZILÁGYI MÁRTON: <i>Kultusz, mű, identitás</i> <i>Kultusztörténeti tanulmányok 4.</i>	249–253
SZŐKE GYÖRGY: Milyen az igazi kritikai kiadás? <i>József Attila Összes versei I–III.</i>	429–431

NÉVMUTATÓ

- Abonyi Géza 298, 300, 303, 304, 306
Abrams, Meyer Howard 93
Cs. Aczél Ilona 300
Ács János 257
Ács Pál 339–341
Ádám Ottó 292
Adamová, Zuzana 17
Ady Endre 66, 75, 83, 265, 395, 401, 409, 429
Aears, Lesley 238, 239, 295, 296
Aesopus (Aiszóposz) 152
Ágoston, Szent (Augustinus) 383
Aizskhülosz 236, 268
Ajokay Alinka 246–249
Albee, Edward 257
Alberti, Leon Battista 151
Alföldi Róbert 261–262
Allen, Donald 106
Alszegehy Zsolt 299
Altieri, Charles 91, 93, 96, 98, 100, 106, 107
Amade László 246–249
Anaküandaraxész 381
Andrássy Gyula 318
Antos Kálmán 305
Ányos Pál 243, 245
Apáthi Imre 303
Apollinaire, Guillaume 15, 395
Arany János 28, 39–40, 54–64, 113, 181, 257, 323, 341–345, 346, 347, 348, 349, 369, 402
Arany László 342, 343
Archleb, Daniel Levicky 183, 185, 187
Arisztophanész 309
Arisztotelész 93, 106, 215, 275, 381, 383, 416
Aronson, Arnold 291, 295
Arrianosz 381
Artaud, Antonin 227, 257
Ascher Tamás 257, 292–293
Ashbery, John 90–103
Aslan, Raoul 300
Asperján György 438
Assmann, Jan 218–219
Assur-banapli lásd Szardanapal[1]osz
Aston, Elanie 234, 238
Athénaiosz 381
Augier, Émile 329
Augustinus lásd Szent Ágoston
Babarczy László 260
Babits Mihály 66, 74, 75, 84, 202, 209, 252, 257, 361–367, 369, 411, 431, 432
Bach, Alexander 11
Bach, Johann Sebastian 298
Back Frigyes 40
Bacon, Francis 110
Bagossy László 277, 280, 295
Bajza József 25, 114
Baka István 418–428
Bakonyi Károly 310, 316–317, 323, 325, 326
Balassa Péter 52, 147, 148, 259, 263
Balassi Bálint 369, 384, 389
Balázs Zoltán 262
Bálint Lajos 302, 308
Balkay Géza 294
Ballagi Aladár 39
Balogh László 387, 395, 408
Balogh Piroska 241, 245

- Balzac, Honoré de 7
 Banes, Sally 91
 Bánki Éva 183
 Baránszky-Jób László 81, 89
 Baranyai Norbert 135, 137–138
 Baratinszkij, Jevgenyij 376
 Barba, Eugenio 223, 237, 238
 Bárczi Ildikó 389
 Barcsay Ábrahám 241–245
 Bárdos László 138
 Barna Izsó 309
 Báróczi Sándor 244
 Baróti Szabó Dávid 243
 Barta István 393
 Barta János 64
 Barta Lajos 115
 Barthes, Roland 91, 236, 238, 279, 286,
 293, 295
 Bartók Béla 380
 Basilides Mária 303
 Báthori Zsófia 109
 Báthy Anna 303
 Batsányi János 243, 245
 Baudelaire, Charles 8, 63, 64, 78, 81, 91
 Baudrillard, Jean 92, 101, 183, 215, 239,
 295
 Bauman, Zygmunt 183, 187
 Bausch, Pina 286
 Bayer József 230
 Becket, Thomas 304
 Beckett, Samuel 257
 Bécsy Tamás 226, 232, 238, 260, 273, 276,
 291, 293, 295
 Beethoven, Ludwig van 303, 355
 Beier, Karin 293
 Beke Zsolt 187
 Beksics Gusztáv 315
 Bellovacensis, Vincentius 386
 Beney Zsuzsa 398, 408, 409
 Benjamin, Walter 63, 91, 92
 Benkő Samu 39
 Benn, Gottfried 81
 Bennett, Susan 283, 295
 Bentley, Eric 211–212, 229, 234, 235, 238,
 274, 275, 295
 Benyák Mária 52
 Benyovszky Krisztián 130, 137, 187
 Beöthy László 317, 324, 325
 Berczeli Anzelm Károly 304, 305
 Berczik Árpád 26, 31–32, 39, 40
 Bérczy Károly 10
 Berda József 362, 364
 Bergman, Ingmar 271
 Bergson, Henri 414
 Berzsenyi Dániel 113
 Bessenyei György 149, 243
 Bethlen Farkas 108
 Bethlen Gábor 110
 Bethlen István 307
 Bhabha, Homi K. 322–323, 326
 Billington, Michael 293, 295
 Binder, Christoph Heinrich 308
 Bíró Ferenc 246
 Blaha Lujza 321
 Blaser, Robin 106
 Bloom, Harold 101
 Boal, Augusto 211, 212, 213, 214, 215,
 234, 235, 238
 Boccaccio, Giovanni 151
 Bodenstedt, Friedrich 10
 Bodmer, Johann Georg 245
 Bodó Viktor 265–266
 Bohrer, Karl Heinz 54, 63
 Bókay Antal 432–435
 Bókay János 324–325
 Bokor László 408, 409
 Bondy, Luc 293
 Bonfini, Antonio 151, 153
 Borbély Szilárd 415, 416, 417
 Borján Elréd 108–112
 Borkopf, Samuel lásd Talamon Alfonz
 Bornemisza Péter 338, 384, 389
 Bory László 348
 Borzsák István 384, 389
 Bouterwek, Friedrich 245
 Brábek, František 17
 Bratton, Jacky 237, 238
 Braudel, Fernand 220
 Brecht, Bertolt 239, 264, 295
 Brentano, Clemens 64
 Breton, André 102
 Broch, Hermann 324

- Brodarics István 155
 Brook, Peter 235, 257
 Brown, John Russell 226, 227–230, 235,
 237, 238
 Bulgakov, Mihail 418, 424
 Burns, Elizabeth 217
 Büchner, Georg 263

 Caesar, C. Julius 155
 Cage, John 214, 239
 Calderón de la Barca, Pedro 304
 Calepinus, Ambrosius 154
 Campianus, Edmondus 384
 Camus, Albert 146
 Cancik, Hubert 18
 Cardona, Maria Clelia 388
 Carlson, Marvin 215, 221, 222, 226, 235,
 236, 238, 283, 292, 294, 295
 Carr, David 220
 Case, Sue-Ellen 232, 238, 237, 295
 Castañeda, Carlos 90
 Castorf, Frank 293
 Cato, Marcus Porcius, Minor 416
 Catullus, Caius Valerius 182, 183, 185,
 186, 187
 Chaplin, Charlie 271
 Chateaubriand, François René de 8
 Chatterjee, Partha 326
 Chmel, Rudolf 17
 Chomsky, Noam 100
 Chotek, Sophie 49
 Cicero, Marcus Tullius 156, 215, 349, 381,
 382, 383, 387, 388
 Cohen-Cruz, Jan 235, 238, 291, 295
 Cohn, Dorrit 394
 Comte, Auguste 220
 Constantinidis, Stratos E. 274, 292, 294,
 295
 Copeau, Jacques 257
 Corner, John 294, 295
 Cornides Dániel 108
 Craig, Edward Gordon 257
 Culler, Jonathan 100
 Cummings, E. E. 98
 Czakó Zsigmond 20–41, 112
 Czigány Lóránt 17

 Czine Mihály 142, 146
 Czobor Károly 309

 Csáki Judit 261, 282, 295
 Csáky Móric 309, 312, 313, 323, 324
 Csalog Zsolt 132, 139–140, 141, 142, 148
 Csanády György 306, 308
 Csaplár Ferenc 249
 Csapláros István 17
 Csatay Janka 323
 Csáth Géza 45
 Csathó Kálmán 297
 Csehov, Anton Pavlovics 271, 277, 278,
 292
 Csehy Zoltán 183, 185, 186, 187
 Cselényi László 183, 183
 Csengery Antal 21–24, 25, 26, 32, 35, 39,
 40, 344, 348
 Csengery Lóránt 39
 Cserépfalvi Imre 437
 Cserhalmi György 294
 Cséve Anna 136, 138
 Csillag Ilona 308
 Csokonai Vitéz Mihály 110, 245, 416
 Csomasz Tóth Kálmán 340
 Csonka Ferenc 389
 Csoóri Sándor 379
 E. Csorba Csilla 252
 Csontos Gyula 305
 Csörsz Rumen István 247

 Dani Tivadar 206, 207
 Dante Alighieri 427
 Darvasi László 208, 209
 Dávidházi Péter 249, 250–251, 252–253
 Davignaud, Jean 225
 Davis, Tracy C. 217, 239
 de Man, Paul 64, 93–94, 100, 106, 325,
 375, 432
 Debord, Guy 215
 Debreceni Ember Pál 338
 Debreczeni Attila 246
 Degré Alajos 29–30, 40
 Deleuze, Gilles 215
 Delgado, Maria M. 238
 Dembo, Larry S. 107

- Demcsák Katalin 239
 Démoszthenész 416
 Dénes Zsófia 325
 Derrida, Jacques 64, 215, 216, 274–275, 276, 280, 283–284, 295
 Déry Tibor 411
 Désy Zoltán 318
 Dézsi Lajos 338
 Dickens, Charles 5, 6, 9
 Diderot, Denis 275
 Dion Khrüszosztomosz 381
 Dobokay Sándor 384, 389
 Dobozy Imre 259
 Dohnányi Ernő 303
 Domokos Mátyás 137
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 5, 9, 11, 183
 Dózsa György 10, 305
 Dörgő Tibor 25, 39, 40
 Duba Gyula 183, 183
 Dumas, Alexandre 3, 9, 17
 Dumas, Alexandre, ifj. 329
 Durkheim, Émile 220
 Dürrenmatt, Friedrich 257
- Eagleton, Terry 291
 Eco, Umberto 212–213, 234, 234, 238
 Eddington, Arthur 414
 Egressy Béni 40
 Egressy Béniné lásd König Róza
 Egyed Emese 241–245
 Einstein, Albert 414
 Eisemann György 137
 Elam, Keir 214, 234, 238, 273, 277, 295
 Eliot, Thomas Stearns 92, 304, 432
 Ember Győző 41
 Emőd Dániel 22, 23, 24
 Enyedi Sándor 115
 Epiktétosz 382, 388
 Epikurosz 382, 383, 385, 387
 Erasmus, Desiderius 150
 T. Erdélyi Ilona 40
 Erdélyi János 27–28, 40, 118, 348
 Errico, Scipione 111
 Ersch, Johann Samuel 245
- Erzsébet, osztrák császárné, magyar királyné 49
 Erzsébet, angol királynő 268
 Esterházy Pál 108
 Esterházy Péter 130, 131, 137, 206, 209
 Eszenyi Enikő 281
 Euphorbosz lásd Hizsnyai Zoltán
- Fábián Nóra 183, 186
 Fabre, Jan 286, 293
 Fábri Anna 29, 40
 Faludi Ferenc 369, 385, 389
 Farkas Ferenc 305
 Farkas János 29
 Farkas Zsolt 282, 295
 Farnbauer Gábor 183
 Fedák Sári 310, 321–322, 323, 325, 326
 Fejérváry Géza 325
 Fejtő Ferenc 42
 Fekete Sándor 40
 Fellini, Federico 271
 Fenyő D. György 137
 Fenyő István 112
 Ferdinandy György 133
 Ferenc József, I., osztrák császár, magyar király 48, 49
 Ferenczy József 39
 Ferenczy József 24
 Ferry, Gabriel 17
 Fiebach, Joachim 217
 Fielding, Henry 191, 206
 Finter, Helga 259
 Fischer-Lichte, Erika 215, 216, 217, 224, 225, 226, 232, 234, 235, 237, 238, 288, 295, 311, 321, 323
 Flaubert, Gustave 3, 7, 8, 13, 158
 Flimm, Jürgen 293
 Flór Ferenc 20, 23, 26, 30, 34, 39, 40
 Foreman, Richard 293
 Forgách András 266
 Forstall Márk 109
 Földényi F. László 234
 Földy József 388
 Fráter Zoltán 133, 137
 Fried István 45, 46, 50, 52, 53
 Friedell, Egon 324

- Frizon, Léonard 109
 Fry, Paul H. 106
 Fuchs, Elinore 215–216, 238
 Fuchs, Georg 238
 Fumagalli, Giuseppe 389
 Fülöp Árpád 299
 Fülöp László 365
 Füst Milán 131, 265

 Gagy József 251
 Galeotto, Marzio 156
 Gálos Rezső 246
 Gálszécsi István 341
 Garay János 25
 Gárdonyi Géza 162–180
 Gárdonyi József 164
 Gárdonyi Sándor 163
 Gazdag József 183, 186
 Geertz, Clifford 235, 238, 313–314, 324
 Géfin László 95, 106, 107
 Geleji Katona István 340
 Gemmingen, Eberhardt Friedrich Freiherr
 von 244, 245
 Genet, Jean 257
 Genette, Gérard 294, 295
 Gennep, Arnold van 320, 325
 George, David 223, 238, 276, 295
 Geromata Antal 37, 41
 Gide, André 4
 Gintli Tibor 137, 148
 Glücklich Vilma 326
 Gobbi Hilda 305
 Goda Gábor 281
 Goethe, Johann Wolfgang 12, 44, 63, 96,
 300, 375, 402
 Goffa, Béla von lásd Hajtman Béla
 Goffman, Erving 234, 238
 Goldoni, Carlo 257
 Gombrowicz, Witold 257
 Goodman, Paul 96
 Goya, Francisco de 284
 Gönci György 339, 340
 Gratz Gusztáv 324
 Gréban, Arnoul 297, 299, 300, 302, 307
 Greguss Ágost 348
 Grendel Lajos 183, 183

 Grillparzer, Franz 47
 Grimm, Jakob 12
 Grotowski, Jerzy 227, 257
 Gruber, Johann Gottfried 245
 Grueber, Johann 109
 Guattari, Felix 215
 Guest, Barbara 96
 Guizot, François 349
 Gulyás Pál 17
 Gumbrecht, Hans Ulrich 89
 Gunda Béla 409
 Guszec, Jurij Pavlovics 420

 Gyáni Gábor 250, 251, 252
 Gyenge Zoltán 206
 Gyömrői Edit 436
 Györfly Miklós 40
 György Lajos 17
 György, I., Pogyebrád, cseh király 155
 Györy Attila 183, 186
 Gyulai Pál 323, 344, 347

 Habsburg, Ferenc Ferdinánd, osztrák
 főherceg 49
 Habsburg, József, osztrák főherceg 437
 Habsburg, Rudolf, osztrák főherceg 49
 Haiman György 151
 Hajdu Henrik 336
 Hajdu Szabolcs 281
 Hajtman Béla (Béla von Goffa) 186
 Halász Gábor 70, 89, 412, 417
 Halász Péter 259
 Hall, Donald 91
 Hall, Owen 314
 Hall, Peter 293
 Hall, Stuart 294
 Haller László 245
 Halmos Ferenc 39
 Hanák Péter 42, 309, 323
 Händel, Georg Friedrich 298
 Handke, Peter 257
 Hankiss János 3, 17
 Harag György 115–119
 Hardy, Thomas 13
 Hargittay Emil 389
 Harsányi Kálmán 298, 308

- Hartmann János 307
 Hašek, Jaroslav 13
 Hász-Fehér Katalin 344, 345
 Hatvany Bartalan 411
 Havas László 387
 Hawthorne, Nathaniel 13
 Hayes, Kevin J. 18
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 6, 54, 63, 365
 Heidegger, Martin 63, 99, 370–371, 379, 433
 Heine, Otto 388
 Heller, Joseph 264
 Helmecci Albert 339
 Heltai Jenő 310, 323, 325, 326
 Henrik, II., angol király 304
 Henszlmann Imre 28, 114
 Herd, David 96, 106, 107
 Herder, Johann Gottfried 12
 Heritage, Paul 238
 Hermogenes 153
 Herodianus 153
 Hérodotosz 236
 Hevenes Gábor 108
 Hevesi Sándor 292, 298–300, 302, 307, 323, 325
 Higgins, Dick 187
 Hitler, Adolf 306
 Hizsniai Zoltán (Tsúszó Sándor, Euphorbosz, Leviticus) 186
 Hodaszevics, Vlagyiszlav 418
 Hodászi Lukács 339
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadäus 5, 8, 64
 Hofmannsthal, Hugo von 47, 48, 299
 Hoitsy Pál 315
 Holland, Peter 237, 240
 Homérosz 109
 Homoródi József 148
 Horatius 109, 384
 Horger Antal 395
 Hornyánszky Viktor 17
 Horthy Miklós 303
 Horváth Árpád 298, 299, 302, 308
 N. Horváth Béla 403, 406, 408, 409
 Horváth János (díszlet- és jelmeztervező) 304
 Horváth János (irodalomtörténész) 307
 Horváth Károly 348
 Horváth Zoltán 53
 Hosek, Chaviva 107
 Hosszú Zoltán 305
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich 54, 64, 93–94, 188
 Hudi László 293
 Hugó Károly 27
 Hugo, Victor 3, 4–5, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 17, 18
 Hummel József 23, 34, 35, 40
 Husserl, Edmund 364
 Huszár Gál 338, 339
 Huszka Jenő 321
 Hutcheon, Linda 90, 91, 92, 106
 Ibsen, Henrik 277, 327–337
 Ignác, Loyolai Szent 111
 Ignotus Pál 411
 Illyés Gyula 257, 361, 362
 Illyés Gyuláné lásd Kozmutza Flóra
 Imre Mihály 17
 Imre Zoltán 235, 238, 258, 260, 291, 292, 293, 294, 295, 324
 Innitzer, Theodor 303
 Ionesco, Eugène 257
 Istvánffy Miklós 108
 Jahnn, Hans Henny 262
 Jákfalvi Magdolna 260, 293, 295
 Jakobson, Roman 107
 Jámbor Pál 348
 Jánossi Gábor 292
 Jansen, William H. 235, 238
 Jaschik Álmos 305
 Jaschik Álmosné (Müller Mária) 306
 Jászi Oszkár 42
 Jauss, Hans Robert 64
 Jeans, James 414
 Jeles András 259, 262, 263
 Jerome, Jerome K. 302
 Jeromos, Szent 413
 Jevrejnov, Nyikolaj 216–217, 238

- Johnson, James W. 187
 Jókai Mór 3–19, 22, 24–25, 27, 28, 29, 31,
 32, 39, 40, 45, 149, 252
 Jones, Sidney 314
 Jonson, Ben 236
 Jouvet, Louis 292, 295
 Joyce, James 158, 252, 409
 Józán Ildikó 236, 238, 324
 József Attila 61, 74, 159, 252, 263, 353–
 360, 361–367, 368–379, 380–389, 390–394,
 395–410, 411–417, 420–423, 429–431,
 432–435, 436–438
 Juhász Béla 52
 Juhász Ferenc 261
 Juhász Gyula 309, 323, 362, 409, 430
 Juhász József 305
- Kabdebó Lóránt 69, 72, 89, 368, 369–370,
 374, 379, 386, 387, 435
 Kacsóh Pongrác 310, 312, 323, 325, 326
 P. Kádár Jolán 230
 Kaffka Margit 131
 Kafka, Franz 46–47, 64, 265, 266
 H. Kakucska Mária 245
 Kalla Zsuzsa 249, 253
 Kállay Miklós 304, 307–308
 Kálmán Oszkár 303
 Kamper, Dietmar 89
 Kant, Immanuel 51, 349
 Kantor, Tadeusz 257
 Kaprinai István 108
 Karasszon Dezső 341
 Karcsai Kulcsár István 292, 295
 Kassák Lajos 66, 249, 362, 431, 432
 Katona István 108, 109, 110
 Katona József 296
 Kazinczy Ferenc 110, 242, 243, 344, 345
 Kazy Ferenc 108, 109
 Kazy János 108
 Kecskeméti György 364
 Kecskeméti Pál 364
 Kecskeméti Zsigmond 110
 Kékesi Kun Árpád 226, 230, 232, 239,
 260, 278, 293, 294, 295
 Kelemen László 230
 Kelemen, Alexandriai Szent 381
- Kelen Ferenc 53
 Kelevéz Ágnes 252
 Kemény Zsigmond 4, 21, 24, 39
 Kende Péter 42, 43, 52
 Kennedy, David 106
 Kenyeres Zoltán 148
 Kerényi Ferenc 39, 40, 226, 230, 232, 239,
 251, 345–349
 Keresztúrszky Ida 252
 Keresztury Dezső 245, 306
 Kéri Bálint 108, 109
 Kershaw, Baz 235, 239, 291, 295
 Kertész Imre 146
 Kéry János 108–109
 Keserű Bálint 151, 338, 340
 Keserű Katalin 252
 Keserői Dajka János 340
 Khoirilosz 381
 Khrüszipposz 388
 Kiczenko Judit 138
 Kierkegaard, Søren 191, 193–194, 199,
 206, 207, 282, 405, 406, 407, 408, 409, 410
 Kirby, Michael 214, 239
 Kircher, Athanasius 109
 Kis Attila Atilla 326
 Kisfaludy Károly 18
 Kiss Attila 239
 Kiss Csaba 260, 261
 Kiss Gabriella 226, 232, 239, 258, 259,
 260, 293, 294, 295, 323
 Kiss Ignác 389
 Kiss Sándor 340
 Klaniczay Gábor 158
 Klaniczay Tibor 111, 339, 340
 Klebelsberg Kunó 307
 Kleist, Heinrich von 64, 188, 201
 Klotz, Volker 17
 Knappová, Miloslava 17
 Knudsen, Alfons 182, 183, 186
 Koch Lajos 318, 325
 Koch, Kenneth 95, 96
 Kolnai Aurél 42, 43
 Koltai Tamás 115, 294, 296
 Koltai Virgil 245
 Koncsol László 183
 Konti József 309

- Kornéli János 108, 109
 Korompay H. János 341–345
 Koršunovas, Oskaras 293
 Kossuth Ferenc 318
 Kossuth Lajos 49
 Kosztolányi Dezső 46, 124, 130, 131, 138,
 202, 209, 300, 362, 369, 387, 427, 429, 431
 Kovaček, Božidar 17
 Kovács András Ferenc 187
 Kovács Ida 252
 Kovács János 17
 Kovács Károly 305
 Kovács Levente 115–119
 Kovács Sándor s.k. 326
 Z. Kovács Zoltán 241, 413, 417
 Kozma Andor 300
 Kozmutza Flóra (Illyés Gyuláné) 437
 Kölcsey Ferenc 113, 346, 369, 411–417
 König Róza (Egressy Béniné) 40
 Kószegehy Péter 338, 341, 389
 Kraszewski, Józef Ignacy 17
 Krasznahorkai László 208
 Kraus, Karl 47, 324
 Kristeva, Julia 294, 296, 326
 Krleža, Miroslav 53
 Krúdy Gyula 14, 45, 46, 52, 130, 131
 Kruppa Tamás 389
 Kukorelly Endre 188–209
 Kulcsár Szabó Ernő 89, 137, 236, 238, 239,
 283, 296, 324, 379, 387, 435
 Kulcsár-Szabó Zoltán 89, 107, 368, 370,
 379, 387, 435, 437
 Kúnos László 336
 Kuthy Lajos 29, 30
 Küllös Imola 249
 Lackó Mihály 39
 Lakner Lajos 250–251
 Lampe, Friedrich 338
 Lányi Sarolta 17
 László Anna 323
 László János 162, 163, 187
 László József 40
 Lavotta Rezső 298
 Lehár Ferenc 48, 312, 313
 Lehman, David 106
 Lehmann, Hans-Thies 258, 278, 279–280,
 293, 296
 Lehotay Árpád 300, 303, 304
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 109
 Lenau, Nikolaus 21, 26
 Lengyel András 395, 408
 Lengyel Balázs 137
 Lengyel Dénes 17
 Leó archipresbiter 152
 Leonardo da Vinci 92, 298
 Leopold Antal 303
 Lévay József 344, 345
 Lévinas, Emmanuel 366
 Lévi-Strauss, Claude 185
 Leviticus lásd Hizsnyai Zoltán
 Lichtfuss, Martin 323, 324
 Lipót, I., magyar király és német-római
 császár 109
 Lippay György 110
 Lisznai Kálmán 40
 Liszt Ferenc 11, 27, 298
 Ljubimov, Jurij 257
 Lloyd, Geoffrey E. R. 106
 Lope de Vega, Félix 300
 Lőrinczy Huba 46, 52
 Luhmann, Niklas 66, 67, 73, 80, 89
 Lukács László 318
 Lukács Margit 305
 Lukácsy Sándor 112
 Lukáts Andor 260, 261
 Luther, Martin 383, 384, 385, 389
 Madách Imre 112, 113, 115–119, 299, 300,
 306, 345–349
 Majakovszkij, Vlagyimir
 Vlagyimirovics 102
 Majláth János 244
 Major Tamás 305, 306
 Makay Margit 306
 Mallarmé, Stéphane 8
 Mandelstam, Oszip 376, 379, 418
 Mándy Iván 131, 137
 Mann, Thomas 437
 Mansi, Giuseppe (Josephi) 386
 Márai Sándor 3, 13, 14, 17, 18, 42–53, 130,
 202, 209

- Margalits Ede (Eduardus) 382, 388
 Margócsy István 97, 99, 107
 Marinis, Marco de 221–222, 224, 226, 234,
 236, 237, 239, 291, 296
 Marino, Gian Battista 111
 Marosi Péter 117
 Márton László 208
 Marton Márta 365, 367
 Marx, Karl 431
 Mason, Bim 235, 239, 291, 296
 Maspero, Francesco 388
 Matejka, Ladislav 296
 Mátyás, I., magyar király 153, 155, 156,
 305
 Maupassant, Guy de 13
 May, Karl 17
 Mayerhoffer, Gustav N. 17
 McBurney, Simon 287
 McCaffery, Steve 106
 McConachie, Bruce A. 222, 237, 239, 240,
 292, 296
 Medgyaszai Vilma 323
 Medgyes Lajos 344
 Megyeri Zsigmond 153
 Mejerhold, Vszevolod 257
 Melanchton, Philipp 340
 Mell, Max 300, 308
 Menke, Bettina 64
 Menyhért Anna 89, 387, 435
 Mérimée, Prosper 12
 Mészöly Miklós 204, 208
 Meyer, Chuck 187
 Mickiewicz, Adam 12
 Mihalkov, Nyikita 271
 Mikes Lajos 81
 Mikszáth Kálmán 149
 Mill, John Stuart 106
 Miller, Arthur 264, 277
 Milloss Aurél 304
 Mirzoeff, Nicholas 239
 Mizser Attila 183, 185
 Mnouchkine, Ariane 227, 257, 287, 293
 Mohácsi István 264
 Mohácsi János 264, 265, 280, 293, 295
 Mohay Tamás 132, 137
 Molière 257, 271, 283, 284–285, 286, 296
 Molina, Tirso de 283, 284, 286
 Molnár Antal 108
 Molnár Ferenc 260
 Molnár Gál Péter 294, 296, 324
 Molnár Imre 109
 Montecuccoli, Raimondo 109, 110
 Móra Ferenc 321
 Móricz Virág 138
 Móricz Zsigmond 123–129, 130–138,
 139–148
 Mórocz Mária 183
 Móser Zoltán 397, 403, 404, 408, 409
 Moser, Hans 324
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 283, 284
 Mörike, Eduard 54–64
 Mrožek, Sławomir 257
 Mudra Viktória 113, 114
 Muharos Bálintné Eszti néni 139–140,
 142, 144
 Mundruczó Kornél 266
 Musil, Robert 47, 48
 Muzsnai Ágnes 17
 P. Müller Péter 226, 232, 239
 Münz, Rudolf 217

 Nádas Péter 204, 208, 209
 Nagy Ildikó 325
 Nagy István 115
 Nagy Lajos 431
 Nagy Péter 142
 Nagyajtai P. Teréz 303
 Négyesy László 246, 249
 Nekrosius, Eimuntas 258
 Németh Andor 362, 398, 411, 417
 Németh Antal 115, 292, 296, 303, 304,
 305–306, 307, 308
 Németh G. Béla 63, 89, 367, 368–369, 370,
 379, 432, 433, 435
 Németh József 323
 Németh László 133, 137
 Nerval, Gérard de 158
 Nestroy, Johann Nepomuk 47, 312, 313
 Nicolaus de Lyra 386
 Niemeyer, Mark 18
 Nietzsche, Friedrich 62, 63, 64, 99, 373,
 386

- Nightingale, Benedict 234, 239
 Nora, Pierre 236
 Novák Eszter 280
- Nyéky Mihály 37, 41
- O'Hara, Frank 90, 91, 95, 96, 99, 101, 102, 106
 O'Neill, Eugene Gladstone 261
 Oddey, Alison 294, 296
 Odorics Ferenc 326
 Ódry Árpád 298, 302, 308
 Offenbach, Jacques 324
 Oláh Gusztáv, ifj. 299
 Oláh Szabolcs 389
 Olsen, Regina 207
 Olson, Charles 98, 99, 106, 107
 Onder Csaba 241, 245
 Oravec Imre 90–103
 Orbók Attila 308
 Orczy Lőrinc 241–245
 Orff, Carl 388
 Orosz László 292, 296
 Ortner, H. Heinz 306
 Ostermeier, Thomas 293
 Ottlik Géza 52, 53, 131, 208, 252
 Ovidius 44
- Örkény István 264
- Page, Adrian 291, 296
 Pál József 42, 52
 Paládi-Kovács Attila 137
 Palágyi Lajos 300
 Palkó Gábor 89
 Palma Ferenc Károly 108, 109–110
 Pályi András 208
 Pam, Christoph 52
 Papp Mihály (színész) 323
 Papp Mihály 131, 135, 138, 141, 142, 144
 Parker, Patricia 107
 Parti Nagy Lajos 187
 Páskándi Géza 115
 Paszternak, Borisz 96
 Pavis, Patrice 225, 232, 237, 239, 273, 275–276, 278, 279, 291, 293, 296, 317, 325
- Pázmány Péter 383–384, 389
 Pekár Károly 317, 325
 Péntes Tímea 183, 186
 Perczel Dezső 325
 Perényi Balázs 282, 296
 Perloff, Marjorie 95, 106
 Péter László 323
 Petheő Attila 305
 Petőfi Sándor 6, 11, 28, 112, 114, 191, 251, 307, 310, 316–317, 321, 321, 342, 348, 417, 437
 Petrarca 151
 Petrichevich Horváth Lázár 26, 40
 Pfeiffer Ferdinánd 40
 Pfeiffer, K. Ludwig 89
 Pfister, Manfred 89, 276, 296
 Pheidiasz 416
 Pilinszky János 158, 202
 Pindaros 416
 Pintér Béla 264–265, 282
 Pinter, Harold 257
 Platón 93, 215, 416
 Plessner, Helmuth 79
 Plinius Secundus maior, Caius 156
 Poe, Edgar Allan 5, 18
 Polgár Anikó 187
 Pollock, Jackson 93
 Polübiosz 381
 Ponte, Lorenzo da 284, 286
 Possonyi László 304
 Postlewait, Thomas 217, 220–222, 239, 240, 292, 296
 Poszler György 137, 138
 Pound, Ezra 94, 98
 Prágai Tamás 105
 Pray György 108, 109, 110
 Praznovszky Mihály 250, 346, 348
 Priorato, Gualdo 109
 Propp, Vlagyimir 325
 Proust, Marcel 3, 158
 Ptolemaios, Claudios 156
 Pukánszky Kádár Jolán 298
 Puskin, Alekszandr Szergejevics 10–11, 12, 418, 424
 Püthagorasz 215

- Quinn, Michael 217
 Rába György 75, 89
 Rabkin, Gerald 275, 296, 283, 290
 Racine, Jean 329
 Rác Péter 206
 Ráday Gedeon 110
 Radnóti Miklós 427
 Rákóczi Ferenc, II. 14
 Rákóczi György, II. 14, 110
 Rákosi Jenő 315, 318, 319, 322, 324, 325
 Ramus, Petrus 340
 Ranke, Leopold von 220
 Rapaport Samu 367, 393
 Rápolthy Anna 306
 Reinelt, Janelle 238, 295
 Reinhardt, Max 299
 Retcliffe, John 17
 Révai József 142
 Révai Miklós 243
 Reviczky Károly 244
 Reznikoff, Charles 95, 106
 Ricoeur, Paul 220
 Riffaterre, Michael 100, 101, 107
 Rimay János 341
 Rimbaud, Arthur 8, 427
 Ripa, Cesare 384, 389
 Rónay László 52
 Rosenbaum, Karol 17
 Rosenzweig Vilmos 314
 Rossi, Piervittorio 388
 Roth, Joseph 46, 53
 Rotta, Angelo 303
 Rouse, John 293, 2940, 296
 Rousseau, Jean-Jacques 112
 Rozvány György 344
 Rozsnyai Bálint 17
 Römer, Johann Friedrich 245
 Russell, Bertrand 388

 Sáfrán Györgyi 342, 344
 Sajó Tamás 389
 Sándor L. István 237, 292–293, 294, 296
 Sándor, Nagy, makedón uralkodó 152, 381
 Sane, Brynja 18

 Sári B. László 252
 Sárközi Éva 438
 Sárközy Péter 387
 Sartre, Jean-Paul 407
 Savona, George 234, 238
 Scarlatti, Alessandro 298
 Schechner, Richard 214, 239
 Schein Gábor 131, 135, 137, 138
 Schenkl, Henricus 388
 Schiller Erzsébet 246–249
 Schiller Róbert 417
 Schilling Árpád 260, 261, 263–264, 266, 280, 281, 293
 Schlegel, Friedrich 16, 18
 Schmidhäuser, Eberhard 89
 Schmitt, Carl 71, 76, 89
 Schmitt Miklós 108, 109
 Schneider, Helmuth 18
 Schnitzler, Arthur 47
 Schorske, Carl E. 324
 Schramm, Helmar 217
 Schratt, Katharina 48
 Schulek Tibor 340
 Schuyler, James 96
 Schwamenthal, Riccardo 389
 Scott, Walter 191, 206
 Scribe, Eugene 329
 Scudéry, Georges de 111
 Sebestyén Gyula 409
 Sekeruš, Pavle 18
 Serédi Jusztinián 303
 Serres, Michel 79, 89
 Shakespeare, William 101, 114, 236, 238, 239, 249, 251, 261, 268, 269, 270, 271, 295, 296, 344
 Shaw, George Bernard 276
 Shepherd, Simon 236, 239, 296
 Shevstova, Maria 217, 225, 232, 237, 239
 Shohat, Ella 229, 239
 Siegle, Robert 106
 Silhone, Jean de 111
 Simhandl, Peter 217–218, 224, 226–227, 229, 230, 239
 Singer, Milton 235, 239
 Sklovskij, Viktor 17
 Ślaski, Jan 17

- Smith, Adam 349
 Smith, Anthony D. 315, 324
 Smith, Hazel 91, 102, 106, 107
 Solt Andor 40
 Somló Sándor 324
 Somlyó György 336
 Somogyi Erzsí 305
 Sótér István (Etienne) 17, 348
 Spenser, Edmund 111
 Spiró György 208
 Spivak, Gayatri Chakravorty 185
 Stam, Robert 229, 239
 States, Bert O. 234, 239, 235
 Staud Géza 234, 239
 Stein, Peter 257
 Stendhal 7, 8
 Stirner, Max 70, 72
 Stoll Béla 246, 249, 379, 387, 390, 429–431, 435
 Stolle, Ferdinand 17
 Storm, Theodor 64
 Straniero, Michele L. 389
 Strauss, Richard 52
 Strehler, Giorgio 257
 Striker Sándor 347, 349
 Strindberg, August 308
 Sue, Marie Joseph, Eugène 3, 5, 9, 17, 18
 Sugár Károly 303
 Sullivan, Arthur 314
 Swinarski, Konrad 257
- Szabad György 39
 Szabó B. István 137, 138, 436–438
 Szabó Károly 338
 Szabó Lőrinc 65–89, 257, 261, 379
 Szabó Margit 305
 Szabó Stein Imre 262
 Szabolcsi Bence 402
 Szabolcsi Miklós 362, 365, 367, 369, 392, 395, 397, 400, 401, 406, 408, 409, 410, 429
 Szamosi Elza 323
 Szántó Judit 361
 Szardanapal[I]osz (Assur-banapli), asszír király 380–381, 382, 383, 385
 Szárnyas Gábor 137
 Szász Károly 344, 347
- Szathmáry György 344
 Szauder József 245
 Széchenyi István 39, 55, 344, 348
 Szegedi Gergely 339
 Szegedy-Maszák Mihály 44, 47, 50, 52, 53, 233, 238, 239, 324, 325
 Székely Gábor 294
 Székely György 217, 226, 230–232, 235, 237, 239, 324
 Székelyhídi Ferenc 303
 Szekeres László 39
 Szekfű Gyula 307
 Szelezky Zita 306
 Széles Klára 397, 405, 408, 409
 Szelestei N. László 108
 Szemere Miklós 344
 Szemere Pál 415
 Szenci Molnár Albert 339, 341
 Szentkuthy Miklós 130
 Szepessy Ferenc 36, 38
 Szepsi Csombor Márton 151
 Szerb Antal 412, 417
 Szigeti József 31, 32
 Szigeti Lajos Sándor 365, 406, 408, 409–410
 Sziklay László 17
 Szikszai Fabricius Balázs 340
 Szilágyi Márton 40
 Szilágyi Zsófia 137, 143, 147, 148
 Szilvásújfalvi Anderkó Imre lásd Újfalvi Imre 338
 Szinnyi József 17, 339
 Szirák Ferenc 148
 Szirák Péter 130, 137
 Szirtes Tamás 294
 Szókratész 416
 Szolláth Dávid 250
 Szomory Dezső 257
 Szontagh Pál 347
 Szőke György 362, 380, 386, 387
 Szörényi Éva 304, 305, 306
 Szörényi László 135, 138
 Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin 276
 Sztrabón 381, 388
 Szvoboda Dománszky Gabriella 252

- Tacitus 44
 Tairov, Alexander 257
 Takács Ferenc 252
 Takáts József 250, 251, 253
 Talamon Alfonz (Samuel Borkopf) 186
 Tamás Attila 395, 408
 Tar Sándor 133, 135
 Táray Ferenc 303, 305, 306
 Tarjányi Eszter 40
 Tarkovszkij, Arszenyij 418
 Tarnai Andor 109, 245, 246
 Tasnádi István 263
 Tasnády Ilona 298
 Tasso, Torquato 111
 Taurines, Gailly de 297
 Taurinus István 153
 Teleki Julianna (Tisza Lajosné) 344
 Teleki László 39
 Térey János 187
 Thalheimer, Michael 260
 Thaly Kálmán 14
 Thimár Attila 241, 245
 Thomka Beáta 236, 239, 326
 Thompson, Ann 236, 239, 296
 Thoreau, Henry David 90
 Thököly Imre 109
 Thuróczy János 153
 Timon Sámuel 108, 109
 Tisza István 325
 Tisza Lajosné lásd Teleki Julianna
 Titunik, Erwing R. 296
 Titzmann, Michael 89
 Tódor Ildikó 17
 Toldy Ferenc 112, 344, 348, 413
 Tolnai Vilmos 40
 Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 3, 13, 188, 191, 193, 194, 195–196, 199, 206, 207
 Tompa Andrea 260, 264, 265, 266
 Tompa Mihály 344
 Tordy Géza 260
 Tormay Cécile 307
 Torrance, John 106
 Tosi, Renzo 388
 Tóth Árpád 77
 Tóth Béla 382, 388
 Tourrasse, Léonel de 297
 Tovsztonogov, Georgij 257
 Tőkés Anna 300
 Török Endre 207
 Török Gábor 402, 406, 408, 409, 410
 Tőzsér Árpád 183, 183, 186
 Trakl, Georg 47
 Truman Károlyné 325
 Tsúszó Sándor lásd Hizsnyai Zoltán
 Turkle, Sherry 183
 Tverdota György 252, 253, 362–364, 369, 386, 387, 388, 389, 395, 397, 398, 403, 405, 408, 409, 411, 414, 417, 435, 436, 437, 438
 Uerlings, Herbert 18
 Uhland, Ludwig 21
 Új Imre Attila 345
 Újfalvi Imre (Szilvásújfalvi Anderkó Imre) 338–341
 Ujházy György 302
 Újvári László 436
 Ungváry László 303
 Uray Piroška 389
 Urbán András 281
 Urházy György 12
 Usener, Hermannus 388
 Vágó Márta 364, 437
 Vahot Imre 26, 29, 39
 Vahtangov, Nyikolaj 257
 Vajda Ágnes 252
 Vajda György Mihály 42, 52
 Vajda János 77, 412
 Vajda Péter 112–114
 Vajdai Vilmos 281
 Valla, Lorenzo 383
 Vándory Margit 307
 Váradi Antal 297
 Váradi Aranka 300
 Vargyassi András 108
 Varjas Béla 338
 Várkonyi Zoltán 303, 305
 Várszegi Tibor 237, 291, 296
 Vas István 411, 417
 Vasvári Pál 29, 40
 Vaszy Viktor 303
 Vekerdi József 387

- Velázquez, Diego 284
 Veltrusky, Jiržy 273, 296
 Veres András 435
 Vergilius 109, 111
 Vermilius, Petrus Martyr 341
 Verne, Jules 5, 17
 Verő György 309
 Versényi György 30–31, 40
 Vértesy Jenő 31, 32, 40
 Viczián János 17
 Vidnyánszky Attila 261
 Villon, François 437
 Vince, Ronald W. 233, 239
 Vinnai András 265
 Vizi Albert 402
 Voinovich Géza 301, 302, 307
 Vollmoeller, Karl 299
 Vörös Boldizsár 251, 252
 Vörös Imre 389
 Vörös Tibor 325, 326
 Vörösmarty Mihály 25, 54–64, 112, 113,
 114, 188, 196, 208, 369, 411
 Vujicsics D. Sztoján 17
- Wagner, Franz 109
 Wagner, Richard 285
 Waldapfel József 429
 Wardle, Irving 234, 240, 277–278, 291–
 292, 293, 296
 Warlikowski, Krzysztof 293
 Wekerle Sándor 318
 Weöres Sándor 262
 Werfel, Franz 46
 Wesselényi Miklós 39
 Whale, Nigel 238, 239, 295, 296
- White, Hayden 219–220, 236, 240
 Whitehead, Alfred North 106
 Williams, William Carlos 98
 Wilshire, Bruce 234, 240
 Wilson, Richard 234, 240
 Wilson, Robert 227, 257, 286, 293
 Wittgenstein, Ludwig 202, 209, 373, 433
 Wittnyédy István 151
 Wlassics Gyula 39
 Wohlrab József 346, 349
 Woods, Alan 237, 240
 Wordsworth, William 64
 Worthen, William B. 237, 240
 Wulf, Christoph 89
 Wyspiański, Stanisław 271
- Xantus János 294
 Xenophón 416
- Zákány Tóth Péter 113, 114
 Zalányi Kinga 52
 Zanetti, Véronique 89
 Závada Pál 135, 252
 Zichy Ferenc 37, 41
 Zitterbarth Mátyás, ifj. 114
 Zola, Émile 7, 14, 158
 Zrínyi Miklós 108–112, 153, 155, 157, 158
 Zukofsky, Louis 98
 Zweig, Stefan 50, 53
- Zsámbéki Gábor 258
 Zsámboky János 156
 Zsótér Sándor 262–263, 264, 280, 281,
 293, 295

A névmutatót *Bodnár Krisztina* állította össze

Tartalom

2005/1

FRIED ISTVÁN	
Jókai Mór és a világirodalom	3
SZILÁGYI MÁRTON	
„sötét halálával az öngyilkolásnak...” (<i>Czakó Zsigmond halála</i>)	20
GÁNGÓ GÁBOR	
Az értelem retorikája a Márai-Monarchiában	42
LŐRINCZ CSONGOR	
Elégia és búcsú mint emlékezet a nyelvben (<i>Arany, Mörike, Vörösmarty</i>)	54
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
„Sötétben nézem magamat” Az individualitás formái Szabó Lőrinc <i>Te meg a világ</i> című kötetében	65
PRÁGAI TAMÁS	
A megjelenítés stációi (<i>A parataxis mint szövegszervező elv</i> <i>John Ashbery és Oravecz Imre egy-egy versében</i>)	90
<u>Szemle</u>	
KISS FARKAS GÁBOR	
Borián Elréd: <i>Zrínyi Miklós a pálos és a jezsuita történetírás tükrében</i>	108
KERÉNYI FERENC	
Vajda Péter művei	112
GEROLD LÁSZLÓ	
Kovács Levente: <i>Madách & Harag Marosvásárhelyen</i>	115

Jókai Mór és a világirodalom¹

Tolsztoj. Évszázados távlatban
kitetszik, a legnagyobbak egyike volt.
Jókai és Proust mellett ő volt a „modern”.
(Márai Sándor: *Napló 1976–1983*)²

Az öregkorára meghökkenteni a legkevésbé kívánó Márai három olyan szerzőt nevez meg, akiknek első (és többedik) pillantásra (szinte) semmi közük egymáshoz, mind „nemzeti”, mind „világirodalmi” funkciójukat és hatástörténetüket tekintve lényegileg eltérő „sors” jutott nekik osztályrésziül. Jókairól szólva egyáltalában kétséges, lehet-e vele kapcsolatban akár hagyományosan értett világirodalmi jelentőségről, akár világirodalmi funkcióról beszélni. Illetőleg: elegendő-e az a regionális irodalmi/kritikai anyag, hogy Jókainak „Duna-táji”, „kelet-közép-európai”, közép-európai szerepéről elmélkedjünk; a jórészt ismert, szerb irodalmi, az inkább kiadás- és fordítás-történetileg ismert lengyel és cseh irodalmi,³ valamint a bibliográfiailag⁴ számon tartott (és a regények kritikai kiadásának jegyzetanyagában olykor hiányosan és pontatlanul közölt) német irodalmi recepció egyelőre, a kutatás hiányai miatt (de csak amiatt-e?) még nem állhatott össze történeté, nem vonhatók le következtetések Jókainak a magyar irodalom/irodalomtörténet keretein esetleg túlnövő jelentőségéről.⁵ Annál kevésbé, mivel a Jókai-kutatás elmulasztotta a fordított irányú feltáró munkát.⁶ Jóllehet a Jókai-regények számottévó részének, a kisregények és novellák kisebbik hányadának ismeretesek magyar és nem magyar nyelvű forrásai, sem a Jókai-forráshasználat jellegzetességeiről nincs szélesebb körű és megbízható tudomásunk, sem arról az irodalmi és szubkulturális közegről,⁷ amely elemeiben, töredékeiben a kritikai kiadások jegyzetébe szorult. Még inkább hiányoznak az összehasonlító kutatások,⁸ amelyek Jókai XIX. századiságának (?) összetevőit segítenének felmutatni, továbbá megteremtenék annak a konfrontatív elemzésnek lehetőségét, amely elmozdíthatna a meggyökeresedett állításoktól, miszerint Jókait feltétlenül Flaubert-rel kellene összevetni ahhoz, hogy diadalmasan rá lehessen világítani korszerűtlenségére, vagy mindenáron Sue-vel és Dumas-val volna szükséges együtt emlegetni, hogy „másodlagos”-nak vélt romantikája bizonyíttassék; miközben egy alaposabb összeolvasás Victor Hugo regényírásával (ezt Hankiss János kezdeményezte)⁹ és groteszk-felfogásával talán egyrészt kézenfekvőbb lehetne, másrészt az időskorában a különösség iránt érzett vonzalma miatt elmarasztalt Jókainak több művét (például a méltatlanul keveset emlegetett, elhibázottnak tartott *Szép Mikhált* és

A *Kráót*) jobban a helyén láttathatná, a szubkulturális és a groteszk kereszteződésének kísérletét értékelve. Annyit kiegészítésül, hogy a Jókai-olvasásnak az utóbbi évtizedekben megnehezültek a feltételei. Hiszen a kortárs olvasó örömteli ráismerése a magyar közélet „átpoétizált” nyelvére még lehetővé tette a „beavatottságot” abba a kulturalitásba, amely a műveltség és művelődés szerkezetváltása okán a ma élő generációknak már igen kevésbé adott meg. Vonatkozik ez mindenekelőtt arra a „többynelvűségre”, amely a XIX. századi Magyarország plurikulturalitásából fakadt, továbbá a különféle szociolektusok összjátékára, amely az egymáshoz képest komplementáris, önmagukban is olykor vegyes „nyelviségek” között természetes formaként konstituálódott. A XIX. század elején lejátszódott a magyar nyelv felzárkóztatása az „európai nyelvi standard”-hoz, és a cseh és a magyar „nyelvújítás” Sprachanschluss-ként jellemzése kielégítő módon jelzi a romantika korára már általánosan elfogadott irodalmi nyelv helyzetét a politikai és a kulturális önazonosság konstituálódásának folyamatában. Ennek következtében az irodalmi nyelv legfeljebb helyi jelentőségűvé, szakmai használatúvá csökkentette a táj- és rétegnyelveket; ugyanakkor a társadalmi szerepek differenciálódása jelölhető meg annak okául, hogy tovább őrződött a szerepekhez fűződő „réteg”-nyelviség. A latin vagy a német nyelv némileg visszaszorult, de elemei, nemegyszer bizonyos frazémák még a XX. században is fölbukkantak meghatározott körű beszélőknél. A Jókai-művek nyelve nagyon pontosan érzékelteti ennek a típusú vegyesnyelvűségnek a körét, kompetenciáját, megkülönböztető jellegét, nem utolsósorban pedig azt, hogy a nyelvi centrum és a nyelvi periféria miféle kapcsolatlanságok révén érintkezett egymással. Ami egy korábbi irodalmi/irodalomtörténeti periódusban Jókai menlevelének számított, előadásmódjának élénksége, kis túlzással nyelvi „realizmus”, a zsánerfigurák élethűnek vélt beszéde, az mára nemegyszer az értés akadálya lett. Minek következtében erősen változott a Jókai-befogadás feltételrendszere (amely még véletlenül sem tévesztendő össze egy tétélezett Jókai-„kultusz”-szal, amely – amennyiben volt – mindig párhuzamosan futott az „antikultusszal”, a merev elutasítás gesztusaival); ha a XIX. században a népszerűség keresése, a közönség kegyének hajhászása, a vonzalom a túlzás, a képtelen iránt, a történeti rekonstrukció túlzott (?) nagyvonalúsága stb. lett a fő vád, egyszerűen Jókai romantikája nem talált méltánylásra, utóbb – támaszkodva a XIX. századi előfeltevésekre – kizárattott a „nemzeti klasszicizmus” köréből, Kemény Zsigmond regényírása mögé szorítottatott (az olvasottságban természetesen sosem), és hol „liberalizmusát” rótták meg, hol a nemzeti nagyelbeszélés alakításáért állítottatott pellengérré. Kitérőképpen és rövidre zárva azt mondhatnám el, nem született meg az a magyar André Gide, aki a francia regényíró feleletét a kérdésre: ki a legnagyobb francia költő, magyar író, Jókaira alkalmazta volna ekképpen: sajnós, Victor Hugo – sajnós, Jókai Mór. Talán nem szükséges bővebben kifejtenem, hogy Gide nem Victor Hugo

romantikáját írta tovább, nem vélte folytathatónak Hugo kétosztatúnak tartott regényvilágát, amelyben a Jó meg a Rossz között a groteszk látszik az összekötő elem funkcióját betölteni, és amely költészetiesztétikában a német korai romantika regényfelfogása szembesül a byroni felfogással a sorsüldözött törvényen kívüli történetét a középpontba helyezve. S már itt előlegezve egy bizonyára hosszabb és alaposabb elemzést: aligha Jókainak főleg regényei utólag megalkotott utószavaiban elhelyezett „regényelméleti fragmentumai” perdöntőek a korszerűség versus korszerűtlenség, a popularitás versus lélektanilag/történetileg indokoltabb személyiség szemlélet, realizmus versus elszabadult fantázia ügyében, hanem romantikájának, irodalomfelfogásának regényeiben lejátszódó története (nem csak *A három márványfejben*); nem elhanyagolható módon a Victor Hugo értelmében vett *groteszk* megannyi alakváltozása, a *Hétköznaptoktól* az utolsó regényekig, elbeszélésekig.

S itt, ezen a ponton lehetne egyelőre inkább csak kijelenteni, mint részletesebben bizonyítani, hogy Jókai több XIX. századi íróhoz hasonlóan jó néhány regényalakzattal kísérletezett: az egyik lenne a titokregény, amely Dickens *Twist Olivérjában*, a *Kis Dorritban*, a *Szép reményekben* (*Great expectations*) máig „hatásos” példával szolgált, és amely műfaj talán alkalmas lehetne olyan Jókai-regények alaposabb szemügyrevételére, mint *A lélekidomár*, az *Akik kétszer halnak meg* vagy egy epizódjában *A kőszívű ember fiai*, nem utolsósorban a *Tégy jót*. Nem bizonyos, hogy megrovó hangsúllyal volna szükséges emlegetni Jókai érdeklődését a bűnügyi regények szerkesztésmódja iránt, ideiktatván a peres eljárások struktúráképzésének próbáit (*Eget vivó asszony-szív*). Nem pusztán azzal lehetne védekezni, hogy a vétek, nyomozás, „rejtvényfejtés” epikus változatával a leginkább E. A. Poe nyomán olyan szerzők éltek, mint Dosztojevszkij (megelőzőleg a német romantikusok közül E. T. A. Hoffmann), hanem azt volna érdemes alaposan szemügyre venni, hogy a városiasodás és az ezzel kapcsolatos társadalmi átrendeződés, ha úgy tetszik, a kapitalizálódás a peremre szorulás, a függések, a személyi kapcsolatok, személyiség és tárgyak, személyek és intézmények egészen más rendszerét hozta létre, mint az előző korszakokban; s idevonva a titokregények¹⁰ bűnügyi vonatkozásait, nem egyszerűen a bűnben fedezi föl az identitás megrendülését, hanem a kiszolgáltatottságok, a félelmek és a fenyegetettségek oly hálozatának szerveződéséhez járult hozzá, amely kezdetlegesebb formában már az 1840-es évek magyar irodalmában regénytárgy, hogy Jókai nemegyszer Dickensre és Hugóra, ritkábban Sue-re emlékeztető módon kölcsönözön „regénytechnikailag” differenciáltabb formát az alakzatnak. Jules Vernehez hasonlóan fordult Jókai a tudományos fantasztikum regénylehetőségei felé, összekötvén az utópiahagyományt, a felvilágosodás államregényeit és a (politikai) pamfletekből ideszármaztatható, szatirikus hangvételű parabolát. A tudományos fantasztikum hol „betét”-je egy történetnek (*Fekete gyémántok*), hol államregénybe torkolló látomás egy létrehozandó utópiáról (*A jövő szá-*

zad regényében), hol egy negatív utópia, sziget versus „világ” tárgy előlegezése (*Ahol a pénz nem isten*); a parodisztikus megoldás éppen úgy nem hiányzik az életműből (*Egész az északi pólusig*), mint az elbeszélői nézőpont (elbeszélő-hallgató, befogadó) váltogatásával kitűnő pikareszkre rájátszó prózai epika (*Egy hírhedett kalandor*). Ezenközben nem kevésbé sikeresen kísérletezett, jóllehet éppen kísérletként értékeltetett alul, a népszínmű megújításával, *A bolondok gróffa* a népszínművet az abszurd felé mozdítja el: s ami további elemzést igényelne, a XIX. század technikai „forradalmának” irodalmi tárgygyá (nem szelídítése, hanem) adaptálása. Ezen a ponton nem árt figyelmeztetni arra, hogy a magyar irodalomban a „vasút”-tal kapcsolatos jövőorientáltságot versbe író Petőfi és a századfordulós magyar modernség városi létformájában civilizációs létlehetőséget érzékeltető „irodalom” között Jókai az, aki megteremti romantika és kulturális-civilizációs váltás közös elgondolásának epikai alakzatait. Részint azért, hogy a technikai és természettudományos, „nagyvárosi”-világszerű konstruktumokat nem egy naivnak bizonyuló, pozitivistá ihletettséggű világnézet alapján szemléli, valamint meszse áll tőle a romantikus antikapitalizmusként megjelölt konzervativizmus is. Victor Hugóhoz hasonlóan (a *Századok legendájában* határolódik el a francia romantikus a természet versus technikai haladás áldilemmájától, s teremti meg a XIX. századi létezés daidaloszi és/vagy prométheuszi lényegében az utópia „realitását”) a XIX. század romantikus antropológiájának alapvetően ambivalens jellegére utal: míg a (nemzeti) történelem, e (nemzeti) történelem „aktánsai”, ennek következtében a „nemzeti” történelem fölé magasodó személyiségek periódusa letűnni látszik, így az eposzi megjelenítés deformációs alakzatokban múlik ki, a korszak természettudományára építhető az az utópia, amely éppen azért, mert utópia, nem a megvalósíthatóság attribútumaival rendelkezik, pusztán azt igyekszik markánsan megragadni: az irodalom révén miféle jövő közvetíthető az olvasónak (*Fekete gyémántok, A jövő század regénye*). Azaz a jövőkép miféleképpen határozódik meg az átesztétizált technicitástól; a változó médiumok hogyan írják át a személyiség és az utópia révén teremtődő kollektivitás megjeleníthetőségét. Ami a „társadalmi” környezetet illeti, a dickensi „titokregény”-ből olyan összeesküvéses teória integrálódik a regényi történésekbe, amelyek révén a dús szövésű cselekménybe ágyazódik a nemzetközi politika és a nemzetközivé váló ipar, kereskedelem, valamint ezzel összefüggésben: a bűnözés; s mindez nem csupán az egyes szubjektumok léthelyzetét meghatározni törekvő történések megannyi esztanulmánya (ami egyébként az elbeszélés megváltozott státusát reprezentálja), hanem az elbeszélő ennek a prózai kornak (Hegel) fő tendenciái után nyomoz, és ebből mintegy következik, hogy az egyetemessé mélyülő válságtünetek, az ezzel együtt járó egzisztenciális elbizonytalanodások, a történések szétdarabolódása válnak a prózai epika jellegzetességévé. S hogy itt a Jókai által meghirdetett és kritikusoktól megkérdőjelezett realizmus-romanti-

ka-felfogása átértékelést kíván,¹¹ arra éppen az 1870-es esztendőktől kezdve megszaporodó és följebb részint jelzett műfaji kísérletei utalnak, annyit téve hozzá a már elhangzottakhoz, hogy mindennek nyelvi konzekvenciáira is föl kell figyelniünk. Arra nevezetesen, hogy az 1850-es esztendőknél a forradalmat és a szabadságharcot megjelenítő epikus (eposzi) nyelve differenciálódik, a korábban zsánerfiguráknak főntartott nyelvi humor a groteszk nyelvhasználat felé tolódik (párhuzamosan azzal, hogy a helyzetkomikum visszafogottabbá lesz, és az akár komikus szituációknak fölfogható jelenetek beszédmódjában a Jókainál megszokott szójátékok részint visszavonódnak, részint bonyolultabbakká válnak, figurák elrajzolásának eszközeiül szolgálnak, valamint a nyelvi ismétlések újabb formái felé indulnak el). Ehhez azonban feltétlenül hozzá kell tennünk, hogy a korántsem teljesen problémátlan heroszok és „fél-istenek” küzdelme messze nem egy balzaci vagy flaubert-i „terminológia” szerint értelmezhető realista esztétika és személyiségfelfogás szerint dekonstruálódik; még akkor sem, ha egyes Balzac-figurák egész lényüket átható, központi szenvedélye egy-egy Jókai-alaknál is szemrevételelezhető; s a zolai, részletező, alapos anyaggyűjtést eláruló leírások mellé Jókai természetmegjelenítéseit messze nem jótalanul állította már a kutatás. Igaz ugyan, hogy Jókai forrásértelmezése nem változott jelentősen az évtizedek folyamán, de a prózai epika választott előszövegeinek sokrétűsége, s ami talán még fontosabbnak tetszhet, kulturális és szubkulturális, irodalmi és irodalom alattiinak vélt értékelése Jókainál (egy romantikus világképen belül) átalakul.

Ezen a ponton hasznosnak bizonyulhat egy rövidebb kitérő. A realizmus nem „váltotta föl” a romantikát, hanem egyfelől párhuzamosan éltek egymás mellett a realista és a romantikus tendenciák és esztétikák, másfelől a német és az angol romantika első és második hullámának kelet-közép-európai befogadása és átírodása nagyjában-egészében azokban az évtizedekben történt, amikor Balzac, Stendhal és Victor Hugo a regényről és általában a tipikus versus különös viszonyáról kifejtették véleményüket, és ezt regényeikkel (*Vörös és fekete*, *Goriot apó*, *Elveszett illúziók*, illetőleg: *A párizsi Notre Dame*) „hitelesítették”. Ennek az lett az eredménye, hogy a kelet-közép-európai romantikák az 1830-as, 1840-es években egyszerre többféle „nyugati” romantikára reagáltak, alakították ki viszonyukat mintegy harminc-negyven esztendő német, angol és francia irodalmához/kultúrájához, miközben az anyanyelvi, XVIII. századi, XIX. század eleji „kezdemények” esetleg olyan tendenciák, szerzői magatartások, retorikai alakzatok és nem utolsósorban nyelv- és irodalomfelfogások körvonalazódásához járultak hozzá, amelyeket a romantikához (általában), később a realizmushoz (általában) ambivalens viszony fűzött. Teljesen természetesen nem általában a romantikának és a realizmusnak a befogadástörténetét kísérhetjük figyelemmel, hogyha a magyar, a cseh vagy a szlovén irodalom XIX. századiságát próbáljuk meg feltárni, hanem meghatározott, olykor egymástól eltérő változatait a romantikának és a rea-

lizmusnak, még hozzá olyan típusúakat, amelyek valamiképpen konfrontálhatók a hazai kezdeményekkel, illetőleg amelyek konfrontációja révén a hazai kezdemények átláthatókká válhatnak. Ez természetesen maga után vonja annak lehetőségét, hogy nem feltétlenül a legjelentősebb költők, írók kelet-közép-európai jelenléte nevezhető a legfontosabb tényezőnek, hanem olykor az ún. másod- vagy harmadvonal szerzői reprezentálnak a hazai irodalomban létrehozható formációkat. Más alkalommal a befogadástörténet torzítja a tendenciákat, jól ismert, hogy Chateaubriand XIX. század eleji cseh fordítása a cseh nyelvújítás diadalát és (részben) a cseh irodalomszemlélet átrendeződését segítette, míg a csehvel egykorú magyar fordítás szinte észrevétlenül veszett el a magyar regény „előtörténeté”-ben.

Annyit már most megállapíthatunk, hogy a „nyugati” irodalom önmeghatározásakor (legyen szó akár romantikus, akár realista megnyilatkozásról) az „irodalom alatti”-nak, a szubkulturálisnak minősülő ugyan hamar kért és kapott helyet egy igen széles körűen megvont kultúrameghatározásban, valójában a *l’art pour l’art*, a parnasszisták megjelenése és kanonizálódása irodalmi körökben ugyancsak kétséssé tette a romantika popularizáló kezdeményeit, és Baudelaire-től Mallarméig nemcsak a küldetéses irodalom, a költő-próféta került furcsa helyzetbe (Rimbaud „látnok”-képzete ellenére), hanem a romantikus vagy romantizált retorika is. Nem is szólva arról, hogy a Stendháltól a „boldog kevesek”-nek küldött irodalmi „üzenet”-et a flaubert-i regénytechnika olyan irodalmi térben finomította tovább, amely a differenciált szemléletű, a nézőpontváltásokra fölfigyelő, a regénynyelv zeneiségét meghalló-értékelő olvasóknak kedvezett. Míg Victor Hugo (s itt a viszonylag kései *Nyomorultak* című regényre utalok) ragaszkodott részint a romantikus rekvizitumokhoz, részint a személyiségmegjelenítésnek ahhoz a módjához, amely a titok- és a bűnügyi regényekben formálódott, nem is szólva a morális tendenciáról, amely említett regényében azonban jóval rétegzettebben bontakoztatja ki a társadalmi megítélés és a személyiség önnevelődése között szüntelenül kibukkanó diskrepanciákat. A *Nyomorultak* szabaduló fegyence, a társadalmi igazságtalanságok és képmutatók sorsrontó hatalmától szenvedők, a könnyen azonosítható allegóriák (Jean Valjean lenti, csatornabeli útja Mariusszal) akár egy átlag kalandregényben¹² is helyet kaphatnának. Az ellentétekben és a groteszk szelídítettebb változatában gondolkodó szerző/elbeszélő azonban mintegy a századfordulós tézist megelőlegezendő a látszat-valóság dichotómiájának keretei közé helyezi a történetet, nem is szólva az epizódok történeti és szubkulturális (városi folklór) vonatkozásairól. Így a tendenciózus, nem egy részletében didaktikus, a regényből „kibeszélő”, filantróp előadásmódot nem pusztán a részint nevelődési jellegű, részint kalandos-„izgalmas” cselekménymondás ellensúlyozza, hanem egy összetettebb műfaji szemlélet gyakorlata, amely a német korai romantika Gesamtkunstwerk-gondolatának a regényben történő létrehozását sürgette,¹³ és amely talán elsőként annál az E. T. A. Hoffmann-

nál igazolódott, aki éppen a személyiség megosztottságát, a hasonmás tárgyat tematizálta, és fantasztikum, pszichológia, tündérmese stb. szintézisét kísérte meg egy-egy alkotásában. Más kérdés, hogy például a Thénardier házaspár helyenként félelmetessé növvő groteszkje, a Twist Olivért megidéző Cosette, Jean Valjeannak részben Vautrinre emlékeztető, részben egy Bildungsroman hőstét reprezentáló alakja, Mariusnek és rokonságának különféle magatartásokat megtestesítő és a különös irányába térő együttesen milyen mértékben folytatója annak a fajta regénynek, amelytől az eposzi funkció továbbgondolását várták, illetőleg amely az egyes alrendszerek konfrontációjára vállalkozhatott a „polgári kor eposzá”-nak keretein belül (amilyen a történetírás, a politológia, a jogrendszer, az iparszervezés stb.). Talán szakíthatnók azzal a leegyszerűsítő szemlélettel, amely a *Nyomorultak* típusú regényben csak a romantikus/romantizáló sémákat látja; és Jean Valjean önnevelődésének állomásait úgy tekinthetjük, mint kísérletét ez alrendszerekbe való beilleszkedésre (mint iparos, kereskedő, polgármester stb.). Ha így tekintjük, akkor „sokoldalúsága”, a képtelennel érintkezni látszó léttörténete korántsem minősül majd hiteltelenségnek, egy ún. szerzői elhatározás mindenekelőtt morális-szociális tendenciát példázó dokumentumának. Azt mindenesetre nem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül, mily nagyra becsülte Dosztojevszkij Victor Hugo prózáját, *A párizsi Notre Dame* orosz kiadásához előszót írt, és a *Nyomorultakat* a maga számára igen fontosnak minősítette.

Ennek a kitérőnek az volt a tétje, hogy a Jókai által nem vagy alig deklarált „viszony” leírását készítse elő, ami nem annyira Sue-höz¹⁴ és Dumas-hoz, hanem Victor Hugóhoz és ahhoz a romantikus regényhez fűzte, amely a magyar (és jórészt a nem magyar) kritikusok szerint nem pusztán irodalom alatti forrásokból merített témát, hanem maga is ezeknek az irodalom alatti forrásokból származtatható epikának eljárásait hasznosította. A bűnügyi regény „deformációja” Victor Hugónál éppen úgy érzékelhető (a *Nyomorultak* Javertje meghasonlott személyiségként lesz öngyilkos!), mint majd Dosztojevszkij rendőrfelügyelője esetében (vö. a *Bűn és bűnhődés* Porfirijének alakjával és pszichológiai következtetéseivel, továbbá azzal a kielégületlenségével, amely nyomozati „sikere” és lélektani rejtvényfejtése után elfogja).

S ha *A lélekidomárt* nyilván meglepetést keltve ez igen erős kanonikus pozícióban látható művek közelébe sorolom, hangsúlyozván, hogy noha mind a regényvégi kiegyenlítődé, mind a lélekidomári személyiség feltételezett egységessége elkötelezettjének tűnik is az író-elbeszélő, ennek az az oka, hogy e messze nem egészen hibátlan mű regénynyelvi differenciáltsága, egymástól eltérő forrásainak a cselekményben történő ütköztetése és nem utolsósorban a nőalakok „nyelv”-nek többrétúsége a hiperromantikus szubjektumértelmezés ellenében hat; valójában a szinte szuper-egóként ágáló lélekidomár története mellé applikálja az elbeszélő a titokregény dickensi kalandosságát (beleértve a fegyenclet rejtelmes fordulatait); s még a jelent illúziótlanul, a jö-

vendőt tudatosan látó főszereplőt sem kíméli meg a személyes tragédiától (Godiva halála; e név anagrammatikus értelmezése ezúttal nem visz közelebb a titokregény eseményeinek feltárulásához), a félreértéstől, a kicsinyes intrika okozta egyedüllétbe szorulástól, de a megkísértéstől sem. S ha az idillbe hajló megoldás nem következik ugyan „organikusan” az előzményekből (némi előkészítés után mindössze másfél lapnyi jut e „kiegyenlítődésre”), a titokregény aktánsai újabb összeesküvésének következményéből ered a lélekidomár családi boldogsága; a mindvégig aktív címszereplő „kivárása”-t, látszólagos passzivitásba merülését jutalmazza „sorsa”. Ez mindenképpen eltér a korai Jókai-művek történetvezetésétől, hiszen a szuper-ego is ki van téve a külső események változásainak, sőt: szeszélyeinek. Lándory – akarva-akaratlanul – lesz részese, előbb kárvallottja, utóbb nyertese a negatív figurák machinációinak, a „világ”-tól nem függetlenítheti magát, létének idillbe fordulása a regény végére tett pontot követőleg realizálódhat. Az *Akik kétszer halnak meg* sem kevésbé leszámolás az illúziókkal, a nyomozó nem választhat „jól”, kiszolgáltatottja és szereplője a Történetnek.

A kései Jókai-regények még egy ponton zárkóztathatók az európai regény-történekek fő áramához. A főszereplők hite megrendülni látszik a fennálló világrend igazságosságában, és a korábban sejtetett kétségek még 1848/49 hőseinek megjelenítésekor is fölerősödnek: a romantikus séma és hősfelfogás torzul. Ennek beszédes jelződése, hogy az eleinte ideálisnak látszó alakok groteszk szituációk elszenvedői lesznek, s a *De kár megvénülni* egy jelenetében *A kőszívű ember fiai* egy pátosszal teli, könnyeztető epizódja a szó szoros értelmében véve idézőjelbe kerül, a *Fráter György*ben Dózsa parasztháborúja csupán rémlátomásként kerülhet a történekek közé, Jókai vihart keltett Dózsa-dramájának emlékezte mintegy a megkísértés mitológéjéjéül illeszthető a történelmi szereplő nevelődési történetébe. Az *A mi lengyelünk* pedig véglegesen és végletesen visszavonni látszik az egykor eposzának elgondolt-minősített tárgyat, s az eseménysorban megbúvó tragikomikum elemei a roncsolódó és méltó alakra nem lelhető szubjektumok rajzában artikulálódnak.

Még egy további mozzanatot érdemes esetleg felidézni ahhoz, hogy valóban újragondolhassuk Jókai helyét a XIX. század európai irodalmaiban. Ezzel párhuzamosan e regények „különös”-ének, groteszkjének, a rájuk látható fenségesnek jelentőségét és személyiségformáló „aktivitását” az eddigiek-nél pontosabban érzékeltethetjük. A *Szabadság a hó alatt* című, inkább tárgya, mint „technikája” miatt méltatott mű olyan értelemben Puskin-regény, hogy a német és a francia források mellett a magyar Puskin-befogadással létesít vitaszövegeket. A magyar Puskin-képet elsősorban Bérczy Károly fordítása határozta meg, amely nem egyszerűen érintkezik a német Puskin-recepcióval, mindenképp Bodenstedt idevágó munkásságával, hanem az orosz irodalomnak főleg a német közvetítés során kirajzolódó problémakörét is belefoglalja a magyar *Anyegin*be. Jókai máshová helyezi a maga Pus-

kin-személyiségét, s ezt a legbeszédesebben azzal érzékelteti, hogy függelékben közli a *Cigányok* sikerültnek mondható átültetését. Két tényező említése kívánatos. Először: Jókai esetleg érzékenységeket sérthetett a *Cigányok*nak ilyen kiemelésével, 1859-ben jelent meg Párizsban Liszt Ferenc könyve: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*-ja, amelyet 1861-ben magyarul is kiadtak *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* címmel. Igen viharos fogadtatásban részesült a könyv, a magyar zene, cigány zene fogalmi körének (általános) tisztázatlansága, valamint a magyar zene–cigány zene egybe mosódása kapcsán fölmerülő több imagológiai probléma természetszerűleg nemcsak a magyar zene-„értő”-ket, hanem Jókait is foglalkoztatta; a helyenként indulatos reakció a nemzettudat kérdéskörét is vitatémává avatta. Másodsor: Jókai életművében aztán ez a magyar–cigány probléma több ízben visszatért, nemcsak *A cigánybáró* (Szaffi) szövegi és zenei anyaga tanúskodik erről, hanem a legbeszédesebben talán *A fekete vér* című kései, Bach-korszakban játszódó regénye, amely ráadásul (cigány/magyar) zenei vonatkozásokat tartalmaz. Visszatérve a Puskin-regényre, szinte meglepőnek tetszhet Jókai állásfoglalása, a *Cigányok* megismertetése a magyar olvasóval a megszokott Puskin-képtől eltávolítás; fordításából efféle mondatok idézhetők: „Ő most a szabad föld fia”, „Az ifjúság szabad, mint a madár! / Ki rakhat láncokat a szerelemre...” A vajda megrovó szavát szintén ideírom: „Szabadság csak magadnak kell”. A mű értékelése Dosztojevszkijhez fűződik, aki nagy hatású Puskin-émlékbeszédében állította: „Aleóban Puskin már felfedezte és zseniálisan bemutatta a szerencsétlen vándort, aki nem leli helyét saját hazájában, a történelmi orosz mártírt, aki oly történelmi végzetszerűséggel bukkan fel a néptől elszakadt társadalmunkban.” Ami a poéma messzibb távlatú értelmezését/értékelését illeti, Dosztojevszkij ekképpen ír: „Új, megkapó, elragadó volt minden, a költeményben tele eredeti eszmékkel, magasban járó gondolatokkal; tűz, vad szenvedély kifejezése, merész eszmejárás és ígéző leírások, és [...] amellet mly természetes egyszerűség.”

Jókai regénye előbb jelent meg, mint Dosztojevszkij elmondta volna emlékbeszédét, annál érdekesebb, hogy össze lehet vetni az eltérő kiindulópontból egymás felé közelíthető nézeteket. A Jókai-regény címében a „szabadság” a poémának is kulcsfogalma meg a regényalakoké is. A „hó alatt” földrajzi behatárolás a mű oroszosságára céloz; Puskin poémája annak a természetinek, városi civilizációtól romlatlannak szembeállítására az interperszonális viszonyok kötöttségéhez ragaszkodó városival szemben, amely ellentét fölvezetése Jókaitól sem volt egészen idegen. S itt nem elsősorban a *Sárga rózs*a pusztarajzára érdemes gondolnunk, hanem a Petőfi nyomában járó útirajzokra, regényrészletekre (akár az *Egy magyar nábob*ára), amely(ek) mellett a nagyvárosi vízió (az *És mégis mozog a föld*ben például) is helyet kaphat. A Jókai képviselte szabadságfelfogás elmozdult az 1848/49-ben szintén mozgékony és olykor meglepően változatos nézetektől, már csak azért is, mivel a Jókai-mű-

vek „világát” aligha érdemes egységesnek elgondolni. Éppen a szabadság-
 eszme készítette arra, hogy szembenézzen a nemzetiségi kérdéssel, valamint
 a felvilágosodástól örökölt emberbarát vagy hazafi dilemmával, s így több
 helyütt az európai liberalizmus állam- és nemzeteszméjét gondoltassa el sze-
 replőivel. A Herder népszerűsítette szláv legenda nyomán méltányolta és ér-
 tékelte a magyarországi szlávok népköltészetét/művészetét, sürgette műve-
 lődésük támogatását, épített ki jó kapcsolatokat a nemzetiségi irodalmak né-
 hány személyiségével, ugyanakkor a nemzetiségi törekvéseket, kiváltképpen
 ha azokban „államellenes”, „szecessziós” mozzanatokat fedezett föl, elítélte;
 Jókai az idők folyamán egyoldalúbbá, bár sohasem egyoldalúvá váló szabad-
 ságképzetét a dualista korszak államának fenntarthatósága viszonylatában
 igyekezett (újságcikkeiben és szépirodalmi műveiben egyaránt) „realizálni”.
 Az *Egy játékos, aki nyer* egyfelől a (pán)szlávna tartott politikai aspirációk el-
 lenzésének talaján fakadt, másfelől viszont a népköltészet bevonásával e pán-
 szláv törekvések ellenében működő természetit, romlatlant állította. Már
 csak azáltal is, hogy a horvát népköltészet ama nemzetegyéniségnek kifejező-
 dése, amelynek betagozása egy össz-szláv gondolatkörbe és politikai egység-
 be a nemzetegyéniség elvesztését eredményezhetné. S hogy Jókai ily magas-
 ra értékelte a déli szláv népek, ám éppen úgy a szlovákok népköltészetét/mű-
 vészetét, abban a XVIII–XIX. századi magyar etnográfiai gondolkodás mellett
 az európai párhuzamok is szerepet játszhattak; Jakob Grimm népszerűsítette
 a szerb nyelvteremtést és népköltési gyűjtést, amely Goethe tetszését szintén
 elnyerte, Mérimée déli szláv népköltészeti misztifikációjával még Puskind és
 Mickiewiczet is megtevesztette. A francia irodalom szerbség-képének¹⁵ ala-
 kulása párhuzamos a magyar irodaloméval, a Balkánon utazó és utazásáról
 kötetet kiadó Urházy György (*Keleti képek*, 1854) Jókai munkatársa, műve Jó-
 kai forrása volt, beszámolója a balkáni vámpírhitről és történetekről ugyan-
 csak a francia irodalom hasonló írásaival konfrontálható. Mármint Jókai
 élénk érdeklődése a magyar és magyarországi nem magyar népek etnográfia-
 ja, kiváltképpen népköltészete iránt nem csupán „nemzetiségi” tárgyú mű-
 veinek couleur locale-jának „háttéranyagát” szolgáltatják (azt is, mint a *De
 kár megvénülni* című regényének részleteiét), hanem az irodalmi nemzetkép-
 kutatást segítenek megalapozni, illetőleg azt a plurikulturalitást hangsúlyoz-
 zák, amelynek ellenében működött mind a hivatalos magyar, mind a hivata-
 los nemzetiségi politika. Ám ez a plurikulturalitás, amelyre valójában első-
 sorban Jókai szerb (és feltehetőleg szlovák) olvasói figyeltek föl, a magyar iro-
 dalmi népiesség historikumában sem (lenne) mellőzhető. Annál kevésbé,
 minthogy az elsősorban verses anyagot feltáró magyar népköltési gyűjtéssel
 nem szemben, hanem inkább mellett Jókai kezdeményezte a népi, félnépi
 (vagy kismemesi, falusi) rövidpróza, anekdota-, adomakincs gyűjtését, s a
 magyar néphumorról értekezve maga is imagológiai rajzzal próbálkozott, s
 olyan írásmód és műfaj megalkotását célozta meg, mármint az anekdota be-

illesztését a terjedelmesebb epikába, az anekdota novellává írását, az anekdotaalakok regényfigurává alakítását, amely nemcsak folytatóira lelt a magyar irodalomban, hanem az egy időben hangzatos megrovások ellenére a legújabb magyar irodalomban föltámadni látszik. Jókai gyűjtéséből (elsősorban a *Vasárnapi Ujság* anyagából) egy életforma/mód nyelvi közvetítése jut el az olvasóhoz, rétegszemlélet, amely meghatározott nézőpontból provinciálisnak tetszhet, más szemszögből éppen nyelvisége és történetformálása révén az allegorizálódás vagy egy alternatív kultúrafelfogás felé mutathat. Ugyanis ezek a rövidtörténetek többnyire kilépnek a szűk körbe vont „történetiségből”, a megnevezett személyiség egyszeri esetéből, s a történelem „nagyelbeszélésével” szemben az alulról szemlélés kiselbeszéléseit állítják alternatívaként (mint az majd Hašek *Švejk*jében fog beszédes igazolódáshoz jutni). Jókainak feltűnő érdeklődése a népdalok, a kollégiumi énekköltészet, az énekeskönyvekben megőrzött műdalok iránt (nemcsak szövegük, zenéjük iránt is) hagyományértelmezéséből fakad, amelynek révén könyvtárában és regényírásában nem csupán a „magas” irodalmi, hanem a magas irodalmiból/kulturálisból kiszorult (magyar és nem magyar) anyag jelentőségére is fény derülhet. Jókai „világirodalmi” olvasmányairól keveset tudunk, nagy valószínűséggel hagyta maga mellett elsuhanni a XIX. század számottéví irányzatváltozásait, jóllehet eljutottak hozzá. Márai jegyezte föl naplójában: „Mintha nem olvasta volna a korabeli nyugati, orosz és amerikai irodalom remekait: Tolsztoj, Flaubert, Maupassant, Thomas Hardy, Hawthorne regényeit. [...] Jókai mintha nem eszmélt volna, hogy a regény műfaji, szerkezeti sajátossága változáson esett át...”¹⁶ Ez utóbbiban nem vagyok bizonyos; inkább úgy fogalmaznék, hogy talán nem elsősorban a kortárs világirodalom döbbsentette rá Jókait a Márai említette váltás kikerülhetetlenségére. Hanem részben az a szubkulturális anyag, amely legtöbb kései, de legalább az 1870-es évektől kezdődő periódus epikájának forrása lett. Azok a kuriózumgyűjtemények, Pitaval-kiadások, útleírások, memoárok, naplók, iratgyűjtemények, amelyek immár a XX. századi történeti kutatás számára nélkülözhetetlenek, részint az egykori „hétköznapi élet” rekonstruálásakor, részint a kulturális antropológia művelésekor, Jókai számára mindenféle történet hitelesítői lettek, hiszen nem a hivatalos és hivatásos történetírás álláspontjára volt kíváncsi; hanem arra, mi rejtőzik esetleg ez álláspontok „mögött”; sőt a saját maga által is időnként képviselt nemzeti narratívával szemben az Annales-iskolában létre támadó „vie quotidienne” foglalkoztatta. S hogy szinte élete végéig hitte a Victor Hugo kidolgozta groteszket struktúraalkotó tényezőnek, bőségesen lelt anyagra ebben a szubkulturális irodalomban, a fantasztikumot a nem hivatalos tudat közvetítette létformának élve meg. Megtévesztő az a meseiség, amely eláradni látszik Jókai történetmondásán, korántsem oly ártatlanok ezek a történetek, *A tengersizemű hölgy* a szem erotikáját írja önéletrajzinak álcázott epikába, csak valamivel rejtettebben azoknál, akik a XX. században ha-

sonlóképpen mutattak föl „veszedelmes viszonyok”-at. A kései regények erotikája persze nem a Zola-regényekéivel hozható párhuzamba, ám aligha mellőzhető teljesen az a kihívás, amely a XIX. század utolsó harmadának európai epikai váltása felől érte. Az irodalminak és ún. irodalom alattinak ez a keveredése (nem csak a humoros művekben) azt a látszatot keltette, Jókai hatás- vadász elemeket csempész regényeibe, hogy hanyatló írói erejét elfedje. A kritika nem ismerte föl, hogy irodalminak és nem irodalminak ez a közös nevezőre hozása egyidejű a Márai hangoztatta regényváltással Európában; és mai szemmel nézve akár merész és úttörő kísérletnek tekinthető. Hiszen mára a szubkulturális beiktatása az irodalomba polgárjogot nyert, a horrorszerű, a fantasztikus, a rémregényes stb. „helyi értéke” változott, mondhatjuk úgy is, felértékelődött. A kései Jókai elbizonytalanodó és/vagy megosztott szubjektumai a hazai és az európai személyiség válságára döbbernek rá, mintegy a labirintusi egzisztencia, a kényszerűen rossz választások alanyának szerepével kénytelenek beérni. Ennek következtében nem fogadhatják el a hivatalos/hivatásos történetírás által felkínált változatot a létezés nemzeti-történeti értelmezésére, hiszen tapasztalataik ennek ellentmondanak. Ott kénytelenek keresni, ahol szembesülhetnek önmaguk választási lehetőségeivel. Igen jellemző példa a *Rákóczy fia* című regény, amely látványos elmozdulás a *Szeretve mind a vérpadig* Thaly Kálmántól (is) ihletett, kalandregényi elemeket bőséggel tartalmazó „nagyepiká”-jától; annál is inkább, mert az első rész Rákóczi-kultuszára több olyan szövegréteg rakódik rá, amely a szubkulturális megközelítésnek kedvez. Ez a szubkulturalitás részint visszautal Victor Hugónak a *Párizsi Notre Dame*-jára, részint előretekint a mai áltörténeti, álmesei narratívára. Ez a közties helyzet leginkább a regény első részéről állítható, innen elkanyarodik a cselekmény egy „privát” történet irányába, amelynek „meseisége”, „intim szférája” az első részétől eltérő epika teremtődését teszi lehetővé. Aligha deríthető ki teljes bizonyossággal, a regény melyik része hatott Krúdyra olyannyira, hogy egy helyütt Jókai legszebb regényeként minősítette (nem kifejtve, csak egy odavetett mondatban); ám az minden bizonynyal kijelenthető, hogy a történelemnek és benne a történeti személyiségnek elválasztása a „nagyelbeszéléstől” (Rákóczi Györgyöt, a fejedelem kisebbik fiát sorsa arra rendelte, hogy egy illúziókkal teli vagy dezilluzionista történeti regény hőisévé váljék) hozzásegíti az írókat akár az ellen-történetiregény megalkotásához. Hiszen a történelem itt legfeljebb kulissza, a cselekmény a pittoreszk elemek előtérbe kerülését igényli, s a fantasztikumnak meg a groteszknak ad teret. A kései Jókai-regényekben általában egymás szomszédságában vagy egymással összeshövődöttségben látjuk a fantasztikumot és a groteszket, s ennek révén valósul meg az a regényalakzat, amelynek például *A Kráó* az egyik (ismétlem: méltatlanul elhanyagolt) változata.

Nyilván nagyon merész ugrás (bár időben nem túlságosan nagy a távolság), ha a XX. század elejének francia avantgarde szerzőjét idézzük meg,

Apollinaire-t, akinek Magyarországon kevesebbet emlegetett kisprózája részben hasonló forrásokból táplálkozik, részben a közép-európai „misztikát” poétizálja át, lett légyen szó *Sainte Adorata* című kisprózájáról (ennek magyar vonatkozásai is vannak) és még inkább *Le Passant de Prague*-ről (A prágai vándor), amely részben összejátszatja Victor Hugo révén a cseh és a francia irodalmi kultúrát, részben az Ahasvérus-történet beiktatásával a hétköznapi történetet egy másik, „rejtelmes” síkba tolja át. A német balladaköltészet-től a ponyvanyomtatványok anyagáig, a nemzetközi mondáktól kezdve a francia történelem epizódjait zsúfolódnak Apollinaire műveibe a hagyományos felfogásban ily összeszővődöttségben költészetidegen előszövegek; ám az avantgarde azáltal igyekszik új nyelvre lelni, hogy össze nem egyeztethető motívumokat, történéseket, irodalmi és szubkulturális „anyag”-okat egymásmellettiségükben, azonosértékűségükben, „szimultán” szemlélteti. S bár Jókai regényírása aligha olvasható egy avantgarde felfogás szerint, a romantikus és realista esztétika XIX. századi magyar képviselőit érezhetőleg zavarba hozta az irodalmiságnak eltérő regényi értelmezésével, és ez értelmezésnek éppen a szubkulturalitásra támaszkodás az egyik fontos tényezője. Ennek megfelelően változik Jókai regénynyelve, és nem egy regény éppen ezt a változást, a műfaji váltást kíséri nyomon, mint például az *Öreg ember nem vén ember*, amely a négyféleképpen elmondott, azonos alapgondolatot variáló történethez keresi a megszólalás elfogadható modusait. A XX. századi próza felől olvasva az egykor hatásvadásznak vélt elemek jelentősége (ismétlem) felértékelődik, s a töredékesség, a narrátori szerep gyengítése egy korszerűbb alakzat megteremtését ígéri. Amit néhány kortárs öncélú különködésnek vagy szerkesztetlenségnek bírált, az mai irodalomértésünkben a bricolage-technika felé mutat. Az úgynevezett túlzások és következtelenségek az egyneműség és teljesség megtörésének lehetőségével kecsegtetnek. Ilyen értelemben Apollinaire ideidézése talán mégsem a legnagyobb képtelenség. Már csak azért sem, mivel Jókai (Victor Hugo nem méltatlan társaként) jövővíziójában részint a „technikai civilizáció” mitologizálódik, a létezés „daidaloszi” vetülete igyekszik korszerű formára lelni, és ekként antik mítoszi és jelenkori íródik-olvasódik egymásra; s a romantikának ebben a változatában föllelhető az a lehetőség, amely a modernség egy változatában (természetesen újrastrukturálva) széleskörűen és alaposan kidolgozva megjelenik. Ami kiváltképpen érdeklődésre tarthat számot, hogy Victor Hugo groteszk-felfogásának jókais változata olyan elbeszélői felfogásokkal érintkezik, amelyek révén az „önazonos” jellemek megalkothatósága kérdőjeleződik meg: Jókai epósi hőseinek története az 1870-es esztendőkkal befejeződik, és egy másik történetnek adja át a helyét. Az *Egy játékos, aki nyer* több alakban színre állított hőse egyszerre játszik el a nemek közötti átlépés, kis túlzással: átjárhatóság eseménysorával, és a különféle társadalmi szerepek különféle nyelviségével, valamint ez egymástól eltérő létszférák (politika, „játék”, szerelem stb.) nyel-

veivel. Ugyanakkor a különféle nyelvek egymáshoz képest „komplementer” jellegűek, nem annyira vitatják a másik létezését, mint inkább annak a hiányának a betöltését végzik, amely a másik nyelv korlátozott érvényességéből fakad. A regény előszövegei az elbeszélői tájékozódás összetettségére engednek következtetni, a hírlapirodalmi, a népköltészeti, a politikai, a társasági lét köréből származnak a regénybe épített információk, amelyek aligha képek egységes világrenddé összeállni. Talán éppen ez a megosztottság, rendezetlenség a tárgya a műnek. Olyan értelemben, miszerint a világban magukat leplező, maszkot öltő, valódiságukban nem mutatkozó személyiségek ágnak, akiknek „többnyelvűsége” nem a megértést segíti, hanem a rejtett célokat szolgálja. E célokat elérendő a használt „nyelvek” csupán eszközök (e felismerés a *Szegény gazdagok* Hátszegi báróját szintén e körbe vonja), amelyek révén a személyiség legfeljebb az inautentikus beszéd létrehozására lesz képes, így megfosztatik attól, hogy „valódi” beszélgetés alanya lehessen. A groteszkbe forduló befejezés, az excentrikusnak tűnő lezárás (a főhős különös halála), amelyet az elbeszélő tárgyilagosan kísérel meg előadni és magyarázni, visszafelé hatva kérdőjelezi meg a bűnügyi és/vagy a titokregény által artikulálódó „fenséges”-t, s a különöst olyan esztétikai tényezővé avatja, amelyben a túlzás szinte a komikumba csap át, illetőleg amelyben egy természettudományos-zoológiai magyarázat igyekszik megfosztani a jelenetet excentrikusságától. Az *Egy játékos, aki nyer* e jelenete, valamint az epilógus funkciójú utolsó lapok korántsem egy szerzői/elbeszélői igazságtétel, nem a morális tanulságok levonása jegyében fogalmazódtak meg, s így részint a történet visszazáródik a regény egyik nyelvébe, részint a hangsúly áttevődik a személyes szférára. A kalandregényt ennek következtében el lehet vonatkoztatni attól a „napi politikai” háttértől, amely születéséhez minden bizonnyal erőteljesen járult hozzá. Ugyanakkor konfrontálni lehet a XIX. század végén messze nem korszerűtlen és nem csupán a közönségigényt kielégítő művekkel; talán éppen ellenkezőleg, a kalandregény alakzata az elbeszélői megtévesztés segítségével közvetíti azokat a szubjektumproblémákat, amelyek Jókai romantikus személyiségfelfogását a századfordulós modernségéhez viszik közelebb. Ugyanis a bármily játékosan „végrehajtott” én-sokszorozódás (amely legalább egy időre zárójelbe teszi az én-t) előbb a játékot mint a leplezés eszközét viszi színre, utóbb az én-ek által beszélt nyelvek hiteltelenedését eredményezik. „Der Roman ist ein romantisches Buch” (A regény: romantikus könyv) – írta Friedrich Schlegel. Talán a Jókai-életmű is összefoglalható Schlegel e mondatával; Jókai romantikájában és regényeivel valósul meg az, amit Schlegel olyannyira várt, elbeszélés, ének és más formák keveredése.¹⁷ Még egyszer, Jókai romantikus regényíró, szembesíthető a XIX. század romantikus regényelméleteivel, és szemlélhető a századfordulós modernség egy változata, de talán még a posztmodern felől is.¹⁸

1 E dolgozat az *Öreg Jókai nem vén Jókai* (Bp., 2003, Ister) című könyvem kutatási tapasztalataiból, valamint a kötetről írt kritikákból és a kötettel kapcsolatos beszélgetésekből merít. Elsősorban Imre Lászlónak tartozom köszönettel. A könyvben részletesebben kifejtett problémák egyikét-másikát itt csak érintem.

2 MARAI Sándor, *Napló 1976–1983*, Bp., Helikon–Akadémiai, 1993, 112.

3 Miloslava KNAPPOVÁ, *A magyar irodalom két népszerűsítője Csehországban (František Brábek és Gustav N. Mayerhoffer) = Tanulmányok a csehszlovák–magyar irodalmi kapcsolatok történetéből*, szerk. Zuzana ADAMOVIČ, Karol ROSENBAUM, SZIKLAY László, Bp., Akadémiai, 1965, 265–294. Jan ŠLASKI, *Jókai lengyel bibliográfiája*, Világirodalmi Figyelő 5, 1958, 51–57. CSAPLÁROS István, *Kraszewski és Magyarország*, Bp., MTA Irodalomtörténeti Intézet, 1963 („Jókai regényei iránti rendkívüli érdeklődés”-ről szól 22.).

4 SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, Bp., 1897. Hornyánszky Viktor, V. 38–67. hasáb, GULYÁS Pál, *Magyar írók élete és munkái*, sajtó alá rend. VICZIÁN János, Argumentum–MTA Könyvtár, XV. 773–810. hasáb, TÓDOR Ildikó, *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1849–1905*, Személyi rész II., H-Zs, Bp., Akadémiai–Argumentum, 1997, 23–94. Vö. még: *A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története*, Bp., Révai, 1911.

5 Olyan esettanulmányokat hiányolok, mint amilyeneket korábban HANKISS János írt: *Jókai hatása a magyar szabadságharc külföldi képére*, Irodalomtörténeti Közlemények 61, 1957, 230–235. Ferdinand STOLLE (1806–1872), *Von Wien nach Világos*, Leipzig, 1866 regénye Jókai Csataképei nyomán született meg. Vö. még Etienne SÓTÉR, *Maurice Jókai et l'Europe. Nouvelle Revue de Hongrie*, 1942, II., 67: 328–333.

6 E nemben üttörő HANKISS János, *Európa és a magyar irodalom*, Bp., Singer és Wolfner, [1939], 479–500. Mind Jókai forrásairól, mind a párhuzamokról megemlékeznek.

7 Jó pozitivistá feltárás: GYÖRGY Lajos, *A magyar anekdota története és egyetemes kapcsolatai. Kétszázötven vándoranekdota. Az anekdota forrásai*, Bp., Studium, 1934, különösen: 55–60., 237–238. A Godiva-történet (132.) A lélekidomárban visszhangzik, de nem a hősnő történeteként.

8 Az egyoldalú hatáskutatás e téren Jókai önéletrajzainak idevágó megnyilatkozásait igyekezett alátámasztani. Vö. MUZSNAI Agnes, *Victor Hugo hatása a magyar irodalomra*, Pécs, Dunántúli Könyvkiadó, 1930, 5., 6., 19–22., 27–28., 34–35., KOVÁCS János, *Sue hatása a magyar regényirodalomra*, Kolozsvár, Kolozsvári Kő- és Könyvny., 1911, 90–96., 104. Az *Asszonyt kísér, Istent kísért* és Sue egy regénye összeolvasása során a Jókai-mű egyes szám első személyű elbeszélőjét az íróval azonosítja. LENGYEL Dénes, *Jókai regényeinek romantikája*, Irodalomtörténet 27, 1938, 162–165. Szerinte „Jókaira a legnagyobb hatást Victor Hugo regényei gyakorolták.” (162.)

9 A 6. jegyzetben i. m.

10 Viktor SKLOVSZKIJ, *A széppróza*, Bp., Gondolat, 1963, 288–339., Ford. LÁNYI Sarolta.

11 Kontrollanyagként említhető a szlovák „nemzeti” kritika negatív Sue- és Jókai-recepciója. Sue-től morális szempontból tanácsolják el az olvasókat, Jókai ellen később nemzet(iség)i és egy eszményítő „realizmus” felől érkezik elutasítás. Rudolf CHMEL, *Két irodalom kapcsolatai*, Bratislava, Madách, 1980, 64–65., 102., 105., 148. A viktoriánus angol kritika viszonyulása Jókaihoz ambivalens, többnyire egy vélt olvasói elváráshoz igazított kritikai reakciók a jóval differenciáltabb angol epikus hagyományok és jelen szerint értékelték. CZIGANY Lóránt, *A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában (1830–1914)*, Bp., Akadémiai, 1976, 201–272., Ford. ROZSNYAI Bálint. A szerb recepció a XIX. században jó darabig töretlenül pozitív. Božidar KOVAČEK, *Madjarska književnost u srpskim književnim časopisima omladinskop doba (1860–1871)*. Klny. az *Ujedjina omladina srpska*, Novi Sad, é. n., Matica srpska kötetből, Uő, *Prevodi madjarske beletristike u srpskim knjižvnim časopisima šezdesetih godina XIX veka. Zbornik Matica srpske za književnost i jezik* 1968, 159–162., Uő, *A magyar szépirodalom a szerb szépirodalmi folyóiratokban (1860–1871) = Szomszédság és közösség. Délszláv–magyar irodalmi kapcsolatok. Tanulmányok*, szerk. VUJICSICS D. Sztoján, Bp., Akadémiai, 1972, 393–401.

12 A kalandregényekről Volker KLOTZ, *Abenteuer-Roman. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1989.

13 Friedrich SCHLEGEL, *Brief über den Roman = Theorie der Romantik*, szerk. Herbert UERLINGS, Stuttgart, 2000, Philipp Reclam jun., 90–102.

14 Jóllehet hozzá is. Sue olvasói népszerűségére a hozzá intézett olvasói levelek alapján vö. Brynja SANE, *Les lecteurs d'Eugène Sue. Le Monde d'Eugène Sue II*, Copenhague, Akademisk Forlag, [1986]. Poe népszerűsége törekvéséről és műveinek szubkulturális forrásairól újabban: Mark NIEMEYER, *Poe and popular culture = The Cambridge Companion to Edgar Allen Poe*, szerk. Kevin J. HAYES, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 205–224.

15 Pavle SEKERUŠ, *Les Slaves de Sud dans le miroir français (1800–1850)*, Beograd, Zadužbina Andrejević, 2002.

16 MÁRAI: a 2. jegyzetben *i. m.*

17 A 13. jegyzetben *i. m.*

18 A *Kráó* a modernség egyik „emlémját”, a „Medúza szépség”-ét teszi meg személyiségalkotó tényezőnek: „Őn azt hiszi, hogy én szép vagyok? – Ez csak álarc! Ez az én igazi arcom! / S azzal egy varázsmondattal egyszerűen torzképpé alakítja át az arcát...” Vagy: „Így nevetve még rettenetesebb volt ez a szép arc, mint ezzel a Medúza-torzképpel.” Victor Hugo nevető embere s a századfordulós modernség torzba forduló-fordítható szépsége között loka-

lizálható a Jókai-mondat. A *lélekidomár* „titokregényi” megalkotottságával nincs ellentétben a nyelvi humort célzó elidegenítő elbeszélői effektus. „A táncosnőt úgy hitták, hogy »Scilla«. És így beteljesült, hogy »incidit in Scillam, qui vult evitare Charybdim«. Kérem, uram, ne üssön agyon, hogy ilyen rossz szójátékot csinállok, de szeretek vele dicsekedni, hogy iskolába jártam.” A latin mondat fordítása: a Scillába esik, aki meg akarja kerülni Charybdyst. A görög mitológiából, az *Odysseiából* ismerős rémalak, amely a hajóóra leselkedő veszélyeket, az örvényt s a sziklát allegorizálja. Vö. *Der neue Pauly Enzyklopädie der Antika*, szerk. Hubert CANKIK und Helmuth SCHNEIDER. Bd. 2. Stuttgart–Weimar, 1997, Metzler, 1111. hasáb (a lexikonban idézett alak: Incidis [incidit] in Scyllam cupiens [qui vult] vitare Charybdin). A pittoreszk regényrészlet és a vele kölcsönhatásba kényszerített mitológia túlmutat a szójátékon, különös tekintettel az elbeszélői szerepre. Ami a Jókai-nyelv „plurikulturalitás”-át illeti, arra figyelmeztetnék, hogy a Kisfaludy Károlynál már egymással szembeállított szociolektusok (a latinos-jogi, a németes-franciás külföldieskedő, a „magyaros”-pozitív, például A *kérőkben*) Jókainál egyre inkább vagy „csupán” szembesítetnek, netalán együtt köznyelvi megnyilatkozásokként érzékeltetnek.

Függelék

Az *Akik kétszer halnak meg* egy rövid részletével igazolnám, hogy az említett titokregényi, olykor a fenségést megcélzó, jellegzetesen romantikusnak gondolt előadás milyen módon lazul föl, részint a mindentudó elbeszélő közreműködésével, részint azonban e mindentudáshoz nem egészen illeszkedő hangvétel, a regényszerűség hangsúlyozása segítségével. E részlet az ingadozó nyelvhasználatra is példa, nevezetesen a forradalmi események nemzeti jellegét színezi az, hogy a német nyelvű terminológia néhány elemének belecsempészése hitelesíti a megjelenítést. A szakszerűség párosul a visszatekintés iróniájával.

A mai Werndl- és Snider-korszak emberének szükséges megmagyarázni, hogy mi volt az a gyutacs. – Ezt németül úgy hívták, hogy „Zünder”. Mikor a kovács szerszám helyébe feltalálták a vegytani gyutacsot, hát akkor ennek az alakja olyan volt, mintha egy vékony, lapos szalmaszálat csináltak volna lágy vasból, s közé volt szorítva a robbanó anyag, azt dugták bele a puska lyukába, arra csapott rá a fegyver sarkánya, úgy sült el. Amint aztán a lőkupak (kapszli) fel lett találva, az egész átmeneti korszakot a lomtárba dobták, ott hevert évtizedekig, míg végre eljött az ideje, hogy 1848-ban s nemzetőrség fölfegyvereztessék: annak a számára aztán előkeresték a fegyvertárból ezeket a gyutacsos puskákat. Jó fegyverek voltak azok nagyon; csakhogy azt a bolondságot, amivel el lehetett őket sütni, sehol e világon nem fabrikálta már senki. Ilyen fegyverekkel kezdték meg a hadjáratot a mi „kortársaink” („őseid”, kegyes olvasó).

S hogy a „szuper-ego”/nyomozó esetében a nyelvi megelőzőtség tudatosulása a nyelvnek nemcsak megkerülhetetlenségét hangsúlyozza (a jelentésadás lehetőségességének viszonylataiban), hanem többfelé nyit, a nyelvi hátrátlépés irányába, nem utolsósorban az öniróniáéba, arra legyen példa a „lélekidomár” nevének „anagrammatikus” olvasata, a magyar nyelv zeneiségével szemben a francia „tagolás” más értelmezésre hívja föl a figyelmet: Lándory–L’âne doré (azaz aranyzamar).

„sötét halálával az öngyilkolásnak...”
(*Czakó Zsigmond halála*)

Czakó Zsigmond halálának a körülményeiről sokat tudunk – ám kérdéses, jól ismerjük-e mindazt, ami történt.¹ Az alábbiakban Czakó öngyilkosságának megértéséhez kívánunk új, Budapest Főváros Levéltárából származó adalékokat közzétenni: az eddig ismeretlen boncolási jegyzőkönyvet, illetve a Pest városa által lefolytatott vizsgálat egyéb dokumentumait. Ezekből az iratokból jól nyomon követhető az a folyamat, hogy milyen fázisai voltak a Czakó erőszakos halálát követő hivatalos eljárásnak: a vizsgálatot a város folytatta le, bár ennek elrendeléséről nem találtunk iratot. A boncolást a városi alkapitány jelenlétében végezte el Flór Ferenc helyettes első főorvos, kórházigazgató, majd ezek alapján készült el a tanács elé terjesztett jelentés, amelyet jóváhagyás után felküldtek a Helytartótanácsához, s intézkedtek arról is, hogy a kiállított halotti bizonyítványt küldjék meg Marosvásárhelyre, azzal a kéréssel, hogy a város kebelében tartózkodó rokonokhoz juttassák el. Ebből az utolsó iratból mindazonáltal nem lehet kétségtelenül arra következtetni, hogy Czakó anyja, aki ekkor a legközelebbi hozzátartozó volt, valóban Marosvásárhelyen lakott; könnyen lehet, hogy csupán a már a boncolás adatfelvételében is szereplő illetőségi adat – hogy tudniillik Czakó marosvásárhelyi lenne – nyomán jártak el. A dokumentumok egyrészt – a városi tanácsnak be-terjesztettek, illetve átküldöttek – tisztázatok, másrészt – az expediálandók – értelemszerűen fogalmazványok; az iratokat betűhíven közöljük.

Ezeknek az új adatoknak a fényében azonban érdemes újragondolni a haláleset irodalomtörténeti és mentalitástörténeti tanulságait is. Ez utóbbi megközelítésre Czakó tragikus sorsa, illetve annak utolsó pillanatai különösen alkalmasak.² A nagyreményű drámaíró³ ugyanis – meglehetősen szokatlan módon – nyilvános formáját választotta az öngyilkosságnak, s ezzel olyasmit ért el, amire nem sok példa van: tettének nemcsak egyszerű szemtanúi voltak – bár már ez sem gyakori –, hanem, mivel a helyszín egy újság szerkesztősége volt, hivatásszerűen az írással és az olvasók tájékoztatásával foglalkozó személyek voltak jelen az öngyilkosnál. Éppen ezért Czakó halála – megdöbbentő és magyarázat nélkül maradt körülményei miatt – automatikusan és azonnal előhívhatta a halál tényét szöveggé szervező igyekezetet; más szóval, gesztusként szinte azonnal az irodalom részévé avatódott. Az író halálával kapcsolatos kü-

lönböző műfajú szövegek magyarázatot kerestek és találtak az öngyilkosság szándékára, értelmezték azt az eseménysort, amely idáig elvezethetett, jelentéssel ruházván fel olyan apróságokat is, amelyek csak a halál tényének utólagos nézőpontjából kaphattak jelentőséget. Az egyes, szöveggé formált konstrukciók nem is feltétlenül kívántak egymásra reagálni: önmagukban konzekvens magyarázattá akartak összeállni, látszólag Czakóról szólván, a valóságban azonban inkább alkotójuknak a halálhoz és/vagy az irodalomhoz fűződő viszonyát tematizálva. Tehát az öngyilkosság körülményeinek rekonstrukciója, amelyet első lépésben feltétlenül el kell végeznünk, minket is átvezethet ahhoz a kérdéshez, mi vált láthatóvá Czakó öngyilkossága révén, s ebben a cselekedetben ki milyen módon tudott vagy akart nyilvánosan megmutatkozni.

Az események bemutatását célszerű abból a tudósításból kiindulva elkezdenünk, amely a legtöbb részletet tartalmazza magáról az esetről. Nem csoda, hogy ez a legtüzesebb, legtöbb részletre kiterjedő tudósítás abban a *Pesti Hírlap*ban látott napvilágot, amelynek Czakó – tudatosan vagy öntudatlanul, ezt bizonyosan eldönteni nem lehet – fölkinálta saját halálát mint médiaszenzációt. Érdemes idézni ezt a beszámolót, amely ilyenformán a leginkább hihető érdemlőnek tekinthető – a cikk szerzője egyébként maga hívja fel a figyelmet arra: „A’ sors ugy akará, hogy egyszersmind szemtanui legyünk [ti. az öngyilkosságnak – Sz. M.]” Az események összefoglalása természetesen így Czakó öngyilkosságához vezető útjának azt a részét mutatja csak be, amely a szemtanú szerző számára belátható vagy jelentőségteli volt.

Dec. 14-én, délben, a’ boldogtalan látogatást tön e’ lapok szerkesztőjénél, kihez, köztudomás szerint, ismerősei között legtöbb ragaszkodással viseltetett. Hosszas beszélgetés után, miközben ismertetésül néhány német politicalai lyricus’ verseit olvasók föl előtte, előbb a’ szerencsétlen Lenau’ képét dicsérte, majd Uhland’ arczképét vette kezébe, ’s tréfás megjegyzésekkel mutatta azt e’ lapok ujdonságírójának, ki szintén jelenvolt. Alig pár percz mulva a’ pisztolylövésre tért át, ’s kérdezé, valljon e’ lapok’ szerkesztőjének czéllövő pisztolya nehezebb e, mint báró Keményé, melyet ő azon ürügy alatt kért el, hogy külvárosi lakásában magát éjjeli megtámadás ellen ótalmazhassa? Az Életképek’ szerkesztőjétől is hasonló szin alatt kért el a’ napokban egy kétcsövü pisztolyt. A’ miénk legjobban megnyerte tetszését. Kezébe vette, ’s ismételt figyelmeztetésünkre, hogy töltve van, sem adta vissza. Állítá, hogy e’ fegyverrel 15 lépésről ellőné a’ huszast. Ezek voltak végső szavai. Ugy látszik, csak azon perczre várt, midőn mindkettőnk’ figyelme, kik jelenvoltunk, az ablakon ki, az utcára fordult. Egy kis durranás után, melyet lövésnek alig gondolhatánk, halálmeredten ült előbbi helyzetében boldogtalan vendégünk. A’ lövés’ hangját a’ száj fogta fel, hová hihetőleg a’ csövet helyezé; ’s a’ golyó szájpadrálásán keresztül koponyájába furódott. Orvosi segély azonnal érkezett, de a’ becses életet az irodalomnak visszaadni többé lehetetlen volt.⁴

A cikk szerzője kétségkívül Csengery Antal, akinek lakásában a lap szerkesztősége is volt. A szerkesztő egy, nem a nyilvánosságnak szánt magánlevelében

is megörökítette magát az eseményt – jellemző azonban, hogy ebben az apjához intézett néhány sorban nem az öngyilkosságot igyekezett leírni, hanem sokkal inkább arról a hatásról beszélt, amelyet Czakó halála rá gyakorolt.

Czakó esetét olvashatánk a Hirlapból. Rám igen rosszul hatott az egész. Képzeltetek, minő változást okozhata bennem egy kis durranás után véreben látnom előttem, saját szobámban azt, kivel csak egy pár perc előtt oly bizalmasan beszélgeték. Hátha egyedül voltam volna, s a lövést a szerencsétlen nem szája padlásán fölfelé, hanem úgy intézte volna, hogy más által okozottnak látszhatott volna. Azok, kik ismerék Czakó ragaszkodását irántam, kik tudták, mennyit köszönhettem nekem e szerencsétlen, – azok talán nem mertek volna vádolni; de a nagy közönség előtt, ide számítva főleg rosszakaróimat is, alig bírtam volna magamat a legborzasztóbb gyanú alól kitisztítani. Szerencse, hogy másképp történt!⁵

Ebből a levélből lehet megérteni Csengery nyilvánosságnak szánt írásának retorikai stratégiáját. A szerkesztő láthatólag attól rémült meg, hogy – amennyiben Czakó más módját választotta volna az öngyilkosságnak – szemtanúból gyanúsítottá, azaz potenciális gyilkossá léphetett volna elő: az idézet utolsó, ilyen előzmények után kissé komikusnak vagy morbidnak ható megkönnyebbülése ezzel magyarázható. A gyanú elhárításának az eszköze volt tehát a részletes, számos apróságra kitérő beszámoló is, nem utolsósorban annak nyilvános hangsúlyozásával, hogy Czakó „köztudomás szerint” Csengeryhez ragaszkodott a leginkább – mert ez az ítélet, ha addig esetleg nem lett volna is közismert, egy névtelenül maradt cikk állításaként immár hitelt érdemlővé léphetett elő. Ezért volt Csengery számára olyan fontos annak hangsúlyozása is, hogy nem egyedül volt jelen az öngyilkosnál – bár a másik személyt nem nevezte meg, csak a lap újságírójaként határozta meg. A másik tanú személyét csak a későbbi irodalomtörténeti kutatás azonosította Emődy Dániellel,⁶ mert hiszen az ő jelenléte kizárólag abból a szempontból volt érdekes – s ezért is kellett Csengerynek utalnia rá a beszámolóban –, hogy a szerkesztő elháríthassa magáról a magánlevélben megpendített vádat; ehhez azonban Csengerynek nem a másíknak a személyére volt szüksége, csak néma tanúi funkciójára. Sokatmondó, hogy a további beszámolóokban és reflexiókban is mennyire ez a szerep jutott Emődynek: a főszereplő, ha úgy tetszik, az egyetlen nevesített és személyiséggel rendelkező szemtanú Csengery maradt, s csak statisztaként volt szükség másokra. Jókai Mór – később még más összefüggésben részletesebben tárgyalandó – cikke az *Életképek*ben például úgy foglalta össze magát az öngyilkosságot, hogy cikkéből még a jelenlévők számát sem lehet meghatározni: „Kedden déli egy órakor Cs. A. szerkesztő barátunkat látogatá meg a szerencsétlen kedélyű költő, s ott a látszó legvidámabb mulatozás alatt, többek jelenlétében [sic! – Sz. M.], anélkül, hogy valaki e szörnyű akaratát észrevehette volna, föbe lőtte magát! néhány órai vergődés után elhagyta a költői magas lélek, s most némán al-

szik, ki annyi szép tette volt hivatva.”⁷ A *Honderü* tudósítása szintén említés nélkül hagyta az eset tanúit (igaz, itt arról sem értesülhetünk, hogy Csengery jelen volt, csak lakása kerül szóba a tett helyszínéeként): „A boldogtalan ifju ember f. hó 13-kán, a Pesti Hirlap szerkesztőjének szállásán, főbe lőtte magát.”⁸ Hasonlóképpen tett a *Pesti Divatlap* is: „Tegnapelőtt, f. hó 14-én, barátja, a Pesti Hirlap szerkesztője szállásán pisztolylövéssel vet véget viszontagságos életének.”⁹ A legmeglepőbb azonban az, hogy az alább, függelékben közölt hivatalos beszámoló (Hummel József városi alkapitánynak Pest városához intézett jelentése) is ezt a szerkezetet követi – azzal súlyosbítva, hogy Hummel mindent rosszul ad meg, amit csak lehet: miután a Désen született Czakót marosvásárhelyi születésűnek nevezte, Csengery Pálnak (!), a *Nemzeti Ujság* (!) szerkesztőjének a lakásáról beszél a tett helyszínéeként, de nem szól arról, hogy ő vagy más tanúja volt-e az öngyilkosságnak. Czakó öngyilkosságának az utókorra hagyományozott verziójából tehát fokozatosan elpárolog a másik szemtanú, azaz Emődy jelenléte, egyedül Csengery marad meg – nem függetlenül attól, hogy ő volt az első, aki a nyilvánosság számára összefoglalta az eseményeket.

Az ellenőrizhető vagy legalább valószínűsíthető elemek közé tartozik a gyors orvosi segítség emlegetése is. Csengery lakása, a Hatvani utca 583-as szám alatti Horváth-ház (ma Kossuth Lajos utca 3.)¹⁰ nem volt nagyon messze a Rókus-kórháztól, Pest ekkori egyetlen közkórházától, ráadásul egyenes út vezetett oda – s tudjuk azt, hogy Czakót ide szállították: erről tanúskodik a függelékben közölt boncolási jegyzőkönyv, valamint a nyomtatott gyászjelentés, amely szerint Czakót a kórházból temetik;¹¹ ez utóbbi körülményről egyébként a *Honderü* tudósítása is megemlékezett.¹²

A boncolási jegyzőkönyv¹³ figyelemre méltó megjegyzései közé sorolható egyébként a Czakó jó fizikai állapotára tett utalás is (teste „nagy, igen jól táplált, izmos”), amelynek alapján az író külső testalkata egyfelől nem mutatja a nyomorúságos nélkülözések vagy éppen éhezések nyomait,¹⁴ másfelől pedig megjelenését sem képzelhetjük el olyannak, amelyből első pillantásra a halálra szántság látszott; Csengerynek a cikkből kiolvasható megdöbbenése – többek között – ezzel is összefügghet: az önpusztító cselekedet annál inkább megrázó lehetett, mert kiáltó ellentétben állhatott Czakó külső megjelenésével és fizikumával is. Nem teljesen világos azonban az, hogy Flór Ferenc – s nyomában aztán az összes későbbi hivatalos irat – miért minősítette a halála időpontjában 27 éves Czakót 35 évesnek; bármennyire csábító lenne is a következtetés, hogy az író ezek szerint idősebbnek látszott a saját koránál, könnyen lehet, hogy csak egyszerűen egy téves adatfelvételről volt szó, azaz valaki a jelenlévők közül így informálhatta az orvost. Mindazonáltal még ez utóbbi esetben is figyelemre méltó lehet, hogy Czakót nem volt képtelenség nyolc évvel idősebbnek gondolni – ez pedig tényleg összefügghet korai öregedésével, testének gyorsabb elhasználódásával is.

Az újsághírben Csengery olyan értesüléseket is megpendített, amelyek túl lépnek az egyszerű érzékszervi tapasztalaton. A cikk megfogalmazásából ugyanis nem derül ki, szerzője honnan tudja azt, hogy Czakó az *Életképek* szerkesztőjének, azaz Jókainak is elkérte a „napokban” a pisztolyát, valamint hogy Kemény Zsigmonddal is ugyanígy tett. Sejthetőleg ezek a mozzanatok (vagy legalábbis az előbbi) már az öngyilkosság okainak utólagos vizsgálatakor megszerzett információk voltak – nehezen dönthető el, hogy Kemény Zsigmond pisztolyának az említése még Czakó szájából hangzott-e el, a szöveg megfogalmazásából azonban akár ez is következhetnék. Ugyanakkor ennek a két utalásnak más jelentőséget is lehet tulajdonítani: ilyenformán Csengery mintegy a felelősséget is megosztja, hiszen két jól ismert személyt, sőt, két írótl említ, akik ugyanúgy, mint ő, nem tagadták meg a pisztolyukat Czakótól – ennek fényében pedig voltaképp véletlen, hogy a „szerencsétlen” a tettéhez éppen a Csengeryét választotta. Erre az elhárításra azért is szükség volt, mert Csengery arra nem adott választ, miért tartott a lakásában töltött pisztolyt, s ha már így tett, miért adta ő Czakónak. Ez ugyanis akkor is kérdéses, ha tudjuk, hogy a szóba jöhető előltöltős, vont csövű pisztolyok megtöltése hosszabb időt vett igénybe, s üzembeszállapotba helyezésük veszély esetén gyorsan nem volt elvégezhető – ha tehát valaki váratlan eseményre tartogatta a fegyverét, nem tehetett mást, mint hogy korábban megtöltötte. Csengery tudósításából egyébként nem világlik ki, hogy a szerkesztő honnan vette elő a pisztolyt. Az az állítás, hogy szobája falán tartotta volna, Ferenczy Józsefnél bukkan föl először, 1883-ban: „Komorság nélkül beszélgett egy darabig [ti. Czakó – Sz. M.], egyszer leveszi a falról Csengery pisztolyát,...”¹⁵ Nem lehet eldönteni, hogy ez már konfabuláció eredménye-e, vagy van valami jelentősége annak, hogy Ferenczy éppen itt megnevezi Emődyt is mint tanút – ilyenformán aztán az is bizonytalan, hogy Czakó meglátta-e a pisztolyt, s ezután kérte el, vagy pedig csak szóba hozta a dolgot, s Csengery ekkor vette elő a fegyvert valahonnan. Az azonban bizonyos, hogy a halál bekövetkezte utáni visszatekintés alkalmával Csengery számára az egyik, jelentőséggel bíró mozzanat a pisztolyok szóba hozása volt – mert hiszen, akár honnan származott is az értesülése arról, hogy Czakó korábban mástól is elkért fegyvereket, előadásából egyértelműen kitűnik, hogy szerinte Czakó terelte a szót erre a témára. A Csengerytől megnevezett két személy közül, akik állítólag pisztolyt kölcsönöztek Czakónak, az egyiknek, Keménynek a reakcióját nem ismerjük – fönmaradt naplója sajnálatos módon még ezen esemény előtt megszakad –, de az bizonyos, hogy ő szórakozásból foglalkozott célbalövessel,¹⁶ a pisztolykölcsönzés története tehát hihető. Ami pedig Jókait illeti: ő már az *Életképek* 1847. december 19-i számában, a temetés alkalmából írott beszámolójában kitért az öngyilkosságot előkészítő jelek felsorolásakor a pisztolyok szerepére:

Már hetek óta készült ez iszonyú vértetthez, pisztolyokat szerzett össze s azoknak hatását próbálgatá, csüggedt, a monomaniáig búskomor volt, s éjenként, midőn velünk együtt jött lakása felé, keserű jóslattal mondá: hogy neki tragicus vége lesz, hogy az élet mondhatlan terhére van.¹⁷

Itt Jókai láthatólag nem utalt arra, hogy Czakó éppen tőle – vagy inkább: tőle is – szerzett pisztolyokat, szavaiba azonban ez is beleérthető. Különösen, hogy hét év elteltével Jókai ugyanezt az eseménysort már bővebben, több részlettel mondta újra, s ekkor már saját, járulékos, szem- és fültanúi szerepét sem hagyta említés nélkül:

Egyszer elkérte kölcsön pisztolyaimat, mint mondá gyakorlás végett? otthon lement a pinczébe, s meghagyta házi gazdájának, hogy ha lövéseket hall odalenn, ne zavarodjék meg, mert ő gyakorolja magát; másnap visszaadta fegyvereimet, azt mondva, hogy nem jók, mert három deszkán nem hat át a lövés. Én rosszat kezdettem sejteni szavaiból. Egy este együtt mentünk haza a vendéglőből. Utközben azt mondá „Meglássad, én meg fogom magamat löni.” És másnap főbe lőtte magát.¹⁸

Jókai két, különböző időben megszületett írása minden gond nélkül egyeztethető, az a tény pedig, hogy az elsőben saját szerepét és tanúságát nem hangsúlyozta, a cikk funkciójával és retorikai felépítésével hozható kapcsolatba: a „Mi hír Budán?” című rovat írásai ugyanis név nélkül jelentek meg, s ilyenformán a tájékoztatásnak az általánosabb igényét kellett, hogy megcélazzák, valamint Jókai itt láthatólag az író elkeserítő kritikuskok felelősségét igyekezett körülírni Czakó halála kapcsán – ennek kifejtése pedig nem tette lehetővé személyes vallomások beillesztését. Későbbi írása azonban már nem ilyen célkitűzésekkel készült: ebben az írásában a magyar írók társadalmi és anyagi megbecsülésének hiányáról sorakoztatott föl riasztó példákat, még élő (például Vörösmarty, Bajza), s már elhunyt költők (például Garay) életére utalva – ezért is kaphatott egyrészt nagy hangsúlyt Czakó nyomorának a bemutatása, másrészt pedig annak felemlgetése, hogy még sírja is megsemmisült.¹⁹ Ezáltal Jókai novellisztikussá és személyesebbé is formálhatta egykori élményeit, saját felelősségét mintegy a jelek félreértésében vagy kellően komolyan nem vételében határozván meg (hiszen az írás narrátora „rosszat sejt” ugyan, de nem tesz semmit); az írás retorikai szervezetsége ilyenformán még azt sem igényelte, hogy megemlítsenek Czakó öngyilkosságának teátrális körülményei, elegendő volt csupán a főbelövés tényére utalni. A lényeges azonban az, hogy Jókai egyik cikke sem mond ellent Csengery legelső beszámolójának – ezért nem látjuk megokoltnak Dörgő Tibor véleményét, amely szerint Csengerynek a pisztolyokra vonatkozó megjegyzése „rögtönzött”-nek, azaz, ha jól értjük, légből kapottnak minősíthető.²⁰ Az azonban bizonyos, hogy Czakó halálának legfőbb attribútumává a továbbiakban a piz-

toly vált: ennek az ikonikus jelnek kellett földidéznie a tragikus halál teljes történetét. Ezzel magyarázható, hogy Vahot Imre 1856-os képes naptárában is a Czakó-életrajz integráns részévé vált az állítás, hogy az író után két ezüstpisztoly maradt;²¹ ezt egyébként Czakó anyja határozottan cáfolta, bár úgy, hogy érvelése másra irányult, mint ami az állítás volt: ő ugyanis az ezüsből való tárgy birtoklását minősítette tévedésnek Czakó apjának alkimista szenvedélye miatt („Ha volt is valaha házuknál eféle és még ennél nemesebb érc is, az az olvasztó próbákra mind felégetődött, egy és más úton elpusztult.”).²² Vagyis az anya tiltakozása félreértés eredménye ugyan, ám jól mutatja olyasvalakinek a reakcióját, aki kívül állt a legendaképződésnek a folyamatán, különösen, ha melléteszük kontrasztként Berczik Árpád 1875-ös tanulmányának egyik részletét, amelyben a szerző azzal kommentálja Czakó diákkorában sorsjátékon nyert, ezüsstel kivert pisztolyát, hogy „baljóslatú első nyeresemény!”²³

Az öngyilkosság kiváltotta reakciók közül a legerőteljesebb – természetes módon – az okok vagy a felelősök keresése volt. Csengery cikkében ez a szándék még alig-alig volt jelen: ott legfeljebb a baljós jelekké átminősült közvetlen előtörténetről kaphattak az olvasók adalékokat (például az ekkor már köztudottan elmeegógyintézetben élő Lenaunak mint irodalmi előképnek és sorslehetőségnek az említése). Annál erősebbnek bizonyult azonban ez a szándék a továbbiakban. Ha a számunkra egyáltalán megragadható – azaz írásos formában fennmaradt – véleményeket nézzük, talán a legérdekesebb a függelékben közölt boncolási jegyzőkönyv értelmezési kísérlete. Annál is inkább, mert ez a dokumentum, illetve a hozzákapcsolódó többi irat jelenti a hivatalos vizsgálat álláspontját: márpedig itt – Flór Ferenc szakvéleménye nyomán – a városi alkapitány is egy orvosi-fiziológiai magyarázat elfogadását rögzíti. Felelős és tettes ilyenfomán nincs, a tett egyértelműen öngyilkosság (nota bene: a boncolási jegyzőkönyv igazolja Csengery cikkét arról, hogy Czakó a pisztoly csövét a szájába vette, s úgy sütötte el a fegyvert): a belső szervek (a máj és a lép) állapotából azonban az orvos a búskomorság és az időleges beszámíthatatlanság jeleit olvassa ki.

Nem tudni, ismerhették-e egyáltalán a kortársak ezeknek az iratoknak az álláspontját – sejthetőleg aligha, legalábbis a sajtóban megjelent értelmezési kísérletek nem mutatnak erre. Ami pedig a nyilvánosság terében megjelent, az már eleve más jellegű magyarázatokat foglalt magába. Az első reakciók természetesen a tett megmagyarázhatatlanságát emelték ki, ahogyan a *Pesti Divatlap* is tette: „E szomorú esemény valódi okát biztosan tudni nem lehet.” Igaz, már ugyanebben a rövid híradásban ott szerepel azért az is, hogy Czakó gyöngének bizonyult az élet terheinek viselésében: „Vannak körülmények, midőn főképp a gyöngé kétségbeesik; s remény nélkül roskad össze az élet tövises pályáján!”²⁴ A *Honderű* cikke, amelynek szerzője feltehetőleg Petrichevich Horváth Lázár volt,²⁵ másféle magyarázatot talált, nem Czakó

személyiségében, hanem a körülményekben látván az okokat; eszerint a tragikus tettet a nyomor érlelte meg:

Sok mindenféle hír kering e határozatának okáról, melyeket azonban anyagi szükség-re lehet mind visszavinni. És ez a legszomorubb a dologban: hogy nálunk még az oly nagyobb tehetségű író is, kit hivatás vonzott e pályára, s ki bebizonyítja, hogy magasbra született s művelte önmagát, mint ásó vagy kapanyélre, – hogy ily író is ki lehet téve az éhhalált megelőzni akaró öngyilkolásnak. Ez a legszomorubb tanulság Czako’ gyászos kimúltából. Tudjuk jól, hogy ily esetek másutt is előfordulnak, de nem hiszszük, hogy ez ellenvetést valaki felhozassa, ha a nálunkival egészen ellenkező ottani indokoló körülményeket meggondolja. Mondják, a szerencsétlen többeknél keresett segílyt, kétségbeejtő helyzetének enyhítésére, de mindenütt hasztalan, – mert nálunk mindenre előbb vannak tízezerek, mint egy szegény költő’ számára 50-60 pengő forint, – s csak miután legutolsó reménye is e földön, – melyet egy drámájának elfogadtatásában helyezett – elenyészett: csak akkor nyult az öngyilkolás végmenedékéhez.²⁶

Ebben a magyarázatban Czako’ egyéni tragédiája azzal válik szimbolikussá, hogy az írói munka megbecsülésének társadalmi hiányát segít kiemelni – hiszen a cikk eleve azzal indult, hogy például Hugó Károly is milyen szegény, s Liszt Ferenc támogatja pénzzel; azaz a szerző ehhez az általánosabb mondánivalóhoz használta fel exemplumként Czako’ öngyilkosságát, s ez az értelmezés nem egyénítette, hanem inkább tipizálta a személyes sorsot.

Jókai Mór – aki egyébként írói pályáján többször is visszatért más és más műfajban, illetve összefüggésekben Czako’ halálának tanulságaihoz²⁷ – első, az író halálának szentelt cikkében rögtön megpendítette azonban azt a lehetőséget, hogy az író haláláért, a nyomorúság mellett, a műveit meg nem értő és ócsárló kritikusok is felelősek voltak:

Annai bizonyos, hogy e folytonos elkeserülést nem kis mértékben nevelte lapokban irkáló criticusaink veszett kiméletlenségű eljárása Czako’ ellenében, gyalázták őt olly eszméiben, mik bárha téveszmék, de ott is nagyok voltak, s feledték előbbi érdemeit, mik előtt fejjet hajthattak volna. Mind ez elősegíté kedélyének megmérgezését, s most e szellemi megmérgezők elégedetten vehetik ki tollaikat, munkájok befejeztetett.²⁸

Ilyenformán a Czako’ öngyilkosságához vezető elkeseredésének irodalompolitikai okai is lettek volna, nem egyszerűen a jellem életre nem valóságra mutatkozott meg a halál választásában. Czako’ itt a kritikusok (s általában a kritika intézménye) elleni állásfoglaláshoz lett eszköz – s nem is késett sokáig a válasz, amely az ilyenformán felismerhetővé vált személyek egyikétől, Erdélyi Jánostól érkezett. A *Magyar Szépirodalmi Szemlében* névtelenül megjelent cikknek azzal a nem éppen könnyű feladattal kellett megbirkóznia, hogy ne sértse ugyan meg a kegyeletet, de fönntartsa a kritika jogosságának és elvszerűségének a visszamenőleges érvényét is, ha már el kellett ismernie

az – Erdélyi és Henszlmann Imre tollából származó – Czakó elleni állásfoglalások tényét.²⁹ Erdélyi éppen ezért bonyolult retorikai stratégiát alkalmazott. Először is ahhoz a már másoktól is felhasznált sémához nyúlt, amely szerint Czakó elcsüggedt az élet nehézségeitől:

Tőle még nem követelte adóját a természet, mert ifju volt, s egyuttal remények ifja, s kétségkívül, ha le tudta volna győzni szenvedéseit, küzdelmek hőse egykor az irodalom mezején, melyre mint drámai költő lépett: azonban lelke megtört, hite megingott, reménye csalódott, s a végső catastrophe-nak kimaradni nem lehetvén: ő öngyilkossá lön.

Ez idáig nem sok újdonságot jelent. Csakhogy miután Erdélyi elismerte a lapjában megjelent korábbi kritikai ítéletek élességét, s egyúttal fönntartotta mindezek indokoltságát is, mint olyat, ami hozzátartozik a kritika feladatához, zárlatul Czakót áldozati szerepbe játszotta át:

Czakó nagy példa marad előttünk még igen soká, s hihetőleg nem egyet megrendíte máris halála azok közül, kik téveszmék után, ismert nem ismert ábrándokat kergetve űzik az irodalmat, s költői talizmánnal vállalák el a világfájdalom, s divatos életunottság kórságát. Jaj a kinek ilyenkor egy jó barátja sincs, hanem csak pártolója s pártosa és mi ez okból mondhatjuk és mondjuk is Czakót szerencsétlennek; – neki csak hízelegtek barátai. De legyünk csendesek. Az áldozat elég. Vajha megváltatnék vele irodalmunk bűne, s nézetnek engesztelő áldozatul az ő halála irodalmi tévedéseinkért.³⁰

A meglehetősen éles irodalompolitikai állásfoglalás ilyenformán feloldódott egy megváltói halál felemlítésében – ráadásul úgy, hogy eldönthetetlen maradt, a záró mondat többes szám első személyű birtokos személyjelei voltaképpen kinek is a tévedéseit emlegetik föl: Erdélyi önkritikájaként kellene-e ezt értenünk, vagy inkább szemrehányásként mindazoknak, akik hízelkedésükkel megtévesztették szegény, szerencsétlen Czakót? A kétértelműség ebben a vitaszituációban azonban éppen erénye a cikknek – s innen nézvést persze Czakó esete nem is több, mint hatásosan kiaknázható aktualitás egy jóval általánosabb irodalomszemléleti kérdésben, amely ezúttal Jókai és Erdélyi között artikulálódott.

Már az eddig érintett reakciók is olyan retorikai-poétikai felépítésű szövegek részeként jelentek meg, amelyek a korabeli irodalmiság kontextusában értelmezhetők; sokkal inkább érvényes ez azokra a versekre, amelyek Czakó halálára íródtak, s ilyenformán eleve szépirodalmi teljesítményként jelentek meg a sajtóban. Petőfi és Arany idevonható verseinek a tanulságai természetesen tágabb körűek – szempontunkból azonban szintén lehetnek tanulságaik. Petőfi költeménye (*Czakó temetésén*) éppúgy, mint Aranyé (*Czakó sírján*), az író öngyilkosságát szimbolikusan tekinti, s a művészlét és az értetlen külviág konfliktusának következményeként állítja be; Czakó halála ilyenformán

részvétet kiváltó, tragikus példának minősül, amelyben a világyűlölet természetes reakciónak számít, s a tett túl van a hétköznapi, földhözragadt morális megítélés sémáin. Ez a beállítás, amely egyébként értelemszerűen ennél konkrétabban nem is kíván számot vetni az öngyilkosság kiváltó okaival, nagyon közel van két prózai szöveg szemléletéhez is: egyrészt Vasvári Pál kéziratban maradt, eksztatikus, Czakónak szentelt szövegéhez,³¹ másrészt Jókai 1850-es évekbeli, a *Forradalmi és csataképek 1848- és 1849-ből* című kötete utolsó darabjául választott novellájához, amely modellszerűen az áldozati halál és az áldozati tett kérdéskörében mozog, abból az esetből kiindulva, hogy Czako anyja a fia síremlékére összegyűjtött pénzt 1848-ban a haza védelmére ajánlotta fel.³² Ezeknek a kifejezetten szépírói eszközökkel megfogalmazott műveknek közös vonásuk az, hogy Czako öngyilkossága csak kiindulópontnak tekinthető egy általánosabb, többnyire a művészlét halálba vezető vitalitásának paradoxonát bemutató létmodellhez – ennek fontos jelzése, hogy a szövegek, az öngyilkosság körülményeinek jelzésszerű felidézésén túl (például a pisztolylövés emlegetése) szinte csak paratextuálisan kötődnek Czakóhoz (a két vers csak a címében idézi meg az író nevét, Jókai novellája pedig még úgy sem). Ahogyan tehát Czako öngyilkossága irodalmi témává emelkedett, éppen tettének konkrétumai és egyedisége bizonyult kevésbé érdekesnek.

Némileg másféle tanulságot hordoz azonban Degré Alajos visszaemlékezése, amelyben az író úgy szerepelteti Czako halálát, mint egy titokzatos telepatikus kapcsolat bizonyítékát: a memoár hőse éppen a valpói várban tartózkodik, amikor álmában megjelenik neki egy korábban emlegett kísértet társaként a szenvedő külsejű Czako; s miután a megriadt narrátor ezt az élményét megírja Pestre két jó barátjának, Kuthy Lajosnak és Farkas Jánosnak, utána tudja meg, hogy „Czako Zsiga aznap magát föbelőtte”.³³ Fábri Anna ezt a jelenetet úgy kommentálta, „hogy – Vahot Imre vádaskodásaival éppen ellentétben – mennyire fontosak voltak egymás számára ezek a fiatal emberek, s milyen szoros szálakkal kapcsolódtak egymáshoz”.³⁴ Ezzel a megállapítással alapvetően egyet is lehet érteni, óvatosságra inthet bennünket azonban az a tény, hogy Degré szövege több, mint 35 éves távlatból idéz föl egy eseményt, s ilyenformán a történet igazságtartalmára nézvést semmit sem mondhatunk, legföljebb a visszaemlékezésen belüli retorikai státusára kérdezhetünk rá. Degré memoárjának több pontja is jól mutatja ugyanis azt, hogy a szerző kijelentései már a forráskritika legegyszerűbb próbáján is elbuknak,³⁵ műve tehát csak nagy óvatossággal olvasható dokumentumként. A Czakóra vonatkozó jelenet hitelessége is csupán egyetlen ponton lehetne bizonyítható: ha tudniillik rendelkezésünkre állna az a levél, amelyet – állítása szerint – Degré Kuthynak és Farkasnak küldött; csakhogy ezek a levelek, ha léteztek is, nincsenek meg. Ilyen körülmények között legföljebb azt lehet megvizsgálni, milyen jelentése lehet ennek a történetnek. Láthatólag Degrét sem Czako öngyilkosságának részletei érdeklik, hiszen ennek egyetlen szót sem szentel,

mint ahogy az okok vizsgálatát is mellőzi. Nála a hangsúly egy titokzatos lelki kapcsolaton áll, azon, ahogyan a memoár narrátora megérzi – a jelentős térbeli távolság ellenére is – Czakó halálát. Megítélésünk szerint nem közömbös, hogy ehhez a mozzanathoz éppen Czakó és Kuthy nevét rendelte hozzá: mindkettejük írói munkásságában vannak ugyanis olyan mozzanatok, amelyek kapcsolatba hozhatók egy ilyen, misztikus halál-felfogással. Czakó drámáinak bizonyos vonulatában, elsősorban a *Leonában*, már a kortársak egy része is felismerni vélt egy nem keresztényi világszemléletet,³⁶ Kuthy legjelentősebb regényében, a *Hazai rejtelmek*ben pedig nyilvánvaló nyomai vannak a delejezésnek, amelyet egyébként Degré egyes műveiben is ki lehet mutatni.³⁷ A megsejtésnek mint megformált jelenetnek éppen ebben állhat tehát a jelentősége: Degré ennek révén az 1840-es évek jellegzetes, bár nem általános világszemléletét tehette láthatóvá, ráadásul úgy, hogy saját magát is bekapcsolta ebbe a hagyományba – annak ürügyén, hogy formailag Czakóról, tartalmilag azonban természetesen elsősorban magáról beszélt.

Czakó halálának ilyen jellegű irodalmi beállításai mindazonáltal nem jelentették azt, hogy az okok vizsgálata megszűnt volna, vagy hogy a későbbi, immár egyre inkább irodalomtörténeti karakterűvé váló kutatás megelégedett volna az első reakciókból kiolvasható magyarázatkísérletekkel. Versényi György 1882-ben vezetett be új elemet a Czakóról szóló diszkurzusba. Czakó rokonainak értesülésére hivatkozva azt állította, hogy egy szerelmi viszony állt a háttérben:

Ők azt mondják, hogy a költőnek K. R. asszonnyal volt szerelmi viszonya. A nő halála után megtalálták hagyatékában a költő leveleit, melyek e viszony bensőségéről tanuskodtak. Ebből azt következtetik, hogy vagy a lelkiismeret kezdte vádolni, hogy egy jó barátja feleségéve tiltott viszonyban él, s kivégezte magát; vagy a férj jött nyomára a viszonynak, s a költő amerikai párbaj áldozata lőn.³⁸

Ez az előzmény nélküli verzió látszólag több olyan elemet is tartalmaz, amely hitelesíthető lenne – csak, sajnos, a szerző szándékosan elfedi előlünk ezeket az elemeket. Nem tudjuk, Czakó milyen minőségű rokonai voltak az informátorok, s ők egyáltalán rendelkezhetek-e bármi olyan információval az íróról, amellyel közvetlen környezete nem – a függelékben közölt egyik dokumentum ugyanis bizonyítja, hogy Czakó rokonai közül senki nem volt Pesten a tett időpontjában, ezért intézkedett úgy Pest város tanácsa, hogy a halotti bizonyítványt, amely legföljebb a Flór Ferenc-féle boncolási jegyzőkönyv főbb megállapításait tartalmazhatta, el kell küldeni Marosvásárhelyre. Áruklodó ebből a szempontból Czakó anyjának a visszaemlékezése is, amely – nagyon hiteles módon – csak abból az időszakból tartalmaz élményszerű, részletes beszámolókat, amikor még Czakó a családjával élt, a halálról azonban csak annyit tud közölni, hogy a fiának címzett levél bon-

tatlanul visszaérkezett.³⁹ Személyesen tapasztalt benyomások tehát éppúgy nem föltételezhetők a családról, mint ahogy hivatalosan sem nagyon juthattak a rokonok olyan információkhoz, amelyeket a most megtalált iratok ne tartalmaznának. Versényi nem árulja el az állítólagos szerető nevét sem, így ezen a nyomon sem lehet elindulni;⁴⁰ Czakó hozzá intézett levelei pedig azóta sem bukkantak fel sehol, sőt, egyetlen irodalomtörténész (Versényi sem!) beszélt arról, hogy valaha is látta volna őket, így hát bizonyítani se bizonyítanak semmit. Arról pedig még nem is szóltunk, hogy ezeknek az állítólagos leveleknek a létéről miért éppen Czakó rokonsága szerzett volna tudomást, amikor a – Versényi szerint: férjezett – asszony halála után bukkantak fel a nő hagyatékából? Mindebből a logikailag és forráskritikailag is felettébb bizonytalan előzményből aztán igen nehéz levezetni az öngyilkosság tényét: kérdéses, nem újabb lélektani rejtélyt nyitna-e meg annak föltételezése, hogy valaki egy ilyen szituációból egy nyilvános főbelövésbe meneküljön? Az amerikai párbaj fölsvillantása pedig talán már egyértelműen irodalmi hatás: Jókai *Mire megvénülünk* című regényének ismeretes alapkonfliktusának adaptálása – itt csak azt nem lehet eldönteni, ez is a rokonok verziója-e (ha igen, jól mutatná az irodalmi alapanyagból eredő konfabuláció jellegzetességeit), vagy már Versényi innovatív ötlete.

Néhány évvel később a Czakónak könyvet szentelő Vértesy Jenő szintén orális információkra támaszkodva tekintette át az író halálba vezető útját. Vértesy, Szigeti József színész közlésére támaszkodva, nem állt elő gyökeresen új magyarázattal, viszont jelentéssel ruházott fel olyan tényezőket is, amelyek korábban ebben az összefüggésben alig kerültek elő. Az öngyilkosság előtti időszakról például a következőket írta:

Még egyideig rágódott lelkén a féreg, egyideig vívódott. Egyre sűrűbben emlegette „legyőzhetetlen hajlamát az autochiriára”. Élete utolsó hónapjaiban szorosabban vonzódott egyetlen barátjához, Szigeti Józsefhez. Vele töltötte rendszeren estéit, a mikor amúgy is lázas vérét négy-öt csésze teával izgatta föl még jobban – mert a boritalt nem kedvelte⁴¹ – s a végzetes tett csak idő kérdése volt, mert a gyilkos fegyvert megtöltve tartotta szekrényében.⁴²

Vértesy könyve alapján egyébként alapos lehet a gyanúnk, hogy korábban Berczik Árpád is Szigetitől vehette azokat az információit, amelyekkel Czakó utolsó periódusát jellemezte; csakhogy Berczik nem írja le Szigeti nevét, csupán Czakó „egy színészbarátját” emlegeti, így legföljebb abból következtethetünk, hogy néhány ponton Berczik verziója nagyon közel áll a Vértesytől lejegyzetthez. Ám éppen azokon a pontokon, ahol láthatólag bővebb vagy legalábbis irodalmiasan jelenetezett szituációkat ír le, eldönthetetlen, hogy itt másféle emlékezésanyaggal dolgozik-e vagy egyszerűen csak irodalmiasítja azt, amit máshonnan is tudni lehetett – ez utóbbi feltételezés egyébként nem

éppen alaptalan, hiszen Berczik egész tanulmánya erősen szépírói eszközökkel van megfogalmazva.

Ennek a bizonytalanságnak a beszámításával is tanulságos idézni Berczik verzióját:

Életkedve napról napra hanyatlott.

Innen fogva szaporodnak a nyilatkozatok, melyek nem sokára sötéten fognak bevalósulni.

Egy színészbarátját gyakran szokta magához estére meghívni, hogy együtt theázzanak, mert nem szereti az egyedülletet, a magány borzasztó rémekkel teljes, az éj csöndje ijesztőleg zaklatja lelkét jelenségekkel.

Olyankor hosszan el-elüldögéltek, s a társalgás nagy részt komoly tárgyak körül forgott, melyen csak egyes ötletek, valamint makacs visszatérés ugyanazon tárgyra cikázott keresztül.

„Az embernek, mondá egy alkalommal, megvannak a maga természetes hajlamai, nekem ellenállhatatlan ösztönöm van az autochiriára.”

Máskor: „Lőjük meg magunkat!” mit nem egyszer ismételvén, vigabb kedélyű barátja tréfával iparkodott a mogorva indítványt elütni.

Egy izben ültéből hirtelen fölkel és e szavakkal: „Vigyázz, meg ne ijedj,” benyúl az almáriomba. Barátja valami koppanást hall, de Czako meggondolkozik, s csak ennyit mond: „Ne, most ne! Nagyon megijesztenélek.” Mikor barátja Leónából fejére idézte: „Légy nyugodt!,” komoran válaszolt: „Igen, nyugodtan ölni meg magamat.” Barátjának elutazásakor e szavakkal bucsúzott tőle: „De temetésemre visszajössz.”

Ily mondások annyiszor fordultak elő hónapokkal halála előtt, úgy beszélgetett a halálról, hogy e tárgy közöttük megszokottá vált, közönséges, társalgási anyaggá, melynek megfélemlítő jellemét a folytonos ismétlés elvette.⁴³

Ha ezt a verziót is Szigetinek tulajdonítjuk, akkor könnyen adódik a tanulság: láthatólag minden visszaemlékező saját magát tekintette Czako utolsó bizalmasának, így tett Csengery éppúgy, mint Jókai, s ezek szerint Szigeti is. Ez persze azzal is együtt járt, hogy az ügyben megszólalóknak saját felelősségükkel is szembe kellett nézniük – s ennek az elhárítására szolgálhattak az eset elkerülhetetlen bekövetkeztét hangoztató megjegyzések, mint itt a töltött pisztoly emlegetése. Pedig hát jól tudjuk, hogyha igaz is Szigeti – Vértesynél megőrződött – emlékezése, a „gyilkos” fegyver nem az volt, amelyet Czako a szekrényében őrizgetett... Annyi azonban valószínűnek látszik, hogy Czako nem titkolta öngyilkosságra készülését, s többszöri, többektől (Jókai, Szigeti) megörökített megjegyzései saját közeli haláláról segélykérésnek is felfoghatók: mintha ezekkel kívánta volna arra felhívni környezeté figyelmét, hogy akadályozzák meg tettének elkövetését. Nem tűnik másnak a tett végrehajtásának színhelye és módja sem: Czako láthatólag emberek közé, társaságba ment, pedig – ha hitelt adunk Csengery, Jókai és Szigeti ezen a ponton teljesen egybevágó tanúságának – lett volna alkalma (és fegyvere) arra, hogy teljes magányban, akár otthon hajtsa végre a főbelövést. A nyilvánosság kere-

sése szintén azt sejteti, hogy Czakó föl akarta kínálni az őt körülvevőknek a lehetőséget, hogy lefogják a kezét az utolsó pillanatban – ám az utolsó tanúk éppúgy, mint korábbi, halálváró megjegyzéseinek a tanúi nem értették a jelzéseket. A Czakó halálával foglalkozó újságcikkek, nekrológok, memoárok azonban arra engednek következtetni, hogy mindenki, aki megnyilatkozott Czakó öngyilkosságával kapcsolatban, pontosan érezte is ezt. Az eddigiekben körülírt retorikai megoldások rendre felfoghatók úgy is, mint ennek a lelkiismeret-vizsgálatnak a terapikus kibeszélései vagy elhárításai. Ennek egyik leágazása lett aztán a tett elkerülhetetlenségét, sorsszerűségét hangoztató vélemény is, amelynek egyik, irodalomtörténeti vélekedéssé szilárdult változata Czakó „terheltségében” látta az okokat⁴⁴ – noha felmenői között senki nem tudott kimutatni sem öngyilkosokat, sem elmebetegeket (Czakó apjának az alkímiához való vonzódása ugyanis aligha minősíthető egyszerűen elmebajnak). Végső soron persze amúgy is odajutunk: bármennyire szaporodtak is most forrásaink Czakó halálával kapcsolatban, s bármennyire újabb kontextust rendelhetett is hozzá a halál előtörténetéhez a legújabb irodalom- és színháztörténeti kutatás,⁴⁵ az öngyilkossághoz vezető lélektani út rejtélye megoldhatatlan marad. Az eset körülményeinek újragondolása valójában csak egy tanulságot ígért: annak jobb megértését, ki miért gondolhatta azt Czakó öngyilkosságáról, amiről nyilvánosan tanúságot tett.

Függelék

I.

Szabad királyi Pest városa kapitány hivatala' felszóllítása következtében Czakó 'Sigmond Erdély Marosvásárhelyi 35. éves, Reform: hulláját törvényes bonczolás alá vevén, f. dec: 16-n reggeli 9 órakor véghez vitt hivatalos eljárásunkról következő bonczolati

Jegyző könyv szerkeztetett

Külvi'sgálat. Test: nagy, igen jóltáplált, izmos, bőrszine sárgás, halvány, hajak, gesztenye színűek; köhártya savósan beszűrődött, egy vonalnyira duzzadt, hasonlóan duzzadtak, és szederjes kékesek, mind a' két szemnek 1/2 újnyira megdagadt héjai; szaruhártya át tűnő, szivárvány hártya szürke, láta igen tágult; állkapocs meredt, nyak rövid; mellkas domború széles; altest kis-sé puffadt, hát igen halvány, szederjes foltokkal behintett, végtagok meredtek, görtsösen össze húzódvák; – felnyitván a' száj ajkakat, a' felső állcsont' jobb oldalán, a' meder nyujtvány, a' benne foglalt két metcző, és szemfoggal együtt szétrombolva találtattak.

Belvi'sgálat. Fejbőr melől halvány, hátul vérdús, kaponyaboltozat erős; keményagykér vérdús; lágy agykérek vérdusak, baloldalt egy obonyi kiömlött 's aludt, feketés vérrel fedvék, így állomány igen szívós, krétafehér, csekély vértartalmú, a' bal agyfélteke' tetején, közel a' lambdavarrat' csúcsához, egy szét lapúlt golyó, melytől le a' száj üregbe egy roncsolt falú sebcsatorna vezetett az agyon, a rosta csonton, és kemény ínyn keresztül; az agy gyomraiban, mintegy két nehezkényi tiszta szintelen savó; érfonatok vértartalmúak; kaponya fenekén két obonnyi aludt vér; a' torkolat ereken sok aludt vér, izmok' színe setét veres, gög, és légső sűrű folyó vérrel telve; – Mind a' két tüdőnek hátsó része szakadékony, vérdús, mellső fele léggel, 's közép mennyiségű vérrel ellátva; sziv össze húzódott, vértelen; máj ellapúlt, részint a' hashártyához, részint a' léphez hártványan odaforradva; Lép két akkora igen szívós. Gyomor és a' bélcsatorna felső része, részint hig, részint aludt vérrel telt, a' többi 'sigerek rendes állapotúak.

Hummel József v.alkapitány előtt.⁴⁶

Vélemény. A' halál legközelebb okáról nem lehetvén kérdés, minthogy az a szájpapláson keresztül az agynak irányzott lövés által okoztatott, legfőlebb is a felett lehet némi észrevételeket fölhozni, vallyon a test organisatiójában volt e valami kóros változás jelen, mellyből azt következtetni lehetne, hogy a szerencsétlen áldozatnak erős akarat ellenére is hajlandónak kell vala lenni öngyilkosságra, s erre igen-nel szabad válaszolni, ha a hasbéli zsigerek, különösen máj és lép állapotát figyelembe vesszük, mert ezen életművekben előrement nagyszerű gyuladásnak akadtunk nyomaira, honnét könnyen magyarázható azon búskomorság mellyre az illyes egyeniségek igenigen hajlandók; s egyéb nyomasztó viszonyok hozzájárultával az illy bajban szenvedők erőszakos tettekre könnyen elhatározzák magukat a nélkül, hogy ebéli szándékukban őket a tiszta fogalom és ép akarat (melly nalok⁴⁷ időszakonként hol beteges exaltatióvá, hogy⁴⁸ kétségbeesésre vezető csüggedéssé fajul el) megakadályozhatná.

Pesten 1847ki December 21-én

Flór Ferencz mk.
h. első városi Főorvos és kórházigazgató

(BFL IV. 1202/c. Pesti tanácsi iratok. Intimata 1847: 13425)

II.

[Az irat külzetén:]

Pest Szabad Királyi Város tekintetes Tanácsához

Hummel József V. alkapitány Czakó Zsigmond volt Nemzeti Színhaznali színész s dramai költőnek e.f. 847 eszt. December elkövetett öngyilkolásáról tiszti jelentést tesz.

Tekintetes Tanács!

E folyó évi December 14-kén Czakó Zsigmond Erdély Marosvásárhelyi születés, 35 éves, Reformát vallású, az itthelyütti Nemzeti Színháznál színész, és drámai költő, Csengery Pál a Nemzeti Újság szerkesztőjének lakásán pistolövés által magát kivégezte. Hullája a városi Kórházba vitetvén és orvosi törvényes bontolás alá vetetvén ./.⁴⁹ szerint, minden kétségen kívül tétetik, hogy a halál legközelebb okáról (arrol t.i. hogy a halál nem kül erőszak hanem öngyilkolás által történt) nem lehet kérdés; minthogy az, a szájjpadláson keresztül az agynak irányzott lövés által okoztatott. Távolabbi okát pedig, mely miatt t.i. azon egyén a szóban lévő tette vetemedett légyen, illetve? ez ./.⁵⁰ szerint, a test organisatióban jelen volt kóros változásban, nevezetesen a hasbeli zsigerek, 's különösen, a máj és lép állapotában ugymint ezen élet művekben előre ment nagy szerű gyuladásban és az onnan magyarázható azon bús komorságban melyre az illyes egyéniségek igen igen hajlandók, és egyéb nyomasztó viszonyok hozzájárultával az ily bajban szenvedők erőszakos tettekre könnyen elhatározzák magukat a nélkül hogy ebeli szándékukban őket a tiszta fogalom és ép akarat megakadályozhatná, kell keresni. Mely eseményről a halotti bizonyítványnak ./.⁵¹ alatti benyujtása mellett⁵¹ a val tesztek jelentést, hogy az elhunytnek vagyona a Királyi Fiscus által lefoglaltatott légyen.

Pesten 1847ki decemb. 29-én

Hummel József
Város alkapitány

[az irat külzetére rájegyzésként:]

E hivatalos jelentés a Nm. M. Kir. Helytartó⁵² tanácsnak tiszteletteljesen felterjesztetni, bemutatott halotti bizonyítvány pedig Marosvásárhely mezőváros tanácsának átküldetni határoztatik. Vég[eztetett] Pesten 1848 Január 3-n

A v. Tanács által ugyanott

(BFL IV. 1202/c Pesti tanácsi iratok. Intimata 1847: 13425)

III.⁵³

[Az irat külzetén:]

A m. k. helytartó⁵⁴ tanácsnak

Pest sz. kir. Város tanácsa Czakó Zsigmond színész és drámaköltőnek m. 1847. évi december 14-n történt öngyilkolását alázattal feljelenti.

N3. jelentés ./ alábbi melléklettel eredetben.

A' mn. m. kir. helytartó⁵⁵ tanácsnak hivatalból⁵⁶

Budán

Fenséges etc.

Városi alkapitányunknak N3. alatt mély tisztelettel ide rekesztett hivatalos jelentése szerint Czakó Zsigmond Erdély országi Maros Vásárhelyi születésű 35. éves Reformatus, a' helybeli nemzeti színháznál színész és drámaköltő 1847. évi december 14-n a' pesti hirlap szerkesztőjének lakásán magát agyonlőtte. – Hullája törvényes bonczolás végett a' polgári kórházba vitetvén, N3. ./ szerint⁵⁷ a halál legközelebbi oka, – hogy t.i. nem külerőszak, hanem öngyilkolás által történt, – minden kétségen kivüli.⁵⁸ A' mi pedig annak távolabbi okát,⁵⁹ Városi h. főorvosunk⁶⁰ N3. ./ alatt azt adja elő: hogy a' fennemlített szerencsétlen belső részének állapotából könnyeb magyarázható azon búskomorság, mellyre az illyes egyéniségek igen igen hajlandók, 's egyéb nyomasztó viszonyok hozzájárultával az illy bajban szenvedők erőszakos tettekre könnyen elhatározzák magukat a' nélkül, hogy ebbeli szándékukban őket a' tiszta fogalom, és ép akarat (melly nálok időszakonkint hol beteges exaltatióvá hol⁶¹ kétségbeesésre vezető csüggedéssé fajul el) megakadályozhatná.

Melleyekről midőn Fenséges Cs. Kir. Főherczegséged és a' nm. m. kir. helytartó⁶² tanácsot alázattal értesíteni szerencsénk van,⁶³ az eredeti mellékleteknek maga idejéni k.k. viszaküldéséért esedezőleg magas kegyelmébe 's kegyes pártfogásukba ajánlottak mély tisztelettel maradnak.

Költ Pesten az 1848. évi január 3-n tartott Tanácsülésünkből

Fenséges etc. legalázatosb szolgálai

Láttam Szepessy

Polgármester⁶⁴

(BFL IV. 1202/c Pesti tanácsi iratok. Intimata 1847:13425)

IV.

[Az irat külzetén:]

Pest Szabad Királyi Város becsülendő értelmes és gondos N. N. Fő-Birája, Polgármestere, 's többi Tanácsnokai, hites Polgárai, és egész Községének.

Hivatalosan

Pestre

Nemes Városi Tanács!

Czakó Zsigmondnak az imént mult évi Karátson hó 14-én történt szerencsétlen öngyilkossága iránt e' Városi Tanács folyó évi Boldogaszony hó 3-án 22772. szám alatt tett hivatalos jelentése itten tudomásul vétetvén, ugyan azon jelentésének csatolványai⁶⁵ ezennel visszaborittatnak. Kelt Budán a' magyar királyi helytartótanács ezer nyoltz száz negyvennyólczadik évi Böjtelő hó elsőjén tartott Üléséből.

E' Városi Tanácsnak Jóakarói

Gr. Zichy Ferenc⁶⁶

Nyéky Mihály⁶⁷

Geromata Antal⁶⁸

Pest Városának

[Az irat külzetére rájegyzésként:]

Ezen kk. Intézk. mellékletestől a' levéltárba teendő. Vég[eztetett] Pesten
848 Febr. 25.

A' V. Tanács által ugyanott.

(BFL IV. 1202/c Pesti tanácsi iratok. Intimata 1847:13425)

V⁶⁹

[Az irat külzetén:]
Megkeresvény
Marosvásárhely Mezőváros ns. tanácsához.
Czakó Zsigmond /. alatti halotti bizonyítványa átküldeték.

Marosvásárhely mezőváros Nemes Tanácsának hivatalból⁷⁰
Marosvásárhelyen
Erdélyben

Nemes Városi Tanács!

Czakó Zsigmond színész és drámaköltőnek, – ki legközelebb múlt 1847 évi december 14-n magát agyonlőtte, – /. alá rekesztett halotti bizonyítványát olly bizodalmas megkereséssel tesszük át⁷¹ a Ns. Városi Tanácsnak, miszerint a fenemlitett szerencsétlen haláláról a' Nemes Város kebelében létező rokona-it értesíteni, és az átküldött halotti bizonyítványnak részökre leendő kézbesítését elrendelni szíveskednének.

Kik egyébiránt szokott tisztelettel maradunk. – Költ Pesten az 1848. évi január 3-n tartott Tanácsülésből.

A' Nemes Városi Tanácsnak
kész hivatalos szolgálai:

Láttam Szepessy
Polgármester⁷²

(BFL IV.1202/g Pesti tanácsi iratok. Missiles 1847: 21041)

1 Czakó öngyilkosságának két, legutóbbi feldolgozása: LACKÓ Mihály, „*Aki tövis közt bolyongott*”. Czakó Zsigmond, História, 1989, 1–2. szám, 28–30.; KERÉNYI Ferenc, *Ripacs halál: Czakó Zsigmond monodráma* = Száz rejtély a magyar irodalomból, főszerk. HALMOS Ferenc, Bp., Gesta, 1996, 88–89.

2 Módszertani tanulságai miatt ehhez a megközelítéshez különösen sokat segített: LACKÓ Mihály, *Széchenyi elájul. Pszichotörténeti tanulmányok*, Bp., L'Harmattan, 2001.

3 A Czakó életműve iránti, örvendetesen megélt érdeklődést bizonyítja a legutóbb megjelent monográfia is: DÖRGŐ Tibor, *Czakó Zsigmond és viláértelmező drámái*, Bp., Napkút Kiadó, 2004.

4 Pesti Hírlap, 1847. dec. 16. 443. A cikk egyébként a lap élén található.

5 Csengery Antal atyjának, Pest, 1847. dec. 23. = *Csengery Antal hátrahagyott iratai és feljegyzései*, bevezette: br. WLASSICS Gyula, kiad. dr. CSENGERY Lóránt, Bp., Magyar Történelmi Társulat, 1928, 418–419.

6 Dr. FERENCZY József, *Czakó Zsigmond élete*, Figyelő, 1883, 14. kötet, 189–190.

7 Életképek, 1847. II. félév 25. szám (dec. 19.) 799–800.; a szöveg benne van a kritikai kiadásban is, onnan idézzük: Jókai Mór, *Cikkek és beszédek*. 1847. január 2.–1848. március 12., I. kötet, sajtó alá rend. SZEKERES László, Bp., Akadémiai Kiadó, 1965, (*Jókai Mór Összes Művei*), 431.

8 Honderü, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 21.) 496.

9 Pesti Divatlap, 1847. 51. szám (dec. 16.), 1632.

10 Vö. KERÉNYI, *i. m.*

11 OSZK Aprónyomtatványtár. Gyászjelentések. A dokumentum fénymásolatát Dörgő Tibortól kaptam meg; segítségét köszönöm.

12 „Temetésére, mely a Rókuszokórház' udvarából történt, igen nagyszámu néptömeg gyűlt, ismerők és barátok, kik az elhunytat szerették, tehetségét becsülték, szomorú során sajnálkoznak.” Honderü, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 21.), 496.

13 Megjegyzendő, hogy 1861-ben a szintén pisztollyal végrehajtott öngyilkosságban elhunyt Teleki Lászlóttéppúgy Flór Ferenc boncolta, mint korábban Czakót. Teleki boncolásának eredményéről lásd SZABAD György, *Miért*

halt meg Teleki László?, Bp., Helikon Kiadó, 1985, 34–35.

14 A boncolási jegyzőkönyv ilyenformán egyébként megerősíti Dörgő Tibor következtetését: „kifejezetten erős pszichikumra mutat, ahogy a vándorszínészet megpróbáltatásait kiállta.” DÖRGŐ, *i. m.*, 37.

15 Dr. FERENCZY, *i. m.*, 189–190.; Dörgő Tibor például már így foglalta össze az események ezen pontját: „Majd levette a falról az ott függő pisztolyok egyikét, kérde, vajon ez nehezebb vagy Kemény Zsigmondé.” DÖRGŐ, *i. m.*, 34.

16 1846. július 28-i és július 29-i naplóbejegyzésében számol be arról, hogy Wesselényit meglátogatván, a báró feleségével célba lőtt; hozzá is fűzi egyébként, „hogy a báróné Erdélyben legjobban lő”. (*Kemény Zsigmond naplója*, kiad. BENKŐ Samu, Bp., Magyar Helikon, 115–117.)

17 Életképek, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 19.), 799–800.; az idézet: JÓKAI, *i. m.*, (1965), 431.

18 JÓKAI Mór, *Magyar költők sorsa*, Vasárnapi Ujság, 1854. márc. 26., 26–27.

19 Ez egyébként teljesen nem volt igaz, hiszen a sír, megjelölve, még 1878-ban is megvolt a régi ferencvárosi temetőben: BALLAGI Aladár, *A főváros régi temetői*, Vasárnapi Ujság, 1878, 44. szám (nov. 3.), 701–702. Sőt, az sem volt lehetetlen, hogy 1914-ben Czakó földi maradványait exhumálják, s átvigyék a Kerepesi úti temetőbe: vö. DÖRGŐ, *i. m.*, 37.

20 Vö. DÖRGŐ, *i. m.*, 34.

21 VAHOT Imre, *Czakó Zsigmond = Vahot Nagy Naplója II.*, 1856, 242–246.

22 Czakó anyjának 1856-ban keletkezett visszaemlékezését lásd H. I., *Czakó Zsigmond életéhez*, Élet és irodalom, 1884, 5. szám, 47–48., 6. szám, 55–58. Az idézet: 56.

23 BERCZIK Árpád, *Czakó Zsigmondról*, A Kisfaludy-Társaság évlapjai, Új folyam, X. kötet, Bp., 1875, 80.

24 Pesti Divatlap, 1847. 51. szám (dec. 16.), 1632. Feltűnő egyébként, hogy Arany János *Czakó sírján* című versének második strófájának jelzett idézete („Gyöngye az a lélek, mely az élet súlyát / Nem bírva, lerokad a pálya felén;”), valamint zárósora is („Hol ő pihen, aki tövis közt bolyongott.”) a Pesti Divatlap híradásának idézett metaforáit visszhangoz-

za; a versről lásd egyébként TOLNAI Vilmos, *Arany János: Czakó sírján*, It, 1914, 312–314.

25 Ezt valószínűsíti, hogy a cikk így utal vissza Petrichevich Horváth egykori gesztusára: „Ezt [ti. Czakó nagyrühivatottságát – Sz. M.] első ismerte el és mondá ki e lapok' szerkesztője, midőn Czakó első színművének a Kalmár és tengerésznek a nyilvánosság elé utat nyitott, s a tehetségés fiatal költőt a közönségnek bemutatá.” Honderü, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 21.), 496.; ennek a bemutatásnak a körülményeiről lásd DÖRGŐ, *i. m.*, 47.

26 Honderü, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 21.), 496.

27 Erről lásd GYÖRFFY Miklós jegyzetét a *Szegény asszony áldozatja* című novellához: JÓKAI Mór, *Elbeszélések (1850)*, 2/A, kötet, Bp., Akadémiai Kiadó, 1989, (*Jókai Mór Összes Művei*), 736–741.

28 Életképek, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 19.), 800.; az idézet JÓKAI, *i. m.*, (1965), 431.

29 A szerzőség kérdése kapcsán és az előzmények összefoglalására is lásd T. Erdélyi Ilona jegyzeteit: ERDÉLYI János, *Irodalmi, színházi, közéleti írások és beszédek*, sajtó alá rend. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2003, (*A magyar irodalomtörténetírás forrásai* 19.), 643–644.

30 Magyar Szépirodalmi Szemle, 1847. 26. szám (dec. 28.), 401–402.; a cikk benne van Erdélyi cikkeinek legutóbbi kiadásában, az idézetek innen valók: ERDÉLYI, *i. m.*, 481–482.

31 VASVÁRI Pál, *Czakó halála és szelleme = Vasvári Pál válogatott írásai*, szerk. és bev. FEKETE Sándor, a nyomtatásban most először megjelenő Vasvári-kéziratokat közölte és jegyzetekkel ellátta: LÁSZLÓ József, Bp., Művelt Nép, 1956, 253–260.

32 JÓKAI Mór, *Szegény asszony áldozatja = JÓKAI, i. m.*, (1989), 326–331.

33 DEGRÉ Alajos, *Visszaemlékezéseim*. Első kötet, Bp., Pfeiffer Ferdinánd kiadása, 1883, 174–175.

34 FÁBRI Anna, *Az irodalom magánélete, Irodalmi szalonok és társaskörök Pesten 1779–1848*, Bp., Magvető, 1987, 706.

35 Vö. például SZILÁGYI Márton, *Liszniai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*, Bp., Argumentum, 2001, (*Irodalomtörténeti füzetek* 149.), 43.

36 Vö. a *Leona* egykorú kritikai visszhangjával: DÖRGŐ, *i. m.*, 157–162.

37 TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Bp., Universitas, 2002, 129.

38 Dr. VERSÉNYI György, *Adalékok Czakó Zsigmond életéhez*, Figyelő, 1882, XIII. köt., 321–323.

39 H. I., *i. m.*, 58.

40 Persze ilyenkor legfőljobb találgatni lehet: Dörgő Tibor, aki egyébként erősen kételkedik ebben a verzióban, tud is egy olyan, szóba jöhető nőről, aki ráadásul Czakó közvetlen környezetének két tagjával is kapcsolatba hozható: „A K. R. monogrammal talán a szép König Róza, Egressy Béni feleségének kezdőbetűit rejti. Az asszony egyébként férje korai halála után Csengery Antal felesége lett.” DÖRGŐ, *i. m.*, 38.

41 Ennek az állításnak egyébként nem mond ellent a boncolási jegyzőkönyv sem: a Flór Ferentől leírt jellemzők talán nem utalnak alkoholizmusra. Itt szeretnénk megköszönni dr. Back Frigyesnek, hogy a boncolási jegyzőkönyv orvosi értelmezésében tanácsokat adott.

42 Vértesy Jenő, *Czakó Zsigmond*, Bp., 1899, 25.

43 BERCZIK, *i. m.*, 149–150.

44 Ez már felbukkan Bercziknél is: BERCZIK, *i. m.*, 152., legteljesebb megfogalmazása: SOLT Andor, *Czakó Zsigmond, a tépett lélek*, It, 1940, 53.

45 Erre lásd a Kerényi Ferentől kifejtetteket: KERÉNYI, *i. m.*

46 Ez a mondat más kéz írásával; a kézírás azonban megegyezik Hummel jelentésének aláírásával, így minden bizonnyal a boncolásnál jelen lévő alkapitánytól származik.

47 Ez után a szó után, kihúzva: mindég

48 Valószínűleg tollhiba; logikailag inkább: hol

49 Utalás az I. számú iratra, Flór Ferenc boncolási jegyzőkönyvére.

50 Utalás az I. számú iratra, Flór Ferenc boncolási jegyzőkönyvére.

51 A halotti bizonyítvány nincs az irat mellett.

52 Az iratban rövidítve: Httó

53 Az irat fogalmazvány.

54 Az iratban rövidítve: httó

- 55 Az iratban rövidítve: httó.
56 Az iratban rövidítve: hlból.
57 A vessző utáni három szó a lap szélén, beszúrva.
58 Ez után áthúzza a következő szavak: Távolabbi okát illetőleg
59 Ez után áthúzza a következő szavak a ./ alatti főorvosi vélemény oda járul
60 Ez után áthúzza a következő szavak: azt adja elő
61 E szó javítva ebből: hogy
62 Az iratban rövidítve: httó
63 Ez után áthúzza a következő szó: magas
64 A megjegyzés más kéz (nyilván az aláíró) írásával.
- 65 A lap szélén: 2 darab
66 Gróf Zichy Ferenc 1847–48-ban a Helytartótanács főnemesi tanácsosa (EMBER Győző, *A m. kir. helytartótanács ügyintézésének története 1724–1848*, Bp., A M. Kir. Országos Levéltár kiadványa, 1940).
67 Nyéky Mihály 1832-től 1848-ig a Helytartótanács köznemesi tanácsosa (EMBER Győző, *i. m.*).
68 Geromata Antal 1835-től 1848-ig a Helytartótanács titkára (EMBER Győző, *i. m.*).
69 Az irat fogalmazvány.
70 Az iratban rövidítve: hlból
71 Ez után négy szó a lap szélén, beszúrva.
72 A megjegyzés más kéz (nyilván az aláíró) írásával.

Az értelem retorikája a Márai-Monarchiában

Az európai, illetve közép-európai föderalizmus ábrándja, amely részben a Monarchia-irodalomra is hivatkozik, és amely a magyar értelmiségieket Jászi Oszkártól Hanák Péteren át Vajda György Mihályig megérintette, a szépirodalmi művektől mindig is távol állt.

Egyetlen kivétel van: Márai. Márai Sándor Monarchia-képének, visszatekintő irodalmi utópiájának alapzatát ez a retorikusság adja meg. Márai összekötötte a Habsburg-minta jegyében Európa két felét: az ő idejének politikai szótára e két felet Közös Piacnak és Kelet-Európának hívta:

A bécsi Burgban, a császár dolgozószobájában érvet lehet találni az aggályoskodók ellen, akik azt mondják, az egyesült Európa elképzelhetetlen, mert a nyelvi sokféleség megakadályozza az integrálódást. [...] A Közös Piac, ha egyszer kiterjedt Kelet-Európára, közelebb hoz egymáshoz népeket, melyek nem értik vagy csak ódzkodva beszélnek egymás nyelvét; a gazdasági érdekközösség megteremti az emberi közeledés lehetőségét.¹

Az Európa- vagy a „kicsinyített Európa”-toposzban a Monarchia értelmére vonatkozó kérdés visszamutat az Európa mibenlétére és értelmére vonatkozó kérdés irányába, amely megválaszolatlanul marad, és abszolút értéként tételeződik. Elegendő itt néhány példára utalni. Pál József foglalja össze Vajda György Mihály gondolatait, miszerint „A népek és nemzetek sokasága lakta kontinens fölött létező Európa-eszmének nincsenek zoológiai, faji alapjai, hanem ezt az ideát a racionális és filozófiai célok történeti teleológiájaként kell felfognunk. [...] Az akkori Európa második legnagyobb országa egyfajta kicsinyített Európa volt, amelynek célja, hogy baráti népek homogén állama legyen, sohasem ér(hetett) el megszilárdult alakot, telosza tehát a végtelenben nyugodott.”² Vagy idézhetjük Kende Péter szavait Fejtő Ferenc felfogásáról: „Fejtő a *Requiem* zárszakában gazdaságilag egységesített, urbanizált térségről, népek olvasztótégelyéről beszél, ahol is »létrejött egy emberfajta, amelyet másfajta érzékenység, másfajta mentalitás jellemez«, mint Európa többi nemzetét. [...] Kolnai Aurélra hivatkozva azonban még valami mást, ennél markánsabbat is mond a kávéházak Közép-Európájáról, éspedig azt, hogy ez volt »az igazi Európa, Európa kvintesszenciája«. Ugyanennek a könyvnek egy másik he-

lyén pedig az egyesült Európa »előképének« nevezi a Monarchiát, amely »az egész eljövendő világ mikromodellje lehetett volna.«³

A pluralizmusok koncentrikussága vissza-visszatérő gondolat az irodalomtörténetben és a kultúrantropológiában. Az Európa–Közép-Európa–Monarchia–szubrégiók–városok–közösségek–egyén körköröség, ha jobban meggondoljuk, megkerüli a feltétlenre vonatkozó kérdést, amennyiben két „feltételes” feltétlent jelöl meg, és hol az egyiket vezeti vissza a másikra, hol fordítva. Egyfelől a tényleges, konkrét, a személyes érintkezés határait túl nem lépő kommunikációközösségre, illetve még szűkebb egységre, a maga narratív identitásának folyamát több forrásból tápláló individuumra vezeti vissza az európai pluralitásgondolatot, másfelől a mikrokozmosz bizonyos megnyilvánulásait úgy értelmezi, hogy a többkultúrájú egyén a maga mentális reprezentációinak magánvilágát vetíti ki a közösségre. E törekvésekben egy harmadik elem, maga a sokféleség mellett fennmaradó, sőt éppen ekként felvirágzó közösség eszméje van értékként tételezve, míg a politikai nézőpont számára a tényleges plurális kommunikációközösségek szintjén pluralitás-eszme helyett és helyén, még Európa legcivilizáltabb területein is, legfeljebb a patikamérlegen kimért adminisztratív egyensúly tűnik fel.⁴

Márai Sándor Monarchiája egyszerre valós élmény (családtörténet), és egyszerre közös nevezője egy olyan értékrendnek, amelynek elemei nemcsak a Monarchiára voltak jellemzőek. A Monarchia számára elsősorban nem összbirodalmi eszme, nem szimbólum, nem soknemzetiségű kultúra, hanem értékek kivételési helye.

Márainál a nosztalgiának, amelyet a jövő miatti szorongás kísér és ellenpontoz, van egy bizonyos teridő-koordináta-rendszere. Időbelileg a századvég képezi az értékteljes korszakot, míg térbelileg a Bécs-középpontú Monarchia. De a Monarchia-nosztalgia is túlmutat a századvégen, és a századvég-nosztalgia is a Monarchia terén. Vegyük például a kávéház-témát, melyről Kende Péter így ír a Közép-Európa-problematika kapcsán: „Marad persze Kolnai Aurél panasz: hogy nincsenek kávéházak. De az igazság az, hogy Bécs kivéve ma már a világban másutt sincsenek. Itt tehát nem a Monarchia, hanem egy olyan életforma tűnt el, amely nyilvánvalóan egy lassúbb, komótosabb, nagyobb bizonyosságokat melengető korszak terméke volt, s mellesleg szólva egy olyan »leisure class« privilégiuma is, melyet a sietős tempójú világ valahogyan kiküszöbölt, vagy más életformára állított át.”⁵

Efféle Monarchián túlmutató jelenség a századvég iránti nosztalgia, amely Az igaziban így jelenik meg, egy szereplője szavain keresztül:

Szeretem ezt a vörös szalont, a multszázadbeli bútorokkal, az öreg cukrászkisasszonyokat, a tükörablakok előtt a tér nagyvárosiasságát, az érkező embereket. Valami melegség van mindebben, egy lehelletnyi századvég van az egészben. És itt a legjobb a tea, észrevet-

ted? [...] Tudom, az új nők már nem járnak cukrászdákba. *Espresso*-ba járnak, ahol sietni kell, nem lehet kényelmesen leülni, negyven fillér a fekete, salátát ebédelnek hozzá, ez az új világ.⁶

A *Szindbád hazamegy* hasonló nosztalgikus vonásait Szegedy-Maszák Mihály emelte ki.⁷

Térbelileg a Monarchia szimbolikus határa túlnyúlik a tényleges politikai határokon, és Márai az *Egy polgár vallomásaiban* a Németországot is magában foglaló, két világháború közötti jelentésében értett Közép-Európát nevezi meg közös szellemiségű régióként.⁸

Közép-Európa Márai számára a Nyugattól való finom, de határozott különbszöndést jelzi. Ehhez a Nyugathoz képest a Monarchia tájjellegű civilizációt jelent:

...polgárnak lenni, a szó nyugati értelmében más, mint polgárnak lenni odahaza; nemcsak a négy szoba teszi meg a gőzfűtés, a cselédek, Goethe összes művei a könyvszekrényben, meg a finom úri társalgás, s Ovidius és Tacitus műveinek ismerete, mindez egy kultúra érintkezési felületeinek horzsolópontjain függött csak össze lazán azzal a másikkal, valódi polgáriassággal.⁹

Az *Egy polgár vallomásai* idején Márai nem sejtette, hogy eljön az idő, amikor a Monarchia egykori Közép-Kelet-Európája mint a polgáriasság letűnt és vágyott, kívánatos és elérhetetlen emléke jelenik meg a közgondolkodásban.

Ilyen különbség a társadalmi érintkezés, a társiasság egyik alapkategóriája, a becsületesség. „A »becsületszó« a mi feudális jellegű intézeti világunkban életet és halált jelentett”¹⁰ – olvasható az *Egy polgár vallomásaiban*. A becsület ebben az értelemben az ígéret, az adott szó tett jellegét jelenti, amelynek megszegése a becsület elvesztését vonja maga után. Mindez azonban a nyugati kultúra fényében másképp tűnik fel. Márai anekdotája a poggyással egy másfajta becsületesség lehetőségére, az életviszonyokat átható általános jóhiszeműségre mutat rá.¹¹

Másfelől Márai polgári identitását a republikánus mentalitás hatja át, a flamand, erdélyi, toszkán, skandináv *civis* közös politikai és egzisztenciális alaphangoltsága:

Az igazi polgár szerencsés vegyülete a művésznek és a katonának, alkotó és megtartó, álmódó és megőrző. Ezt a polgárságot, ennek utolsó, legjobb pillanatát ismertem meg gyermekkoromban, a Városban. Életem legszebb, igaz és emberi, európai emlékeit annak a magyar végvárosi, polgári kultúrának köszönhetem, melynél különbet aztán később a világban sem találtam.¹²

Márai számára a Monarchia annyiban érték és nosztalgia tárgya, amennyiben (bár messze nem volt tökéletes keret) e republikánus érzület lehetőségének elégséges feltétele volt. Ugyanakkor Márai, az író, számos olyan jegyet hordoz e textusaiban, amely világképében és stilisztikájában távol áll a Monarchia-irodalomtól. Mindenekelőtt ilyen jegy a didaxis, a társadalmi és mentálhigiénés retorika, amely nemcsak a *Füves könyv* sztoa-parafrazisaiban, hanem a *Kassai őrzéskönyv*ben is érvényre jut:

De a polgárt csak ő mentheti meg, a polgár, személyesen, ha leszáll önmagába, a polgári kultúra igazi értelmébe, s megújul, megtisztul és erkölcsében, szellemi igényében, társadalmi magatartásában megint alkotó lesz.¹³

Műveiben Márai a racionalitás éthoszát akarja menteni, a XIX. század szemzőgét óvja, és azt tartja értékesnek a Monarchiából, ami ennek megfelelt. A Monarchia egy fontos közös nyelvezete, a zenei kód irracionális kód volt számára. Amint a *Füves könyv*ben írja,

[a] zene értelemellenes. Nem megérteni akar, mint az értelem, hanem szétáradni, feldőlni, lefegyverezni, elcsábítani, megérinti bennünk a titkosat és fájdalmasat, feltárja azt, amit oly gondosan rejtegettünk magunk elől, minden eszközzel fegyelmeztünk.¹⁴

Márainál az értelembe vetett bizalom szűrőjén át jelenik meg az az irodalmi hagyomány, amely látóterében van. Nála is jelen van természetesen a toposzokból és klisékből összeálló Monarchia. Például, amint Fried István írja, „Márai Sándor *Szindbád hazamegy* című regényében Krúdy nyomán emlékezik meg a schönbrunni sárgáról, mint a Monarchia építkezését meghatározó színvilágról”.¹⁵ De fontosabb ennél, hogy a Monarchia a számára elsősorban értelemmel megragadható, gondolati hagyomány.

A legfontosabb előzmény kétségkívül Krúdy Gyula: „titkzatos szépséges áloévirág a magyar irodalomban”, mondja Márai, „Krúdy életműve”.¹⁶ Jókai Mór Monarchiája, illetve bizonyos modern törekvései kevésbé foglalkoztatták Márait, minden elismerő megnyilatkozása mellett sem. Márai Jókai-élménye a jelek szerint nem a teljes szépírói életmű elsajátítását jelenti. Amint arról az *Ihlet és nemzedék* Jókai-portréja (*Haza*) tanúskodik, Jókait elsősorban a magyar nyelv mint nemzeti ügy írójának tartotta, és műveiben általában a legismertebb regényeit emlegeti. Egy különös naplóbejegyzése 1967-ből azt sugallja, hogy a kései Jókai előremutató stílus- és tematikus törekvései, Csáth Gézával ellentétben, Márait nem érintették meg:

Jókai mindig újra. Leírásai ellenállhatatlanok – de mintha ez a nagy író szexmentes lény lenne. Nem eunuch. Nem is homoszexuális. Nem is narcisztikus, szentimentálisan femi-

nin... Nem, szexmentes, mint egy lény, aki nem nő, nem férfi, nem is keverék, egyszerűen nincs nemi jellege, sem tudata.¹⁷

A Krúdy-élményt illetően kétségkívül hangsúlyosan jelen van a törekvés Krúdy megújító követésére:¹⁸ „*Szindbád hazamegy* című regényében a századforduló, a dualista korszak, a régi magyar-osztrák világ végleges búcsúztatását”¹⁹ végzi el. Lőrinczy Huba *A Garrenek művében* is azonosította a Krúdy-stíluskövetés helyeit.²⁰ Ezzel kapcsolatban a későbbi szövegekre is tekintve megjegyezhetjük, hogy Márainál Krúdy-élmény, Szindbád-fikció és saját életélmény összefonódik, mint a *Szindbád hazamegy* azon részletében, amelyet egy 1973-as naplóbejegyzés mintegy megismétel a közvetlen élmény szintjén.²¹

Márai egyik jelentős hozzájárulása a magyar Monarchia-irodalomhoz az, hogy a hagyományt hangsúlyosan irodalmi hagyománynak is tekinti, és az életvilág élményei mellett az olvasmányok is írásainak bevallott ösztönző elemeivé válnak. Krúdynál nincsen irodalmi Monarchia-kontextus. Márai ellenben úgy szemlélte magát, mint a hagyomány részét: „A megkésetttség érzése Márait is erősen hatalmába kerítette: Krúdyt és Kosztolányit tartotta igazi alkotónak.”²² A Monarchia-irodalom osztrák és magyar vonatkozására egyaránt tekintettel van: „mind az osztrák, mind a magyar »kulturális környezet«-tel kiépíti a maga dialógusát”.²³ Ez a kettős dialógus az irodalmi Monarchia-kutatás mai állása felől tekintve egységbe foglalhatónak látszik.²⁴ Márai az elsők között került e kettős hagyomány metszéspontjába. Mert hiszen Joseph Roth és osztrák író társai mégis leginkább egyetlen egész széttört darabjaira tekintették. Amint Roth írja, „[r]égi hazám, a Monarchia nagy ház volt, sok ajtóval és sok szobával sokféle ember számára. Ezt a házat felosztották, széthasították, szétrombolták.”²⁵ A fontos kérdés, ami felmerül, az, hogy vannak-e Márainak olyan megnyilatkozásai, amelyek a Monarchia-irodalomban beállott minőségi fordulat felé mutatnak.

Ennek inkább az ellenkezőjét feltételezhetjük. Márainál a Monarchia kávéház-monarchia: egész életében figyelemmel kísérte ugyan az osztrák irodalmat, sőt tudvalevőleg magyarországi megismertetéséhez is jelentősen hozzájárult, de az osztrák irodalmat külföldként kezelte, és nem gondolt a Monarchia esetleges közös irodalmi szövegére-szövetére. E beállítódás talán a századelő irodalmár közvéleményének a tájékozódására is vonatkoztatható. Azok az irodalmi kapcsolatok, amelyekről Fried István ír,²⁶ éppen nem a Monarchiáról (mint több ponton közös irodalmi kultúráról) szólnak, hanem az osztrák írók a magyar irodalmi közvélemény szemében mint külföld jelennek meg.

Az *Egy polgár vallomásaiban* Márai lipcsei tartózkodásának irodalmi élményeiről szólva írja, hogy az ekkoriban megismert „költők közül egy-kettőnek maradt csak meg neve, s talán csak Werfel és Kafka műve élte túl a kortársi divatot és ítéletet. [...] Kafka nem volt német. Nem volt cseh sem.”²⁷ Márai tehát egyfelől nem tesz különbséget osztrák hagyomány és német ha-

gyomány között, míg másfelől nem jut eszébe, hogy Kafkát, akárcsak tagadólag is, osztráknak nevezze. „[B]écsi író”-nak nevezi Hofmannsthalt és Musilt a *Kassai őrvjárásban*.²⁸

Elgondolkodtatóak ebből a szempontból azok a kései reflexiói, amelyek egybeesnek a Monarchia-irodalomnak mint tudományos paradigmának a kezdeteivel. E helyeken elismeri a sajátos osztrák tradíció létét, de nem helyezi azt összbirodalmi kontextusba. 1973-ból származó naplóbejegyzésében például így ír erről:

És az osztrákok – a két világháború között és azután – mit adtak a világirodalomnak, miféle többletet? Georg Trakl nemes költő volt, lírájának olyan lomb-színe van, mint a Wienerwaldnak ősszel. Hoffmannsthal műve a *fin de siècle* alkonyati borzongását idézi fel az olvasóban, Schnitzler gyöngéd érzelmessége ma is vonzó. [...] Karl Kraus, a német nyelv egyik nagymestere, Don Quijote-szerű fantom maradt a külföld tudatában. [...] Megszólt egy nagy osztrák író, Musil – egykönyvű író maradt, de a „Mann ohne Eigenschaften” az újabb kori osztrák irodalom maradandó értéke.²⁹

Továbbá Márai az osztrák irodalmat a politikai függetlenség példajaként állítja be egy 1976-os naplójegyzetében, nem véve tudomást arról, hogy Grillparzer számos szállal kötődik a Habsburg-politika egyik alapjául szolgáló eszméhez, az összbirodalmi gondolathoz, és hogy a két világháború közötti Monarchia-irodalom sem volt mentes a korabeli politikai irányzatokkal való polémiától:

Az osztrák írók semmilyen korszakban nem voltak „angazáltak”. A közönség nem várt tőlük ilyen magatartást, igen, gyanakodva szemlélte, ha valaki megkísérelt ilyesmit. Grillparzer, mint Nestroy vagy Schnitzler, Musil, Trakl, Hoffmannsthal... egyik sem volt a politika csahosa. [...] Az osztrák tájak és városok távlatából visszadereng a „politikamentes irodalom és művészet” fényessége.³⁰

Márai az értelmet helyezi szembe a huszadik század első felének irracionális ideológiáival. Amint Szegedy-Maszák Mihály fogalmaz, Márai „[a]zt állította, hogy csakis addig lehetünk európaiak, »amíg szövegezők és magyarázók, kifejezők és megértők« vagyunk”.³¹ A kiemelt idézet éppen Márai racionalizmusára mutat rá: ennyiben a *Szindbád hazamegy* nemcsak megidézi a szürrealizmust, de bizonyos mértékben le is számol a világ érzelmi-irracionális leképezhetőségének lehetőségével.

E pánracionalizmusnak megvannak a maga korlátai a Monarchia-örökség feldolgozását illetően. Tanulságos lehet e tekintetben a *Kassai őrvjárás* vonatkozó helyét figyelembe venni, amely így hangzik:

A gyermekkor alapérzéseit is áthatotta a feszélyezett szorongás, hogy „valami nincs rendben” – mely béke volt, Ferencz József délután habos kávét ivott Schratt Katalinnal a a schönbrunni Glorietten-Gasse kis palotájában, a férfiak reggel bajuszkötővel állottak a tükör előtt, s valahol mindig Lehár-zenét játszottak. Később, amerikai mozgóképeken viszont láttam ezt a kort, valószínűleg élethűbben, mint az igazi volt, s e mozgóképek mindig úgy hatottak reám, mint a sörreklámok; ez volt a béke, a keringő, a csapolt sör, a katonazenekar, a tamburmajom, a tökéletes rejtettség korszaka. A valóságban a teljes válság korszaka volt ez. Mindenki érezte, hogy „valami nincs rendben”, de erről hazafiatlanság volt beszélni. Jobb társaságban mindenki szocialistának számított, aki kételkedni mert a Lehár-zene hangjaira halódó társadalmi rend örök érvényében. Egy bécsi író, Hofmannsthal után az egyetlen talán, aki megérdemli ezt a nevet, Robert Musil regényt írt e büntudatos várakozásról, mely közvetlenül a háború előtti évtizedben áthatotta a Monarchia minden tudatos és tudatlan lelkét.³²

Márai értelemmel (az egzisztenciális azonosság problémáját felfüggesztve) közelít a Monarchia utolsó éveire. Gondolatmenete jól példázza a dolgokat szétszálazó elme tanácstalanságát, szempontok és perspektívák keveredését. Márai reflexiója a bukás, a pusztulás megértése körül forog. 1943-ban (amikor a *Kassai őrvár*ot írja) nem tudja eldönteni, vajon a történelem melyik reprezentációját fogadja el hitelesnek, melyikre építse fel a tézisét. A személyes, megélt történelem a szorongást közvetítette, amely korrespondált a „valóságban” létező teljes válsággal. Azonban a szorongást kiváltó kor kivetítése (az ironia által kétségkívül árnyalt) klisékben történik meg: császár, Lehár, *Kapuziner*. Ugyanakkor, másfelől, emlékeit szembesíti a kor filmszerűen valódi képi reprezentációjával, amely egyszerre volt reklámszerű (azaz egy életformát idealizált egy bizonyos szimbólumának a népszerűsítése érdekében), és mégis élethűbb, mint az „igazi”. Harmadsorban pedig az irodalmi reprezentáción keresztül ismeri meg Márai a kort. Amikor azonban Márai rátér arra a kérdésre, hogy mit *jelentettek* az utolsó békeévek, „mi volt e szorongás igazi értelme, mi volt a »valami-nincs-rendben« alapérzésének tartalma”,³³ akkor eltér a Monarchia tárgyától több szempontból is. Egyrészt a bukás fogalmához már nem a Monarchia felbomlását, hanem a veszített világháborút és az azt követő forradalmakat társítja, mondván, „[a] bukott hadvezérek emlékiratokat írtak, éppen úgy, mint a bukott szocialisták”,³⁴ másrészt a klasszikus modernitás össz-európai leáldozása felé tereli a gondolatmenetet:

Az irodalom megtelt kétségbeesett, gyermekes és görcsös kísérletezőkkel, a kávéházakban, a vékony folyóiratokban és a színpadokon nyelvét öltögette az epileptikus, rángógörcsös kétségbeesés, amely már nem is magyarázni akart, csak dadogni és visongani, mint a gyermek, amikor toporzékol. Volt „dada” és „expresszionizmus”, volt „kubizmus” és „szürrealizmus”.³⁵

Ennek megfelelően Márai regényeinek szövegvilága is diszkurzív, retorikus világ: nem a szimbólumok nyelvén szól a veszteségeiről. Márai Monarchia-világa két művében nyilvánul meg a legegységelműbben. Az egyik az *Egy polgár vallomásai*, a másik pedig *A gyertyák csonkig égnek*.

Az *Egy polgár vallomásai* első kötetének szerkezetét is a Habsburg-idő szervezi, vagy legalábbis lenyomatot hagy rajta. Az első és a második kötet közötti választóvonalat a világháború kitörése és a birodalom összeomlása jelenti.³⁶ A magyar Monarchia-irodalom egyik nagy kérdése az, hogy miképpen foglalhatná egységes keretbe a Birodalom és a történelmi Magyarország felbomlásának két traumáját. Márai is inkább csak jelez az első kötetet lezáró uzsonna csehovi jelenetében: az asztalon fekvő növények, élelmiszerek nemzeti színeivel, és Kossuth nevének említésével idézi fel az összeomló birodalom történeti ellenpontját, a nemzeti függetlenségi gondolatot.

A Monarchia végének kezdetére vonatkozó kérdésre eszerint Márai határozott választ adott. Ez nem jellemző a magyar Monarchia-irodalomban. Aligha lehetséges pontos dátumot megnevezni válaszként arra a kérdésre, hogy az irodalmi művek szerzői számára mikor szűnt meg, omlott össze a Monarchia. A válaszok 1867-től 1918-ig terjedhetnek. Vannak, akiknek számára a kiegyezés hazugságában létrejött Monarchia kezdettől halálos beteg volt. Továbbá 1889-től 1916-ig egymás után szálltak sírba – Ferenc József kivételével drámai körülmények között – a birodalmat szimbolizáló személyek, Rudolf, Erzsébet, Ferenc Ferdinánd és Ferenc József. Jóllehet jelen időszemléletünk néha hajlamos ezeket az éveket nagyvonalú átalányban a Monarchia „végnapjai” közé számolni, ám mégis huszonzét évről, legalább egy emberöltőnyi időről van szó: az, hogy az egyes írók melyik eseményben látták meg a Monarchia felbomlásának előjelét, a személyes élettörténet (életkor) „esetlegességétől” is függött. A „természet”, tudvalevőleg, nem kedveli az ugrásokat, a gondolkodás azonban csak a kritériumok, jegyek, attribútumok megléte vagy hiánya közötti szakadék segítségével tudja megragadni a változás fogalmát. Mi sem természetesebb tehát, hogy a Monarchia „bukásának” folyamatában is a „még igen” és a „már nem” közötti kritikus pontot igyekeztek fellelni e nagy történelmi változás krónikásai. Márai az első világháború kitöréséhez társítja a Monarchia végét. A szimbólumot az *Egy polgár vallomásai* első kötetének legvégén formálta meg, míg a *Kassai őrjárat* ki is fejti a motívumot:

...a tornácra ültünk délután, a közeli vendéglőből felszűrődő Péter-Pál-napi jünialis cigányzenéjét hallgattuk, a kék nyári eget és a fenyvesek sötétzöldjét néztük, mikor egy poros csizmás megyei huszár jelentette – mint kengyelfutó a vészírt –, hogy megölték Ferenc Ferdinándot és Chotek Zsófiát. [...] [P]ercnyi pontossággal tudtuk meg a hegytetőn azon a júniusi délutánon, hogy valaminek vége van, egy életforma összeomlott.³⁷

A *gyertyák csonkig égnek* világa ridegen, időtlenül őrzi az abszolút értéként tételezett múltat. A k. u. k. hadsereg Márainál nem a fantasztikum, még kevésbé a „despotia” szimbóluma, hanem a felvilágosodás kori értelemben vett rendé:

Jó nemzedék volt, kissé magános fajta, nem tudtak szerencsésen vegyülni a világgal, büszkék voltak, de hittek valamiben: a becsületben, a férfierényekben, a hallgatásban, a magányban és az adott szóban, a nőkben is. S mikor csalódtak, elhallgattak.³⁸

A főhős, Henrik „[s]zerette a gyertyavilágítást, mindent szeretett, ami a múltra, a nemesebb életformákra, a letűnt időkre emlékeztette”.³⁹ A regény cselekményideje, ha nem is valószerűtlenül, de a valószerűség határáig kitolva a két öregember találkozásának idejét, a második világháború kezdetére tehető. Márai Monarchia-értelmezésének kulcsa ez a szembenállás és szembesítés a húszas-harmincas évek aggasztó politikai fordulataival és fejleményeivel. Amint Szegedy-Maszák Mihály utal rá, a *Válás Budán* (1935) egyik főhőse, Kómíves Kristóf „[a] Monarchia bukásával, a polgári életmód elévülésével magyarázza a politikai szélsőségek megjelenését”.⁴⁰ Fried István is azon az állásponton van, hogy Márainál a hanyatlás víziója az egész nyugati civilizációra kivetül. Amint írja, Márainál a Habsburg-mitosz részben „egy olyan típusú »Nyugat alkonya«-tézis változatával szolgál, amely a polgári-humanista értékek szétfoszlását demonstrálja”.⁴¹ Ebben az értelemben érthető az az irodalmi eszközökkel alig „megemelt” erkölcsstanító jelleg, ami *A gyertyák csonkig égnek* ismert bekezdéseit áthatja az egykori Monarchiáról.⁴²

A gyertyák... párbeszédeiben e XIX. századi éthosz jegyében kételyek nélküli ráhagyatkozás mutatkozik meg a szavak „igazi” értelmére („eldobtad a zászlót, mint ezt régen mondták, mikor még hittek az emberek a szavak igazi értelmében”⁴³), és nem mutat jel arra, hogy a szerző távolságot kíván tartani hőseitől e tekintetben.⁴⁴ Mégis, didaktikus és retorikus jellege ellenére *A gyertyák csonkig égnek* az egyik legszebb Márai-regény. Eszközeinek minden takarékosága mellett is képes sorsokat, sorsfordító helyzeteket: elszakadást, várakozást és egymásra találást – egyszerűen éppen azt, ami egyedül fontos az életben – hitelesen és nemritkán megrendítően ábrázolni. Márai ebben a regényében volt képes a leginkább eleget tenni annak az eszménynek, amelyet a kitüntetett pillanatok ábrázolásáról Stefan Zweig megfogalmazott a *Stuart Máriában*: „Az élet-történetben csak a feszült, a döntő pillanatok számítanak, ezért csak bennük és belőlük árad ki annak igaz értelme.”⁴⁵ Ez a művészi erő jogosíthat fel bennünket arra, hogy a két öregember, Henrik és Konrád, a két egykori k. u. k. tiszt beszélgetésének tanító és nosztalgikus kliséken túli jelentését felfejtsük. Konrád beszél:

– Bécs – mondja. – Tudod, ez volt számomra a hangvilla a világban. Kimondani ezt a szót – Bécs –, annyi volt, mint megszólaltatni egy hangvillát, s aztán figyelni, mit hall eb-

ből a hangból a másik, akivel éppen beszéltem. Így vizsgáztattam az embereket. Aki nem tudott felelni, nem volt az én emberem. Mert Bécs nemcsak város volt, hanem egy hang, amelyet vagy hall az ember lelkében, örökké, vagy nem. Ez volt a legszebb életemben. Szegény voltam, de nem voltam egyedül, mert volt egy barátom, s Bécs is olyan volt, mint egy barát. Mindig hallottam a hangját, a trópuson, mikor esett az eső.⁴⁶

E Monarchia-siratót éppen az mondja el kettejük közül, aki elhagyta a zászlót, akinek a számára megszűnt ez a világ. Márai azt sugallja, hogy nincs kiút a hagyományból: ugyanúgy köti azt, aki a tudatos életdöntések terén megtagadta, mint azt, aki őrzi mint szent tűzhelyet. A nyelv közös marad: a Márai-regények Monarchia-élményéhez hozzátartozik, hogy e kijelentések a regénybeli beszélgetők között, akár a *Gyertyák...*-ban, akár a *Válás...*-ban a regény fiktív terének logikáját tekintve németül folynak.

Konrádnak e vizsgálótató magatartása, amelyre a monológban utalás történik, Bécsnek mint szimbólumnak nem annyira a párbeszédre felhívó jellegét emeli ki, hanem inkább szektásságra, a beavatottak egymást keresésére emlékeztet. Jellemzően a titka e közösségnek nyelven túli, amelyet itt a regénybeli beszélő a megzendülő hangvilla metaforájával emel ki.

Márai azonban nem csupán azt ábrázolja, hogy Henrik és Konrád Monarchiája között nincsen ismeretelméleti különbség. Amint azt például Kantnak a jobbkezes és balkezes kesztyű összehasonlításáról szóló fejtegetései mutatják (*Prolegomena*), a megismerés nemritkán olyan diszkurzívan nem megragadható ideális különbségek problémájával találja szembe magát, mint például a tükrözés.⁴⁷ A Henrik és Konrád között fennálló minden életeményazonossága mellett a tükröződésben látszó különbségre a két hasonlóan kemény hangzású, német név mássalhangzó-sorrendje irányíthatja rá a figyelmet: h-nr-k és k-nr-d.

A két azonos tárgyi elemekből (uralkodóból, hadseregből és így tovább) álló világkép ideális különbségét a Konrád életében lappangó, majd fokozatosan eluralkodó irracionális jelenti. A *gyertyák csonkig égnek* egy Monarchia-irodalomban járatlan olvasó számára elsősorban két öregember féltékenységi drámája. Henrik korán meghalt feleségét, aki a cselekményben egy falról hiányzó kép alakjában jelenik meg, Konrád, mint egy új *Kreutzer-szonátában*, a Márai által elutasított irracionális eszközeivel: zenével, érzelmességgel, szagos-buja legénylakással hódította el. Ezt a Konrád életében fokozatosan felszínre jövő irracionálitást szimbolizálja a Monarchia utáni élettörténet legfontosabb és egyben leginkább rettenetes élménye: a szolgálat a trópusokon az angol hadsereg kötelékében. A k. u. k. hadsereg (és rajta keresztül az egész Monarchia) racionális rendje a maláj apokalipszisben tükröződik.

Ezért van az, hogy „Márai Sándor egész cikksorozatban gyászolta Bécsét, amikor az Anschluss a harmadik birodalom egyik városává alacsonyította”.⁴⁸ A rend belső elve nélkül a szimbólum helyén a klisé marad, a „barokk Balkán,

leöntve Strauss-keringővel, jólét-illúzióval, egy elmúlt civilizáció kissé már avas tejszínhabjával”.⁴⁹

Ez a felismerés más színben tünteti fel Márai idilli Monarchia-leírásait, e művében is, más írásaiban is. *A gyertyák csonkig égnek* egymásban tükröződő kettős példázata azt mondja ki, hogy a Monarchia önmagában sem nem rend, sem nem káosz: a rendet a nyugati ember fegyelmezett értelme viszi a dolgokba. Ezt az értelmet védelmezte Márai körömszakadtáig, és pesszimizmusa abból táplálkozott, hogy ennek sikeréhez egyre kevesebb reményt fűzött.

1 MÁRAI Sándor, *Napló 1968–1975*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1976, 154–155. (Márai Sándor művei)

2 PÁL József, *Az élő Monarchia. Az irodalmi Közép-Európa múltjáról és jövőjéről egy Vajdakönyv kapcsán* = FRIED István (szerk.), *Osztrák-magyar modernség a boldog(?) békeidőben*, Szeged, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 2001, 119.

3 KENDE Péter, *Mi maradt Közép-Európa Habsburg-világából?*, Limes 11, (1999/3–4.), 8.

4 Vö. például Dr. Christoph PAN, *Déltirol-autonómia – sikermódel?* = BENYÁK Mária (szerk.), *Az Európai Unió és az etnikai kisebbségek*, Bécs, Ausztriai Magyar Egyesületek és Szervezetek Központi Szövetsége, 2004, 45–52.

5 KENDE Péter, i. m., 15.

6 MÁRAI Sándor, *Az igazi*, Bp., Révai, 1941, 8–9. (Márai Sándor munkái)

7 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Bp., Akadémiai, 1991, 80. (Kortársaink. Sorozatszerk. JUHÁSZ Béla és RÓNAY László.)

8 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomása I–II.*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1990, 196. (Márai Sándor művei). Vö. RÓNAY László, *Márai Sándor*, Bp., Korona, 1998, 66.

9 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomása I–II.*, 191.

10 Uo., 176.

11 Uo., 192.

12 MÁRAI Sándor, *Kassai őrzárát*, [Bp.], Helikon, 1999, 48–49. Márai kassai éthoszához vö. FRIED István, *Márai Sándor titkai nyomában*, Salgótarján, Mikszáth Kiadó, 1993, 75. skk. E felfogásnak a magyar Monarchia-irodalomban fellelhető esetleges folytatását keresve utal-

hatunk arra, hogy a „végvári” polgári kultúra és a „végvár” mint rejtett kulcsfogalom Balassa Péter Ottlik-értelmezésében – BALASSA Péter, „...Az végeknél...” (Kommentár Ottlikhoz avagy a műelemzés bukása) = UŐ, *A színeváltozás*, Bp., Szépirodalmi, 1982, 253–292. – is felbukkan, és az utalás ennek a Márai-helynek a tükrében hangsúlyosan felveti az *Iskolának* a magyar antemurale-tradícióhoz való kapcsolhatóságát mint annak kései, szublimált, megújított változata.

13 MÁRAI Sándor, *Kassai őrzárát*, 49.

14 MÁRAI Sándor, *Füves könyv*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1991, 69. (Márai Sándor művei)

15 FRIED István, „...Az eredetiség alkotás.” (Nemzetképek, nemzet-torzképek Kelet-Közép-Európában) = UŐ (szerk.), *Osztrák-magyar modernség a boldog(?) békeidőben*, Szeged, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 2001, 31.

16 MÁRAI Sándor, *Illet és nemzedék*, Bp., Révai, 1946, 89. (Márai Sándor munkái)

17 MÁRAI Sándor, *Napló 1958–1967*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1977, 296. (Márai Sándor művei)

18 Márairól és Krúdyról legutóbb: ZALÁNYI Kinga, *Márai Krúdy-élménye*, Palócföld, 2004/4, 444–449.

19 FRIED István, *Márai Sándor Bécs-jelképe* = UŐ, „...egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba” (Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról), Bp., Enciklopédia Kiadó, 1998, 50.

20 LŐRINCZY Huba, *Búcsú egy kultúrától. Márai Sándor: A Garrenek műve*, Szombathely, (Bár társadalomtudományi és művészeti folyóirat), 1998, 89.

- 21 MÁRAI Sándor, *Szindbád hazamegy*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1992, 9. (Márai Sándor művei)
- 22 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994, 32. (Tegnap és ma. Sorozatszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály)
- 23 FRIED István, *Márai Sándor Bécs-jelképe*, 51.
- 24 FRIED István, *Egy közép-európai író-sors (Márai Sándor és a ma Európája)*, Palócföld, 2004/1–2, 4.
- 25 Roth *A császár mellszobra* című művét idézi: FRIED István, *Előszó = Uő* (szerk.), *Osztrák–magyar modernség a boldog(?) békeidőben*, 3.
- 26 FRIED István, *Österreichisch-ungarische Kontakte in der modernen Literatur um die Jahrhundertwende = Zeit des Aufbruchs*. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit dem Collegium Hungaricum, Milano, Skira, 2003, 251–257.
- 27 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai I–II.*, 203.
- 28 MÁRAI Sándor, *Kassai őrjárat*, 40.
- 29 MÁRAI Sándor, *Napló 1968–1975*, 149–150.
- 30 MÁRAI Sándor, *Illet és nemzedék*, 22.
- 31 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, 19.
- 32 MÁRAI Sándor, *Kassai őrjárat*, 40.
- 33 Uo., 41.
- 34 Uo.
- 35 Uo.
- 36 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai I–II.*, 186.
- 37 MÁRAI Sándor, *Kassai őrjárat*, 62.
- 38 MÁRAI Sándor, *A gyertyák csonkig égnek*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1990, 41. (Márai Sándor művei)
- 39 Uo., 89.
- 40 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, 25.
- 41 FRIED István, *Márai Sándor Bécs-jelképe*, 47.
- 42 MÁRAI Sándor, *A gyertyák csonkig égnek*, 34–35.
- 43 Uo., 112.
- 44 Uo., 55.
- 45 Stefan ZWEIG, *Stuart Mária*, Bp., Rózsavölgyi és Társa, é. n., 12. Ford. Dr. KELEN Ferenc és HORVÁTH Zoltán.
- 46 MÁRAI Sándor, *A gyertyák csonkig égnek*, 51–52.
- 47 A problémát más szempontból érinti, és más konklúzióra jut FRIED István, *Márai Sándor Bécs-élménye = Uő* (szerk.), *Magyarok Bécsben – Bécsről (Tanulmányok az osztrák–magyar művelődési kapcsolatok köréből)*, Szeged, JATE BtK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1993, 166. Márai Monarchia-élményéhez vö. még: FRIED István, *Két gyermekkor a Monarchiában (Miroslav Krleža és Márai Sándor Monarchia-élménye) = Uő* (szerk.), *A Monarchia a századfordulón (Monarchia-irodalmak és irodalmak a Monarchiáról)*, Szeged, JATE BtK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1991, 39–46.
- 48 FRIED István, *Előszó = Uő* (szerk.), *Lélektől lélekig (Osztrák–magyar–közép-európai összefüggések)*, Szeged, JATE BtK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 2000, 4.
- 49 Idézi: FRIED István, *Előszó = Uő* (szerk.), *(B)irodalmi álmok – (B)irodalmi valóság (A Monarchia irodalmairól, művészetéről)*, Szeged, JATE BtK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke–Tiszatáj Alapítvány, 1998, 4–5.

Elégia és búcsú mint emlékezet a nyelvben (Arany, Mörike, Vörösmarty)

A hegeli esztétika híres tételét, mely szerint „a művészet legmagasabb meghatározását tekintve számunkra múltbeliként létezik és az is marad”,¹ gyakrabban alkalmazták a XIX. század több romantikus és posztromantikus poétikáira. Hölderlintől Mörikéig – hogy csak két ellenpólust említsünk – terjed az ebben a nézetben tárgyalt szerzők spektruma. Az eltűnt istenek jelen-nem-lététől azon költészetig tehát, amely a „ma volt napot” avatja tárgyává. A kérdés azonban, mennyiben hozhatók közös nevezőre a különböző lírai emlékezetfogalmak a hegeli tézisben, hogyan lehetne különbözőségüket feltárni és az interpretációban termékennyé tenni – ez a kérdés továbbra is a kutatás feladata marad. Karl Heinz Bohrer anyagban gazdag könyve, a *Der Abschied* a lírai szövegekben inszenizált időbeli eltávolodás struktúráinak és reflexióinak leírását kínálja, amely a történelemfilozófiai konstrukciók elbúcsúztatását és a diszkontinuitás fellépését állítja a középpontba. Ezzel a modernségbe vezető út lényegi átmeneti mozzanatát ragadná meg.² Éppen a feltárt diszkontinuitás és kontingencia veszi fel azonban az idő igazi mozzanatának szerepét, és ezzel a búcsú „miért”-jére irányuló kérdés – arra tehát, ami a „búcsút” lehetővé teszi és ami benne érvényre jut – elsikkad. Hogyan keletkeznek a líra történetiségének textuális konstellációi, amelyek a hatástörténeti történés egyfajta intern kiterjedését vagy dimenzionalitását eredményezik, illetve pontosabban: ebben magában lépnek fel és ezáltal múltbéli szövegeket új fénybe állítanak – mindez homályban marad. Minden újraolvasás a szövegek közötti dinamika ezen kiterjedésébe bocsáttatik bele, ezzel minden búcsú egyben az elbúcsúztatottra való visszatérést is végrehajtja s nem egyszerűen annak intencionált eltávolítását eszközöli. Ez arra irányíthatja a figyelmet, hogy az időbeli törések nem pusztán az idő mozgalmasságának köszönhetően keletkeznek, hanem azért is, mert szövegek, képződmények vagy konstellációk nem temporalizálhatók maradéktalanul és már mindig is az idő másikat reprezentálják, még ha csak az időben tapasztalhatók is meg. Ezért keletkeznek időbeli törések, amelyek éppen ezen másság kihívását teszik akuttá, de nem azért, hogy helyreállítsák a folytonosságot, hanem hogy felkutassák a mindenkori időbeli váltás lényegét.

A posztromantikus líra elégikus beszédformája hasznosítható vonatkozási pont lehet az emlékezés szubjektívizálódásának – tehát elválásának a törté-

nelemfilozófiától – és az ezzel együtt járó nyelvi stratégiáknak a felkutatásában. Arany János az elégia költőjének számít, akinek szüntelenül az elmúlt, a múlt és a jelen közötti szakadás a témája és aki – német kortársához, Eduard Mörikehez hasonlóan – a megvoltat (das Gewesene) kísérli meg tekintetbe venni és poétikailag igazolni. Legalábbis így vélekedik a magyar irodalomtörténet-írásban uralkodó konszenzus. Annál inkább meglepődhet viszont a szövegek olvasója, ugyanis ezen költészet leggyakoribb és láthatólag legfontosabb szava, legalábbis az ötvenes években, a „remény”. A „remény” a lírai szubjektum és az inszenzírozott idő közötti viszony interpretálásának minősül. Elsősorban a remény megvonódásáról, sőt kiüresedéséről van szó, azaz a jövőbeli elvárások tematizált leépítéséről. A jellemző című költemény, az *Évek, ti még jövőendő évek* magát az emlékezést is a jövő távlatába írja át: „Évek, ti még jövőendő évek, / Kiket reményem megtagad, / Előlegezni mért siettek / Hajam közé ősz szálakat? / Miért vegyülget ily korán e / Lombok közé sápadt levél, / Emlékeztetni a vitor fát, / Hogy majd kiszárad és – nem él!” Itt a múltra igazából nem emlékeznek, a múltbeli és jelenbeli közötti történet nem mint olyat veszik figyelembe – az előtörténettől való elválás sokkal inkább abban jut kifejeződésre, hogy a „remény” már nem lehetséges a jelenben és ez az állapot a jövőre is kiterjed. Ezzel a jövő mint a jelen meghosszabbítása vagy az ehhez csatolt összefüggés értődik, és éppen ezen temporális vonás lehetetleníti el a múlthoz való kapcsolódást. Ha sarkítva fogalmazunk, úgy azt lehet mondani, a búcsú a múlttól valójában jelen és jövő identikus együtteséből származik. Az emlékezés funkciója a reményhez való viszonyában állt, ahogy ezt *A dalnok búija* megfogalmazza („büszkén emlékezni, s remélni” volt lehetséges a múltban). Az emlékezés az így értett remény nélkül: ez nem gondolható alternatíva ezen líra számára, az emlékezés programját ugyanis a jövőbeli elvárás felől koncipiálja. Így a *Széchenyi emlékezete* a „legnagyobb magyar” tevékenysége előtti korra utalva konstatálja: akkor „nem volt remény már, csak emlékezet” és ebből vezeti le a megfordított imperatívusz: „Reménnyé váljon az emlékezet”. Még ha a remény mint lehetetlenség kerül is a temporális tekintet elé, a szerkezet nem változik: a jelen elválasztottsága a pozitívként értett múlttól nem utóbbi mássá-válásában nyilvánul meg, hanem abban, hogy az ugyanezen múlt kapcsán támasztott remények a jövő számára már nem érvényesek. Úgy tűnik, a remény és emlékezet közötti negatív folytonosságot éppen az elégikus beszédmód szavatolja, amennyiben a lírai én nyelvi magatartását a vers oly módon prezentálja, amely a lírai beszéd modális egységét csak az időbeli horizontok átfogásában tudja biztosítani. Hol keresendő azonban az emlékezet és remény összekapcsolódásának központi motivációja?

A már említett vers, az *Évek, ti még jövőendő évek* zárlatában tűnik fel egy fogalom, amely nemcsak a szóhangzás szintjén, de kontextuálisan is kapcsolatba kerül a remény elvével: ez lenne az „erény”. Az „erény” mint a „re-

mény” feltűnő paronómaziája vagy visszhangja egyfajta átmenetet létesít kettejük között: ebben az axiológiában tehát a remény fenntartása lenne a központi erény. Ehhez kapcsolódik még az „elnyerém” mozzanata, amelyben mind a „remény”, mind az „erény” együttesen visszhangoznak, azaz a két alapminőség egy szubjektumban találkozik, amely ezzel artikulálni tudja elégikus alapmagatartását. Ez az elégikus beszédmód nem másban artikulálja magát, mint az elmúlt és a jövőbeli morális megítélhetőségében, amennyiben ez a múltban lehetségesnek, a jövőre nézve azonban lehetetlennek tartott reményt annak cselekvésalapjára koncentrálna veszi tekintetbe. Ha a cselekvés megítélhető, úgy ez – tézisé szerint – arra utal, hogy ez a líra fenntartja a cselekvésbe vetett hitét. Számára tehát cselekvés és cselekvő egysége a mértékadó.

A *Reg és est* sorai Mörike ismert, *Um Mitternacht* című versével tarthatnak fenn rokonságot, amennyiben a nap elmúlt létét reflektálják. Mörike verse legalábbis két távlatot vázol fel, ami a „ma volt napot” illeti: az éj vizuális perspektívája („szeme látja már az idő / arany mérlegét csendesen nyugodni egyforma csészékben...”)³ a források „zúgásával”, az „ősrégi altatódal” akusztikus kódjával kapcsolódik össze. Ezzel a szöveg két módozt hoz mozgásba az időbeli összefüggések artikulációjában: az éj pillantása a létre, a „Sein”-ra irányul („a tünékeny órák egybelengő jármá”-ra), a források zúgása és éneke pedig az ezen léttel szükségszerűen konfliktusba kerülő keletkezést, a „Werden”-t evokálja. Ezek azonban nem választhatók el szigorúan egymástól, hiszen mindketten külön-külön útban vannak a másik felé: az éj emlékeztétávtatának vizuális módoza a hangzósságba siklik át („Neki még édesebben hangzik az égi kék...”), a források zúgása a maga részéről egy „altatódal”-hoz kerül közel, amely ráadásul még „ősrégi” is, tehát az idézet alakzataként nyilvánul meg. Az „éjféltor” végbemenő átcsapás ebben a kettős emlékezet-összefüggésben ekképp nem pusztán két „most”-momentum közötti átmenetként szituálható, hanem mint az emlékezet alapdinamikájának távlatváltása hajtandó végre, hogy ezzel az így megragadott mozzanat interpretálhatóvá váljék. Aranynál „reg” és „est” közé különbség ékelődik, a „reg[gel]” nem mint elmúlt kerül be az emlékezetbe, netán a citátum módozába, amely a jelenbe – éppen megvonódása révén – oly módon törhetne be, hogy ezzel az emlékezetstratégiák szubverzióját eredményezné. Az „est” kérdése a nap felé ugyanis annak a jövőbe való tovahaladást elősegítő teljesítményére vonatkozik: „Mit hozál *ma*, vándor szellem, / Hogy *holnapra* fölemeljen?... / Boldog, ha viszanéz a mára / Öntudatod nyájas sugára! –”. A reflexió a feltételezett vagy posztulált folytonosságnak szól, azaz végső soron az életidő mint világidő fölérendeltségére vonatkozik, nem emlékezés és emlékeztet viszonyára. Ezzel az elégikus hangnem a szubjektum integritásának ígérését a „tudat”-tól teszi függővé, amely végrehajtja a szelekciót a napnak a folytonosságot támogató teljesítményére nézve.

Térjünk vissza a remény fentebb említett lehetetlenségéhez, mivel ennek összefüggésében Arany lírájában látszólag egy alternatív időkonceptió bontható ki. A nivellált, cél- és értelemnélküli idő eme koncepciója a mindenkori elégikus fordulóponttal is szoros összefüggésben áll. Az *Év utolján* című vers az éppen elmúló évet az emlékezésre méltó mozzanatok nemlétének konstatálásával búcsúztatja el: „Mi örömet adtál? Mi emléket hagytál? / Annyit se nekem, mint a tavalyi naptár, / Mely hiába mondja, hogy »csütörtök, pén-tek«, / Ha egyszer ledobtam, belé sem tekintek.” Ha ez csak az értéknélküli időre vonatkoztatható, amely a „remény” feladása után uralkodott el a lírai én világszemléletében, úgy a *Mint egy nélk vándor...* differenciáltabb képet kínál, amennyiben az idő összességét a lírai szubjektum magatartására nézve reflektálja. Ez a vers részben az ezen költészetben uralkodó időstratégiák leleplezéseként is olvasható: „Jártam a jelenben, éltem a jövőben. / Idegen város volt a jelennek perce. / Ahol meg sem áll az útas átmenőben, / Még körül sem néz, mert az ő célja messze. // Így a holnap mindig elrabolta a mát, / Én nem mertem élni, mert élni akartam...” Itt nem vetül fel semmilyen egyértelmű axiológia, amely az időrétegek kölcsönös egymáshoz rendelését meghatározná, hanem éppen a jövőbe való azon elhalasztást éri vád, amely fentebb mint az emlékezés ellehetetlenítése nyilvánult meg. Az időt értelmező térbeliesítő metafora megmutathatja, hogy az idő ezen líra számára legjobb esetben mint egy léptekkel bejárható vagy kimérhető tér kerül szóba – ahol tehát pontokat hagyunk magunk után és másokat próbálunk meg elérni – és nem konstellációként, amely saját rétegződésének – az őt felderítő perspektívák következményeképpen – új alakzatokat kölcsönözhetne. Az idő mechanikus, cél- és irány nélküli önisméltódése több szöveg központi belátásaként fogalmazható meg, amely azonban gyakran, a már idézett versek zárlatában elégikus vigasszá transzformálódik: „Vigasztalásul, annyi szenved, / És szenved nálam annyi jobb; / Miért ne én is... porszem: akit / A sorskerék hurcol s ledob!” (*Évek, ti még jövendő évek*) vagy „Boldog, ha viszanéz a mára / Öntudatod nyájás sugára! –” (*Reg és est*). A vándor-vers metaforikája, az „örök zsidó” szüntelen rohanásának inszcenizálása a nivellált idő ugyanezen kontextusába tartoznak. Az átírás az elégikusba azonban arra enged következtetni, hogy – második tézisem szerint – az idő processzualitásának *puszta most-sora korántsem áll ellentétben a cselekvés folytonosságának hitével vagy posztulátumával* (azaz a „reménnyel”), ahol a mát a holnap előkészítésében véghezvitt teljesítményére való tekintettel kérdezik ki. Cselekvés és cselekvő tehát még mindig egyek – a processzualitásban is vagy éppen ebben, ahol az idő – dimenzióinak – visszatartása (jövőbeliség) és megtagadása (elmúltság) egybeesnek.⁴

Az időterek ezen feloldódásának okai nyelvi jellegűek: az elégikus beszédmódban rejlenek. Mielőtt az elégiák némelyikét ebből a szempontból szemügyre venném, hadd utaljak röviden a *Letésem a lantotra*, amely a „dal” vagy „ének” létmódját reflektálja – az időbeli szakadás előtt és után. A lényegbevá-

gó szakasz így hangzik: „Most... árva énekem, mi vagy te? / Elhunyt daloknak lelke tán, / Mely temetőből, mint kísértet, / Jár még föl a halál után...? / Hímzett, virágos szemfedél...? / Szó, mely kiált a pusztaságba...? / Hová letél, hová levél / Oh lelkem ifjúsága!” Ez lenne tehát Arany válasza a líra lehetőségeire a művészeti korszak (Kunstperiode) után. Már a modalitás jelzi, hogy a lírai én identifikációja az „ének”-kel koránt sincs veszélyeztetve. Eredendőbben szavatolja az „ének” antropomorfizálását azonban ennek megszólíthatósága az én részéről, amely az önmegszólítással korrelál. Ezek a mozzanatok biztosítják az ének mint integer adottság státuszát, mégpedig a lírai hang védnöksége alatt. Ebben az esetben azonban az ének mindennek tartható, csak „árvá”-nak nem. Azt, hogy a nyelvhasználat nem változik meg a búcsú reflexiók alakzata után sem, a „hímzett, virágos szemfedél” fordulata tanúsítja, amely csaknem szó szerinti újrafelvétele a múlt pozitív állapotát leíró elemnek („hímzettebb volt a rét virága”). Még egyértelműbben beszél azonban a „szó, mely kiált a pusztaságba” sor: a „szó” autonómiája érintetlen marad, még ha nincsenek is hallgatók – mindez hatás nélkül marad a lírai hang önértésére, amely hang a „kiáltó szó”-ban reprezentálódik.

Vörösmarty egy évvel később keletkezett költeménye, az *Előszó* tematikus szinten Arany versére emlékeztet. Éppen a „szó” figurációja – a „szó” Vörösmartynál többnyire nem-antropomorf eseményt jelöl – különbözik azonban jelentős mértékben, mivel annak megszólalását nem reprezentálja a szöveg, hanem előbb csak feltételes módban, jövőidejűségben („Öröm- s reménytől reszketett a lég, / Megszülni vágyván a szent szózatot, / Mely által a világot mint egy új, egy / Dicsőbb teremtés hangján üdvözölje.”), utána az utániség módusában, az emlékezetben inszcenírozza („Hallottuk a szót. Mélység és magasság / Visszhangozák azt.”). A hang önmaga visszhangja, kívül van, a világban – nem választható el az őt valamiképp mindig múltbeliként megnyilvánító hallástól. Éppen ez a hallás nem tartható azonban antropomorf észlelésnek, hanem inkább absztrakciónak, ami a hang beírását viszi végbe önnön multiplikálódásának kontextusaiba, leválását eszközöli a feltételezett beszédinstanciáról. A hang önprezentációja annak megszólalásában nem lehetséges. Cselekvés és cselekvő elválnak egymástól – amiként a lírai hang is csak mint egy már hallott szó ismétléseként prezentálhatja önmagát, anélkül hogy meghatározná azt a különben elkerülhetetlen jelentéstani indexek mentén.

Az elégikus modalitás Aranyánál rendre nem nyelvként manifesztálódik, amely a múltat értelmezné is és nem csupán hasonlítási alapként kezelné, hanem inkább a szubjektivitás válasza az általa akként érzékelt szűkös jelenre. A híres kései vers, a *Mindvégig* mintegy a majd’ három évtizeddel korábban keletkezett *Letésem a lantot* cáfolata lehet, amennyiben itt éppen a továbbköltés szükségessége jelenik meg az elégikus hangoltság horizontjában. Ezt tematikus szinten Arany lírájának fordulataként lehetne értékelni. Az önmeg-

szólítás itt ugyanazon funkciót kapja: a lírai hang lehetővé tétele és ugyanakkor önmegbizonyosodásának tanúsítása. A pusztába kiáltott szó figurációja is visszatér: „Van hallgatód? nincsen? / Te mondd, ahogy isten / Adta mondanod...” Nem a „dal” vagy a „szó” interpretálhatósága, léte a másiknál, azaz a világban való hallhatósága, áll ezen lírai beszéd előterében, hanem az identikus beszédmód végrehajthatósága, mintegy a beszédmagatartás jövőbeli módusának biztosítékaként. Ugyanis ez szavatolja cselekvés és cselekvő egységét – a hang megkettőződése és ezzel együtt deperszonalizációja felszakítaná ezen posztulált egységet. Az elégikus nyelvhasználat éppen ezen egység szavatolója, ezért nem kerül a lírai beszédinstancia megváltozásaként inszcenizálásra, mint *nyelv* tehát, amely interpretálna valamit s nemcsak pragmatikai beváltásokra irányulna vagy retorikai szereputasításokat adna. Ez poetológiailag csakis a lírai hang perszonalizációja révén válik lehetővé, amely az önmegszólításban, a te ismerőségében⁵ a lírai címzés (adresszálás) stratégiáit vezérli. A hang perszonális – nem feltétlenül individuális – indexe ezzel biztosítja a lírai beszéd retorikai és referenciális jelentésségét.

Itt kínálkozhat összevetésre az elégikus hangnem poetológiai reflexiója Mörrike *An eine Äolsharfe* című versében. Ez a költemény – együtt Mörrike más szövegeivel – az elégikus modalitás külsőiesítését hajtja végre. Az aposztróphéba kezdettől fogva beíródik az ismételhetőség mozzanata: „Nekitámasztva ezen régi terasz borostyános falának, / Te, egy légtől szült múzsa / titokzatos hűzengése, / Kezdd el, / Kezdd újra el / Dallamos panaszod.” Az ismétlés persze magára a panaszra is vonatkozik a megszólítás összefüggésében, és ezzel az elégikus hangnem azon virtuális önállósulását létesíti, amely először teszi lehetővé, hogy ezt mint nyelvi móduszt vegyék tekintetbe. Ez a modalitás – mint a lírai beszéd történeti lehetősége – ugyanis egy inszcenizált transzferben kerül be az aktuális vers terébe, „messze túlról, / Ah! A fiú frissen zöldellő halmáról, / aki oly kedves volt nékem.”⁶ A szelek szállítják át (über-liefern) a Mörrike-vers jelenébe. Hangjaiban mintegy a természetet tárolja vagy írja be, hiszen a „frissen zöldellő halom” csak a hangban van ott, annak emlékezetében s nem látható adottságként. Az ismétlés-mozzanat a harmadik strófában is megmutatkozik, mégpedig egy megfordításban, amennyiben nem pusztán a szubjektum felől érkező intencionált megszólítás felelős a „dallamos panasz” (újbóli) megszólaltatásáért, hanem maga a panasz is bizonyos fokig külsővé teszi a szubjektum bensőségességét és affektivitását: „De hirtelen, / a szél hevesebb lökésében, / a hárfa bájos sikolya / *Megismétli*, édes döbbenetemre, / *lelkem* hirtelen rezdülését” (kiem. tőlem – L. Cs.).⁷ Ez a hirtelenség pillanatában következik be – ahol azonban éppen a hirtelenség is „ismételhető”, legalábbis nem dönthető el, hogy az ismétlés vezet-e a „hirtelen” mozzanatához, annak mintegy okozata (a „döbbenet” értelmében) vagy a hirtelenség generálná az ismétlés effektusát. Bárhogyan is, Mörrike költészete más kontextusokban is a tonalitás ambivalenssé

válását regisztrálja: az *Auf eine Wanderung* című versben előbb különböző hangok törnek be a szövegbe, legalábbis a lírai szubjektum hallótávolságába – csak ezután következik a műsai megszólítás mint egyfajta névadás. A megnevezés tehát utólagosságban történik, mintegy válaszként az epifánikus, az alany intencionalitását romboló eseményre. A *Josephine* című versben a hang (Ton) meghatározhatósága az egyházi ének és az „egyszerű beszéd” között oszcillál, mindkettő a külön nem megszólított te-től érkezvén. „Oh ez a hang (Ton)” – éppen a modalitás deixise, sőt a „Ton” nyelvi jellege lesz tehát eldönthetlenné és ezzel mintegy megkettőzi az aposztrophé irányát.

Mégis vannak a kései Aranyánál legalábbis jelzések, amelyek éppen saját poétikai praxisának felvázolt alapelveit kérdőjelezik meg. Az *Ex tenebris* ironikus távlatba helyezi a „remény” – idézetszerűen is megjelölt – nyelvet: az „»új fény jelenik«” a „vakság poharának” kiürítésével visszamenőleg, az „»örök világosság« sugára” pedig a jövő vonatkozásában oltódik ki – és ezzel a „várás” éppen az elvárthoz való viszonyában minősíti „vak”-nak. Egy másik vers, a *Tamburás öreg úr* az „öreg úr” által instrumentalizált dalok múltkarakterét reflektálja, és korlátozza az elégikus vigasz legalábbis egyik válfájának érvényességét vagy hatókörét: „Olykor egy-egy ének nyújt neki vigaszt; / a hitujítás kora szülte még azt: / Benne a tört szív, bünt-vallva, leverve, / Vagy erős hittel Istenhez emelve. // Mindezt öreg úr, nem mintha kihozná / Kopogójából – csak képzelel hozzá; / S ha nem sikerül kivitelben a dal: / A két öreg szerszám *egyniásra* utal.” Az ekképp reprezentált lírai szubjektum ugyan elsődlegesen a „tört szív”, a „bűn” és a „hit” mozzanatait költi hozzá a dalhoz – ez azonban magára a „vigaszt”-ra is vonatkoztatható. Ezzel a „vigaszt” mint egy fiktív vagy legalábbis áthagyományozott beszédmodalitás is értelmezhetővé válik, amely nem tekinthető pusztán a szubjektum intencionális öntevékenységének. A poétikai magatartás lehetőségeinek ilyen beszűkítése figyelhető meg az eszköz – a nyelv – és az ezt használó szubjektum között. Talán ezt jelenti a kései Aranyánál többször kiemelt nyelvi „humor”: a „dalok”-hoz való viszony alávetése a relativációnak. Ez a referencialitás a nyelvi eseményt ugyan nem oldja el radikális módon a feltételezett előidézőjétől, de nem is vezet egyszerűen mindennapi kontextusokba, hanem a moralizáló instanciák („bünt-vallva”, „erős hit”) érvényét oldja fel, mint szemantikai projekciókat mutatja fel őket. Ezzel aláás mindenfajta bensőségességet, amely a lírai beszéd megalapozását készült megadni. Ez a bensőségeség sokkal inkább az „álom”-hoz vagy a hallottsághoz kerül közel: „Néha egy új dalt terem önkint húrja, / S felejt le gott, már ő le nem írja; / Később, ha megint eszébe ütődik: / Álmodta-e, vagy hallotta? tünődik.” Ez persze még nem jelenti azt, hogy a vélt „képzetten” túl maga a képzetalkotó szubjektum is mint fikció lepleződne le, éppen a „képzet” nyelvi feltételezettségének köszönhetően, amennyiben ez csak egy elébemenő diszkurzív kodifikáció révén válik artikulálhatóvá.

A de pragmatizálás poétikájához vezető úton Arany talán *Meddő órán* című versében (1877) jut leginkább messze. Itt a lírai én „gondolatai” a deszemanatizált kontingenciának szolgáltatódnak ki: „Belenézek a nagy éjszakába, / Alszik a föld, maga árnyékába”; / Itt vagy amott csillagok röppennek: / Gondolaim is úgy jönnek-mennek. // Gondolatom szappanbuboréki / Csillagok, mint odafenn az égi: / De töredék mindkettőnek utja – / Mind szétpattan, mielőtt megfutja.” Mindez persze olymód történik, hogy a hasonlat ugyan megőrzi természeti jelenség és bensőségeség bizonyos párhuzamát, de a hasonlat külsőlegessége (csak a mozgásban és a „csillagok” ürességében tételeződik a hasonlóság) ugyanakkor arra a következtetésre juttathat, hogy ebben a poétikai konstellációban sem a természet mint organikus adottság, sem a szubjektum képzetei mint jelentéskonkretizációk nincsenek jelen. Nem adódnak tehát olyan korrespondanciák a „romantikus elvárás” szerint, „hogy a kedély belső állapota szimbolikusan a tájban mint külső természetben lel kifejezésre”,⁸ az analógia rendje sokkal inkább elveszíti minden transzcendentalitását. A hasonlatban szereplő mozzanatok üressége és részleges avizualitása és ezzel a szubjektum által vezérelt hasonlítás esetlegessége nem pusztán a szó szerinti megfogalmazásban jut kifejezésre, hanem sokkal hathatósabb módon elvárás (a csillagok/gondolatok megfutandó „utja”) és a félbeszakadás eseménye közötti diszkrpanciában. Anticipáció és történés elválnak egymástól, és ezzel a csillagok (világ) és kogníció (szubjektum) kiüresítése az esemény ateologikuságába és kontingenciájába fordul át. A pálya anticipációja elkerülhetetlen módon mindig is ott van, de nem realizálható vagy – ami ezzel esne egybe – reprezentálható maradéktalanul: az esemény az anticipáció mássá válásában jelentkezik. Ezek a konstellációszerű, az olvashatóságuk kiszolgáltatott összefüggések a késő modernség fontos szövegében, József Attila *„Költőnk és Kora”* című versében jelentkeznek újra, avizualis eldönthetetlenségbe torkollva. Mozgás és mindenkori hely itt elveszítik térbeli meghatározhatóságukat és ezzel fogalmak (fogalmiságok) komplex összeshívódásába vezetnek, ami a teleológiától megfosztott és textualizált „gondolat” többértű olvashatóságát engedi meg. A „mindenség” – a Föld és a csillagok – itt ugyanúgy mozoghat a „semmiségbe”, mint már öbenne magában: mint „úr” a „semmiségben” minden vizualizálástól vagy elképzelhetőségtől megfosztatik (ahogy ez már az első két szakaszban is megfigyelhető, „semmi” és „vers” viszonyában, amely egy aporetikus szinekdochét alkotott, amennyiben a „semmi” a versben „lengedezett”, ami a maga részéről szintén semmisnek minősült).

És ezen megfontolások után figyelhetünk immár fel a poétikai jelenségre, amelyben már Vörösmarty összekapcsolta a „remény” elvét a nyelvi mozzanattal. Az *Előszó*ban a „remény” nem más, mint üdvözlés, azaz megszólítás – a „világé” a „lég” révén. Ehhez a hanghoz nem rendelhető test, de jelenlét sem, hiszen mindig is csak elmúltként lesz érzékelhető. A performatív bejelentés

csak önnön visszhangjában/visszhangjaként tapasztalható meg. A „remény” tehát az utólagosság távlatába kerül, a lírai címzés mint a performatív történések feltételezett „oka”⁹ mindenfajta bensőségességtől eltávolított dezantropomorfi térbe kerül, amely a hang eltávolodását önmagától is végbeviszi. Hiszen a „magasság” nehezen eredményezheti a hang ekhózását: ezek a „mélység(ek) és magasság(ok)” tehát nem pusztán térbeli jellegűek – ahogy a vers itt a „szó”-ról, s nem pusztán a „hang”-ról beszél –, hanem magának a nyelvi eseménynek az érzékelhetőségét érintik, amennyiben ez előzetesen sosem meghatározható vagy ellenőrizhető.¹⁰ Így nemcsak a hang térbeli elhelyezése lehetetlen,¹¹ hanem sokkal inkább a nyelvi eseménnyel vagy a „cselekvéssel” való identitása lesz meghatározatlanná. A hang mint „szó” nem a performatív előidézése – maga a performatív, *de annak visszhangzásában*. Az ismétlés a hangot a „hangzástér kívülségébe”¹² írja bele. Már mindig is tételezhető egy másik, még ha virtuális beszéd (mint nem-jelen-levő nyelvi elemek emlékezete) a hangban: ezt az összeszövődést jelöli a „szó” fogalma Vörösmartynál. A hang mint bensőségesség nem lelhető fel ebben a poétikában.

A nyelvi esemény jövőbelisége vagy másképp: performatív mozzanata – csak látszólagos paradoxonként – utólagosságaként határozandó meg. Az aposztrophé csak akkor nyílhat fel a jövőnek, ha eltávolodásában önmagától egy szöveget – ennek „mélységét és magasságát” – tár(ja) fel, aminek az aposztrophé már mindig is olvasata volt. De nemcsak a szöveg tárul fel, hanem az eltávolodás ezzel egy időben ugyanezen szöveg másik lehetséges olvasatát nyilvánítja meg, illetve ez – az eltávolodás – csak ezen másik olvasat ígéretében lesz lehetővé. A jövőbeliség felvázolása ekképp a megelőző szöveghez való visszatérés következményeképpen nem lehet egy cselekvő tette, nem vezethető vissza okra, azaz Nietzschével szólva: „dolog”-ra, „szubjektum”-ra, „akarat”-ra vagy „szándék”-ra, mivel ez a jövőbeliség mint nyitottság ellentéte lenne, amennyiben „az állítólagos kauzalitás-ösztön csak a szokatlantól való rettegés, és a kísérlet, hogy benne valami *ismertet* fedezünk fel”.¹³ Az *Ember*ek már első soraiban felfüggeszti a „dal”, azaz a lírai aposztrophé evokatív erejét és a „dalt” a „világ beszél”-ésének szolgáltatja ki. Éppen a „bánat” és „emberszív” hangjait, mint a természet antropomorfizált, az emberi cselekvés révén metaforikusan létrehozott hangjait oltja ki a „világ” nem az emberiben érdekelt morajlása. Ezzel a tudat és a moralizáló diszkurzus radikálisan megkérdőjeleztetnek: „Hiába minden: szellem, bűn, erény...” „Erény” és „remény” már nem vonatkoztathatók egymásra – vagy csupán kölcsönös semmisségük révén. Hiszen feltételezésük, illetve végbevitelük – Nietzschével szólva „az ígérni tudni” – az „aktív feledékenységnek”¹⁴ köszönhető, azon felejtésnek, ami a „világ” nem-diszkurzív beszédét kísérli meg elfojtani. Mindennek nyelvi indexe van: a „zápor” és „szél” metaforikus azonosítása az emberivel, mégpedig úgy, hogy utóbbi a természeti jelenségek okaként funkcionáljon. Ez annyiban kapcsolódik össze a „felejtési tu-

dás"-sal, amennyiben szubjektumot előfeltételez, aki az aposztrophé aktuálisan mind az ígéretet, mind a metaforikus szubsztitúciót végrehajtja. Minden látszat ellenére ez azonban nem a jövő megnyitása Vörösmarty verse szerint, hanem inkább egy már etabliozott mnemotechnika (be)gyakorlása,¹⁵ hogy az idegent az ismerősre, ebben az esetben: a dezantropomorf mozzanatot az emberire vezessék vissza. De a jövő felnyitása sem valósulhat meg másként, csak a metafora mnemotechnikájának eltérő végrehajtásaként, azaz nem pillantásként a megragadható jövőre, hiszen ez csupán az ezen jövőbeli előre-elgondolhatatlan visszatartását korlátozni igyekvő „reményt” reprodukálná. A „villám” metaforája a harmadik versszakban a „zápor”-ra és a „szél”-re utal vissza, viszont a metaforikus eljárás megfordításával: nem a természeti jelenséget említi előbb a szöveg, hogy aztán a megfelelését az emberivel jelentse be, hanem a „hír” absztrakt fogalmát egy önmagát megvonó természeti jelenségre vezeti át. Ha a „hír” csak egy villám az éjben, úgy olvashatósága bizonytalanra válik. És ez érvényes a refrén (azaz egy visszhang) inskripciójára is, mivel a kettőspont a „Nincsen remény!” kijelentését a „hír”-rel teszi egyenlővé, következőképpen ezen kijelentés értelmezhetősége maga is ambivalenssé válik. Itt már nem találunk antropomorf indexet, amely mintegy cselekvésaspektusában a metafora interpretánsát adná meg. A „Nincsen remény!” híre ennél fogva nem közlés, nem egy cselekvő „tette” – sokkal inkább nyelvi esemény, amely nem feltételez cselekvőt, ahogy a villám is egybeesik eseményszerűségével, mentesen a cselekvés hordozójától. A „Nincsen remény!” nem pusztán válasz valamire, hanem éppen ambivalenssé válásában (refrénszerű „visszhangzásában”) lesz eseménnyé, amely a világ „morajlását” egyáltalán megtapasztalni engedi. Az inskripcióba beíródik a nyelviség, amennyiben a beszélő és beszéde közötti kontinuitást lerombolja és differális értelmezhetőségében felmutatja, hogy a nyelvi feltételezettségű temporalitásnak nincsen előzetesen adott vagy elvárható formája – „azaz mind a tett, mind a cselekvő kitalált”.¹⁶

1 G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werkausgabe Bd. 13., Frankfurt am Main, 1970, 25.

2 Vö. Karl Heinz BOHRER, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt am Main, 1996.

3 A német nyelvű versszövegek prózai fordítása tőlem származik – L. Cs.

4 Az idő ezen dimenzionalitásához vö. HEIDEGGER, *Zeit und Sein* = Uő, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, 1969.

5 Ahogy ezt NÉMETH G. Béla kiemelte, affirmatív hangsúllyal: „olyan parancs- és té-

telszerű megfogalmazás [...] hogy a hallgatónak ne maradjon módja a kitérésre. Annál is inkább, mert ismeri e hallgatót, hisz e hallgató önmaga.” *Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében* = Uő, *Hosszmeteszetek és keresztmeteszetek*, Bp., 1987, 81.

6 A „fiú” itt amúgy nem más, mint Adonisz, az azonos nevű metrikai sor névadója.

7 Mörkét ezzel mint Nietzsche elődjét is számon tarthatjuk, aki *An der Brücke stand ich...* című versében az én „lelkét” („Seele”) közvetlenül azonosítja a „hárfa játéka”-val

(„Saitenspiel“): „A lelkem, hárfa játéka, / lát-
hatatlanul megérintve, / titokban egy gondola-
nótát énekelt hozzá...”

8 Vö. Hans Robert JAUSS, *Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie* = Uő, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, 1989, 181.

9 Vö. BARTA János éles szemű megfigye-
lésével: „Vörösmarty az események sorozatá-
ba sem építi be az okozatiság logikáját, mint
Arany”. *A romantikus Vörösmarty*, Nyugat, 1937/
12, 405.

10 Az ekhó Vörösmartynál nagymérték-
ben különbözik a Wordsworth-féle „analogical
echo”-tól, amely természet és emberi között
közvetít, de nem olvasható egybe az ekhó-
val mint „az istenibe való megnyílás”-sal
sem Hölderlinnél (ehhez vö. Paul de MAN,
Wordsworth and Hölderlin = Uő, *The Rhetoric of
Romanticism*, New York, 1984, 59.). Sokkal in-
kább kontingens esemény, amelynek esetle-
gessége éppen emlékezetfüggő mivoltából fakad – a végrehajtás és megtörténtének nyomai

között oszcillál. Következésképpen történe-
lemfilozófiai szubsztrátumot is nélkülöz, mi-
vel ez az esemény éppoly idegen a történelem
(história) rendjétől, mint a természetétől. Ez a
visszhang ennél fogva inkább a fenséges vagy
kolosszális effektusának tartható, amelynek
mindig is „kettősnek kell lennie” (ehhez vö.
Jacques DERRIDA, *Die Wahrheit in der Malerei*,
Wien, 1992, 175.).

11 Mint mondjuk Theodor Storm versé-
ben: „Hallhatók lesznek a hangok, / Amelyek a
mélység fölött vannak.” (*Meeresstrand*, 1856)

12 Vö. Bettine MENKE, *Prosopopoiia. Stimme
und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*,
München, 2000, 310.

13 Friedrich NIETZSCHE, *Zur Genealogie
der Moral*, Kritische Studienausgabe. Bd. 5.,
Berlin–New York, 1980, 275–276.

14 Vö. uo., 291–292.

15 Uo., 295.

16 NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente
1887–1889*, Kritische Studienausgabe Bd. 13.,
54.

„Sötétben nézem magamat”

Az individualitás formái

Szabó Lőrinc *Te meg a világ* című kötetében

„Hogy legyek a sok én közt én is Én”, ebben összegezhető – legalábbis a *Tes-tem* című vers tömör formulája szerint – a célja és eredménye annak a folyamatnak, amely lehetővé teszi, hogy valamely „én” önmagát mint ilyet fogja fel és nevezze meg: a mondatból ugyanakkor az is kiderül, hogy ez nem lehet pusztán a nyelv (vagy a – költői vagy akármilyen – tudat) teljesítménye (aligha véletlen, hogy a vers a címben megnevezett instanciához, „a teremtő edényhez” köti). A legalapvetőbb személyes névmás háromszoros ismétlődése tulajdonképpen az „én” szócska összes lehetséges referenciáját egymásra másolja: első („a sok én közt”) és második előfordulása a szó grammatikai és deiktikus funkciójában rejlő kettősséget tárja fel (az „én” mindenkire behelyettesíthető, de még ez a megállapítás is csak egy partikuláris deixis révén fogalmazható meg), a harmadik, nagybetűs pedig szubsztantivizált, jelentéses állapotára utal. Van – lenne – tehát jelentése annak, ha egy „én” önmagát „Én”-ként írja le vagy képes ilyenként leírni, ez a jelentés azonban nehezen osztható meg vagy tehető közzé, amennyiben a szó általánossága egy pusztán grammatikai funkcióként nyilvánul meg. Nehéz is volna ezt a kijelentést, bármennyire kézenfekvőnek látszik is, az individualitás valamiféle inskripciójának ősjeleneteként felfogni, hiszen az „én” beíródása éppen törli azt a lehetőséget, hogy e szó valaha is különbséget tehessen individualitás és felcserélhetőség vagy ismételhetség között. Az individuum önmegnevezése nem tükrözi az individuum oszthatatlanságát s éppen ebben rejlik az egyik oka annak, hogy ez utóbbit Szabó Lőrinc verse a nyelv vagy a tudat helyett a testre vonatkoztatja vissza, amely maga ugyanakkor – végig a vers megszólítottja – nem vagy nem minden értelemben képezi részét ennek az egységnek: még ott is, ahol a versbéli hang azonosítja magát vele („Ami vagyok, / te vagyok [...]”), a „te” pozíciójába kerül. A probléma – elég a verskötet címét leolvasni, amelyben végül a második számú személyes névmás kapott helyet – a *Te meg a világ* központi problémája: hogyan képes egy individuum önmagát mint ilyet megjeleníteni, s miért van erre szükség egyáltalán?

Az individualitás kultúrtörténetében a XX. század első évtizedei egy olyan folyamat csúcspontjaként jelennek meg, amelyet általában a személyiség válóságaként szokás leírni. A közismert értelmezésminták az egyén szociális sze-

repköreiben és -lehetőségeiben előálló komplexitásra, tapasztalat és cselekvés, társadalmi szerep és interakció stb. közötti feszültségre vezetik vissza ezt a válságot, amelynek jelen szempontból egyedül az a komponense fontos, amelyet a személyiség társadalmi jelentőség- és jelentésvesztéseként szokás megragadni, vagyis az individuum funkcióvesztése a társadalom (ön)leírásának szemantikájában. Az „én-vesztésnek” vagy az „én” felnagyításának az irodalmi modernség történeti leírását nagymértékben meghatározó fogalmisága nyilvánvalóan e fejlődés kompenzációs stratégiáit írja le, amelyek leolvashatók például az esztéta modernség, illetve az expresszionizmus költészetéről. A magyar irodalmi modernségre vonatkozó kutatások az utóbbi évtizedekben egyre világosabbá tették, hogy ezek a kompenzációs stratégiák a magyar költészetben féloldalasan, illetve megkésve jelentkeztek: az esztétizált „én” extenziójának alakzatai Adynál vagy az „én” (testi és tudati) határainak lebontása Kassák költészetében bizonyos értelemben éppúgy megkerülték az individualitás önmegjelenítésének vagy önleírásának problematikáját, mint Babits személytelen „klasszicizmusa” vagy az „objektív költő” kritikai eszménye¹ – az individuum „válságának” líratörténeti háttére éppen ezért jelentkezik a késő modern költészet kettős fordulatának formájában.²

Az individuum ilyenként való önleírása az imént említett kompenzációs formákban lényegében maga is kompenzatorikus, amire Ady költészetében például az „én” mitikus-szimbolikus és leggyakrabban az érzéki gazdagság tropológiájára épülő ábrázolása teremt lehetőséget. A *Te meg a világban*, ellenben, kevés példa található erre, s ha igen, ott is a „lélek”, az „agy” vagy a „test” egymással aligha harmonizálható tartományaira korlátozódnak. Az individuum pusztán individuum (megjelenítésének éppen ezért a *Te meg a világban* az egyszerűség vagy a „magány” fogalmi attribútumai képezik a legrendszeresebben visszatérő elemeit), s minden mástól való különbözősége egyedül ebben a körülményben rejlik, abban tehát, hogy a „sok én közt” ő is „En”.

Niklas Luhmann vázlatos, ám tanulságokban gazdag fogalomtörténeti hipotézise szerint³ a modern társadalmakban az individualitás egyre kizárólagosabban az önleírásokra alapul, amelyek egyre radikálisabb módon a normalitástól való eltérés (gonoszság, avantgardizmus, forradalmiság, minden fennálló kritikája stb.) különféle önstilizációs formáit veszik igénybe, ugyanakkor ezek is általánosítható, illetve másolható gesztusnak bizonyulnak, s így, bizonyos értelemben, az individualitás elve végső soron csak azazal az önleírással támogatható meg, amely a saját individualitás mibenlétét pusztán a saját individualitásban látta. Az individuum ilyen tautologikus önleírásának lehetősége azonban korántsem magától értetődő: „Az individuum leírhatja magát bajorként és tudhatja, hogy ezzel kizárta azt, hogy porosz legyen. A kérdés az, hogy egy individuum képes-e magát individuumként is leírni. Ekkor a saját individualitást használná fel az önleírás formulájaként, és a leírásban csak azt állapítaná meg, hogy önmagát individuumként

reprodukálja, ezzel kizárva magát a környezetből.”⁴ A modern individualitás legitimitását az veszélyezteti, hogy elismerésének igénye már nem különféle érdemeken alapul, valamifajta ellenszolgáltatásként, hanem pusztán önmagán vagy önnön létjogán, ami az individuumot folyamatos önleírásra készíti, amelynek a mindenkori másiktól való különbözőség lehet az egyetlen referenciája. Az önleírás megértésre szorul s mint ilyen, bármikor elutasítható, s ez a körülmény a tetszőleges cselekvés vagy a mindenfajta igénytől való függetlenedés igényében dolgozható fel.⁵ Mindez, persze, csak egyfelől implikálja az individuum teljes el- vagy kikülönülését a külvilágból, hiszen, másfelől, az, amire hivatkozik, az individualitás, minden más individualitásnak is sajátja. Sokkal inkább a kettő közötti közlekedés pályái bizonyulnak alkalmatlannak, hiszen annak általánossága, ami az individualitás elfogadását/elutasítását lehetővé tenné, nem tehető közössé, mivel ez az általánosság a szükségszerű különbözőségben rejlik.

Azzal, hogy a *Te meg a világ* költészete lényegében lemond a fentebb említett és hasonló önstilizációkról, ezt a képletet, bizonyos értelemben az individualitás kultúrtörténetének egy végpontját teszi központi problémájává, s az, hogy a lecsupaszítás, önboncolás lexikája nemcsak a *Te meg a világ*, hanem általánosan a kötet kritikai recepciójának diskurzusát is meghatározta, világosan jelzi, hogy befogadása sem függetlenedhetett tőle. Megfigyelhető továbbá, hogy az „én” és a „világ” közötti kommunikáció lehetőségét a „megértés” helyett (erről később bővebben) a harc és küzdelem metaforái, illetve különféle jogi-törvénykezési formulák hordozzák, ami abban az értelemben konzekvensnek mondható, hogy az individuum, amely saját individualitását pusztán saját individualitásának tényében látja viszont, a leggyakrabban a (be)zárttság állapotában jelenik meg. Az individuum formája (formán itt, Luhmann nyomán, azt a differenciát értve, amely egy zárt rendszert elhatárol a környezetétől) maga ez a zárttság, ami ugyanakkor kívülről is megjelenik: egyrészt az önleírás eleve mintegy belsővé teszi, beírja az „én” és a külvilág közötti különbséget, másfelől pedig ugyanezen forma általánosan jelen van kívül is – éppen ez jelenik meg az „Egy” vagy az „Én” szubsztantivizált előfordulásaiban. A *Te meg a világ* verseiben három alapvető változata jelenik meg ennek a differenciának: az „ént” kívülről körülfogó (kül)világ körvonalai, a kifelé zárt tudat univerzumának külső határai, illetve a test mint az „ént” határoló vagy kikülönítő kontúr. Az individualitás formáját ezek a határvonalak rajzolják ki, és nyilvánvaló, hogy (az önnön individualitásában individuális individuum) legitimitása csak ezek áthatolhatatlanságán alapulhat. Ez a probléma szembeötlő már a kötet kompozíciójában is, amely az egyéni életút és az individuum egységének sajátos életrajza közötti párhuzamra épül, ami megfigyelhető az egymást elég határozottan váltó tematikus súlypontok sorozatán (test – magány – harc a külvilággal – a megismerés vagy az „Igazság” relativitása – szexualitás és szerelem – halál – természet és „túl”-

vagy „másvilág”: vagyis a test, „én” vagy tudat bezártságának a kötet első felét meghatározó tematikus mezői e határok áthágásának lehetőségeiben tükröződnek a gyűjtemény nagyjából második felében).

Az „én” és a külvilág viszonya rendre a kint/bent tengely mentén rendeződik el, és látszólag ez a legszilárdabb differencia, ami annyiban nem is kelt meglepetést, hogy az individualitás modern irodalmi formái sokkal nyitottabban a személyen túli nem-szociális (például a tudattalan), mint szociális komponensei felé.⁶ Az „ént”, ebben az összefüggésben, az individualitás legkézenfekvőbb tulajdonsága, oszthatatlansága különíti el („Bent egy, ami kint ezer darab!” [Az *Egy álmai*], vagy az *Arany* című szonett gazdasági allegóriájában: „Sok mindent lehet kapni értem; / de aki aprópénzre felvált, / az tőlem már egészen elvált, / mert réz s papir nem töredékem”), amit a külvilágnak mint vak erőnek való kiszolgáltatottság (*Jégesőben*, *A bolond kezei közt*), illetve különféle külső kényszerek és csábítások sodornak veszélybe: a szerelem és szexualitás, a halál (amely nemcsak a testben implikált végesség fenyegetéseként jelenik meg, hanem antropomorfizált, alteregoszerű ellenségként [„Amikor megszületél, valaki / elindult, ellenséged, s követi / tünt napjaid lábnyomát mindenütt;” – *Majd*], valamint – egyfajta halálösztönt megnyilvánítva – az „én” diszkontinuitásából való kimenekülés lehetőségeként is [*Gyermekünk, a halál*, *A semmittevő halál*]), illetve az „álom”. Talán a szerelmes versekben a legnyilvánvalóbb, hogy miként jelentkezik ez a fenyegetés: az „én” olyan viszonylatai, amelyekben integritása vagy legitimitása a saját individualitás helyett valami másra alapul (s ennyiben nem önreferens), mint az *Egy asszony beszél* egymásnak felelő párversében, illetve az (ezeknek felelő, s ebből a szempontból persze hallatlanul összetett) *Semmiért Egészenben*, őr és rab vagy éppen az „alku” dialektikájában rajzolódnak ki, amely egy olyan etikai vagy igazságszolgáltatási rendbe írja be az egyén cselekedeteit, mely azok legitimitását a saját individualitás helyett érdemek és tartozások csereforgalmából eredezteti vagy látja el jelentéssel, éppen azt a differenciát áthágva, amely az „én” formáját adja. „Mert énniattam bűn csak a bűn”, mondja például, igen logikusan, az *Egy asszony beszél* egyik szólama, a *Semmiért Egészen* pedig a személyiség önfeladásában („[...] mint egy tárgy, olyan / halott és akarattalan”; „mint az álat”, „ne szólj, ne sírj”) jelöli ki az „alku” törvényének alternatíváját, ami aztán – s ez a zárlat egy nehezen értelmezhető helyét is érinti – éppen az „én” bezártságára irányuló perspektívák kioltásában összegződik: „[...] e bonthatatlan / börtönt ne lásd”, ami – „belülről” nézve – már mintegy előzetesen végrehajtja a csak a befejezésben megelőlegezett önfelmentést (aki „akarattalan”, aligha láthatja börtönbe zárva magát), másfelől viszont – ami a külső perspektíva lehetőségét illeti – az individuuum formájának külső láthatóságát (s ezzel együtt az „alku” kényszerét is) tagadja, illetve teszi lehetetlenné.

A külvilághoz való viszony csakis a küzdelem, illetve a törvények és alkuk világában valósul meg, amit a *Ne magamat?* a közvetlen, háborús erőszak ké-

pében ábrázol, a *Menekülni* című versben viszont gazdasági-politikai manőverek metaforájában lép színre (az „igazság” csak az „agyakban” az, a tudatok közötti tér, a kommunikáció tere „piac”, ahol „érdekképviselő” zajlik). Ez olyannyira meghatározza a *Te meg a világ* költészetét, hogy annak nyelvi karakterisztikuma is olyan leírásokat nyert, amelyek sok tekintetben az „én” eme szituáltságának sémáját tükrözik vissza. Egyfelől rendre a kötő- és határozószavak, a szintaktikai viszonylatok – például állítmányváltások vagy az enjambement technikája általi – dinamizálására helyeződik a hangsúly,⁷ másfelől pedig a nyelvi magatartás pragmatikai kettősségére: a nyelvi cselekvés – gyakran erős performatív értékű – gesztusai és egyfajta szenvtelen, leíró modalitás együttes vagy egymást váltó jelenlétére, vagyis a beszélő és a cselekvés olyan szétválására, amit Kabdebó Lóránt először „aktor” és „néző” kettősségeként,⁸ később – vitatott formulával – a versnyelv dialogikus hangoltságaként írt le.⁹ A szóhasználat, a grammatika és a szintaxis tartományaiban (azaz a diskurzus azon szintjein, amelyeken a beszélő szöveghez való viszonya kevésbé jelölt) a viszonylatszerűség, sőt akár a viszonylagosság a domináns jellemzője ennek a líranyelvnek, míg a megnyilatkozás pragmatikai szintjén a nyelvi küzdelem (vitázás, parancs, felszólítás stb.) erőteljes performativitása bizonyult a leginkább szembeötlőnek. A *Te meg a világ* verseinek feltűnően nagy hányada kezdődik olyan megnyilatkozásokkal, amelyek viszontválaszként, a vita vagy az ellentmondás gesztusaiként értelmezhetők s így egy közvetlenül nem megjelenő másik szólam jelenlétére utalnak, ilyen gesztusok tagolják például az *Egyetlenegy vagy* című verset, ahol a versnyitány vitatöredékei („Nem! Semmiért! / Az életet? / Se aranyért, se ingyen! / Nem! Senkise! Mért?!”) a későbbi szakaszokban különféle utasítások kifejtettebb performatív értékében térnek vissza (például: „s értsd meg: csak egyszer! / csak most! csak itt! és / sehol soha többé! / Soha! – megtanúld. / Csak most! – ne hallgass / örültek szavaira.”; „élj, ha ez a jó, / halj meg, ha az jobb.”; „De vigyázz.”; „Ne felejtse”; „Soha! – Számkivetett vagy, / de úr, ne felejtse el!”).

Mint ezen az – egyébként egyáltalán nem egyedülálló – példán látható, a lírai hang megszólítottja itt legalábbis ingadozik valamely idegen vagy külső, fenyegető parancs és az önmegszólításban pozicionált „én” között, ami az ún. „önmegszólító verstípus”¹⁰ egy meglehetősen érdekes változatáról tanúskodik. Egyfelől ugyanis, különösen a dialogikus versnyitányokban, egy ismeretlen, külső instancia a megszólított, amellyel szemben az „én” éppen önön individualitását védelmezi, amit esetenként idézőjelek közé fogott nyitósorok vagy szakaszok nyomatékosítanak (például: *Ne magamat?, Mint ti*), s az ilyen dialogikus helyzetnek nyilvánvaló ellenpontját képezi az az analitikusabb, leíró vagy konstatív modalitású beszédmód, amely Kabdebó különbségtételét követve inkább a „néző” pólusát képviseli és amely maga is gyakran az egyes szám második személyű megszólítás formáját ölti, ugyanakkor „a megnyilatkozás isteni közönyéről”¹¹ tanúskodva. Másfelől, mint azt

az iménti példa egyértelműen láthatóvá teszi, a meg nem szólaló vitapartner pozícióját sok esetben maga a második személyben megszólított én veszi át (ami egy lehetséges magyarázatot nyújt arra, hogy miért a „te” szerepel a kötetcímben): a „te” pozíciójában elmosódik a határ „én” és „másik” között. Vagyis, sok esetben lényegében nincs mód különbséget tenni önmegszólítás és megszólítás, megszólított „én” és megszólított „másik” között. Mindez azt mutatja, hogy – a megnyilatkozás szintjén – korántsem olyan egyértelmű az „én” el- vagy körülhatárolhatósága a külvilággal vagy a mindenkori másikkal szemközt, ami egyébként, innen közelítve, az én önmegjelenítésében sem minden esetben olyan magától értetődő (elég arra gondolni, hogy a *Semmiért Egészen* az „én” önnön individualitására alapított legitimitását azon az áron építi fel vagy védi meg, hogy eközben mintegy a másikat – „sorsomnak alkatrészét” – inkorporálja). Aligha véletlen, hogy a kötet recepciótörténetét meghatározó egyik legfontosabb interpretációs kód az egyén/kollektívum közötti különbség volt, mint ahogy az sem, hogy e különbség – az individualitástematika szembeötlő túlsúlya ellenére – esetenként már a kortárs fogadtatásban (például Halász Gábornál) is elégtelennek bizonyult a versek megfejtéséhez.¹² Ennek a kódnak a problémája, végső soron, ismét az „én” önmegjelenítésében, önmegnevezésében vagy önmegszólításában rejlő ellentmondásra mutat vissza. Aligha véletlen, hogy a *Te meg a világ* egyik kulcsszava, az „Egy”, amelyet a szakirodalom alapvetően Max Stirner, a *Das Einzige und sein Eigentum* filozófiai fogalomhasználatára vezet vissza,¹³ bizonyos értelemben ezt az ellentmondást dolgozza fel.

Az *Egy álmai* az a vers, ahol az „Egy” ezen teljesítménye a legkifejtettebb formában nyomon követhető. A költemény szövegét, bizonyos rendszerességgel, végig a meggyőző vagy vitatkozó, megszólító beszédhelyzet és a konstatív, kifejtő mondatalkítás váltakozása tagolja. A vers nyitánya („Mert te ilyen vagy s ők olyanok / és neki az érdeke más / s az igazság idegállapot / vagy megfogalmazás”) a külvilág által fenyegetett „én” pozíciójának fogalmi leírását és (a névmások sorakoztatásában jelölt) diszkurzív feltételezettségét fogja egybe. Előbbi az „érdek” kifejezésben, illetve az „én” zártságában összegződik: az „igazság” itt adott két meghatározásában az a közös, hogy nem teremtenek közösséget vagy kapcsolatot „én” és másik között (az „idegállapot” nem közvetíthető, a „megfogalmazás” kifejezés pedig ebben az összefüggésben a „különböző” vagy „sokféle” attribútumait implikálja, a kettő összefüggését később az „ami él, annak mind igaza van” kijelentés tárja fel), illetve ezt ismét csak az „alku” állíthatja elő. Ezt a közvetítést a vers szókincsének fogalmi rétege a harc és küzdelem szemantikájával (s így az „érdektől” független megismerés és cselekvés elutasításával: „s ami szabály, mind nélkülem / született:”; „Tilalom? Más tiltja? Bűn? Nekik, / s ha kiderül!”) helyettesíti: az „én” „világhoz” való viszonya a rabság és szökés, elrejtőzés kényszereiben rajzolódik ki, a „megértés” lehetőségét az ellenség és barát közötti különbségtétel írja

felül. A „megértés” itt – a korban nem egyedülálló módon – kevésbé valami-féle megfejtő értelmezést, mint inkább „én” és „te” intuitív érintkezését jelenti („megérteni és tisztelni az őrt / s vele fájni, ha fáj!”) és éppen ezért szó szerinti értelmében is indokolja, hogy miért jelenik meg az „én” fennmaradását fenyegető lehetőségként: a „Ha mindig csak megérték, / hol maradok én?” kérdés kézenfekvő olvasata (aki mindig csak megért, aligha képes érvényre juttatni az érdekeit) ebben az összefüggésben azt árulja el, hogy az „érdek” itt egyszerűen az „én” megmaradásaként azonosítható, abban a fentebb tárgyalt értelemben, hogy az „én” legitimitása egyedül önnön individualitására alapulhat. Ezt tükrözi vissza egyrészt az, hogy a külvilág csak fenyegető vagy baráti környezetként érzékelhető („és mégse nézzem a fegyvereket, / hogy szeretet vagy gyűlölet / közelít-e felém?”, de lásd még *A homlokodtól fölfelé* című versben is: „Minden ellenség, ami él, / és csak mint prédáját szeret;”), ami a pusztaság elismerés („megérteni és tisztelni”) helyére barát és ellenség megkülönböztetését állítja (talán nem teljesen érdektelen megemlíteni, hogy gondolkodástörténeti párhuzamként itt a „politikai” Carl Schmitt-féle koncepciója kínálkozik¹⁴), másrészt az a tény, hogy a vers az „én” megmaradásának (s így tulajdonképpen egyetlen „igazságának”) és fenyegetettségének – a „politikai” vagy háborús mellett – biológiai jelentéskörét is felvázolja („idegállapot”; „[...] ami él, / annak mind igaza van / Én vagy ti, egyikünk beteg;”; „vele fájni, ha fáj”; „könnyeink s vérünk savában”).

A vers (itt a te-önmegszólítástól sokáig tartózkodó) beszédhelyzetének sűrűn jelölt alakulása az összes lehetséges grammatikai személyt szembeállítja az összes lehetséges viszonyban: „te”, illetve „ők” és „neki” a nyitányban, „én vagy ti” a második, majd – visszautalva a „Ketten vagyunk, én és a világ,” sorra – „neki” és „magamnak”, „ő” és „én” a harmadik szakaszban („Ketten vagyunk, én és a világ, / ketrecben a rab, / mint neki ő, magamnak én / vagyok a fontosabb”). Ugyanakkor éppen ez a harmadik szakasz az, ahol maga a szembeállítás problematizálódik, méghozzá szintaxis és jelentés konfliktusában: mint az más összefüggésben látható volt,¹⁵ az „én”/„világ”, illetve a „rab”/„ketrec” differenciák megfeleltetése mindkét lehetséges irányban végrehajtható, amennyiben nem áll rendelkezésre olyan nyelvi eszköz, amely egyértelműen rögzítené a pólusokat. Ennek az a leglényegesebb következménye, hogy az „én” zártsága (amely mint a „rabé” a „ketrecben” megmaradna, sőt meg is duplázódna) az egyik lehetőség szerint (a „világ” mint az „én” rabja) megbomlik, hiszen magában tartalmazza azt, amivel szemben elhatárolja magát, azaz önnön formája az „enen” belül ismétlődik meg: ez egyfelől egy reflexív mozzanatnak nevezhető (az individualitás magában hordozza önnön individualitását, azaz a külvilágtól való különbözőségét), másfelől azonban megbontja az „én” zártságát, amennyiben ez önnön „túloldalával” is belülről szembesül.

Nyilvánvalóan ez a legfőbb akadálya minden individualitás önábrázolásának. Aligha véletlen, hogy *Az Egy álmai* második fele már nem él az „én” elha-

tárolásának eddig tárgyalt formáival, pontosabban az ebben rejlő ellentmondást mintegy kikerüli. Egyrészt azáltal, hogy „én” és „világ” viszonya a kint/bent különbség mentén végképp olvashatatlaná válik, amint az rögtön a negyedik szakasz nyitányának „szökés”-jelenetében világossá válik.¹⁶ Először a „lelkem”, majd az „értelem” szökik, ezt a menekülést azonban kétes fényben láttatja az a körülmény, hogy a szökés nem törli el, illetve – másfelől – eleve „látszólagosnak” láttatja az elválasztó rácsokat („Szökünk is, lelkem, nyílik a zár, / az értelem szökik, / de magára festi gondosan / a látszat rácsait.”), amit közvetlenül a rács átjárhatóságának képzete követ (a háló átjárható a víz által: „Hol járt, ki látta a halat, / hogyha a háló megmaradt / sértetlenül?”), sőt a rács és a háló metaforikája lényegében megfejtja a „Bent egy, ami kint ezer darab!” megállapítást is: ami „kint” ezer darabban jelenik meg, az lényegében a hálón vagy rácson keresztüli pillantás elé táruló látványt, a kockákra darabolt képet idézi fel, s ez világossá teheti, hogy nem „bent” és nem is „kint”, hanem a kettőt elválasztó határ veszélyezteti az „egy” („Egy”) fennállását, azaz a kiinduló differencia, „én” és „világ”, „bent” és „kint” különbsége maga szorul újragondolásra s adja át a helyét az „Egy” és a „határ” különbségének (mint az ötödik szakasz elején: „Bennünk, bent, nincs részlet s határ”). Ez a különbség lényegében egybemossa „kint” és „bent” pozícióit, amit pontosan mutat a „folyékonyságnak” a háló-metaforától kezdve végig uralkodó szemantikai mozzanata („anyánk, a végtelen / tenger, emlékként, könnyeink / s vérünk savában megjelen”; majd „Tengerbe, magunkba, vissza!”), illetve az „álom”, amely harmóniát teremt az „én” belső világába való visszahúzódás és a „végtelen tenger” nyíltsága között. Lényegében ez a kettős feltétele az „Egy” megragadásának: az „én” oszthatatlansága és a határtalan végtelennel való azonosulása. Ez, nyilvánvalóan, nem mehet végbe az individuum önmegjelenítésének reflexív útján, hiszen az éppen „én” és „világ” különbségét termeli újra az „énben”, s innen nézve aligha lehet meglepő, hogy a vers második felében, ahol végig az önmegszólítás határozza meg a beszédhelyzetet, egy kivételtől eltekintve a „mi” helyettesíti az „ént”, „én” és „te” pozícióira osztó önmegkettőzést (még a „magány” is többes számú lesz: „mi csak mi vagyunk, egy-egy magány”). Ezzel, persze, létesül egy újabb különbség is, hiszen – amint arra Kabdebó felhívja a figyelmet – a versben lényeges távolság jön létre az „én” és „az Egy” között,¹⁷ ami elég távolra helyezi a verset attól, hogy Stirner „egyszerű megverseléseként” lehessen elintézni.¹⁸

Nem kerülheti el a figyelmet, hogy az „Egy” álomszerű birodalma lényegében valamiféle regresszív folyamat eredményeként tárul fel: egyrészt egyfajta thalasszális ösztön, másrészt pedig – ettől nem függetlenül – a születés előtti állapot felidézése formájában, lényegében tehát az „én” (testi) létrejöttének visszafordításaként. Az „én” és ezen oszthatatlan vagy határtalan „Egy” között, persze, van érzéki kapcsolat, sőt érintkezés, hiszen „anyánk, a végtelen tenger” nagyon is testi „emlékként” jelenik meg („[...] könnyeink /

s vérünk savában megjelen”). Mégis – talán éppen ezért – a végső menekülés („Tengerbe, magunkba, vissza! [...]”) éppen a testből való meneküléssel lesz azonos, ami lényegében visszamenőleg világítja meg a szökés korábbi jelene-
tét: innen nézve aligha mondható esetlegesnek, hogy „lelkem”, illetve az „ér-
telem” szövik, mondhatni szövik ki a testből, amely így mintha maga bizo-
nyulna annak az elválasztó határnak, amely az „ént” az „Egyből” kikülöní-
ti (a testetlen értelem által magára festett – s így láthatóvá tett – látszólagos
rácok talán éppen a testtel magával feleltethetők meg). Az „Egy” és az „én”
azonosságának útjában tehát a test áll, és az én eme menekülése a testből in-
nen nézve nagyon is kézenfekvő alternatívának látszik, hiszen a tudatot talán
csak a test gátolja meg abban, hogy bármikor bárhol jelen lehessen, még ha
ez a jelenlét – paradox módon – nem lehet érzéki jelenlét. Ezzel azonban alig-
ha menthető meg az individuum autonómiája: amint arról Luhmann több he-
lyen is beszél, a zárt rendszerként felfogott tudat egyedül a testre való refe-
rencia révén képes önmagát egységként felfogni s ilyenként működni,¹⁹ és ezt
szem előtt tartva a test egyszerre feltétele és akadályja az individuum önme-
galapozásának, legalábbis az „én” és az „Egy” Szabó Lőrinc versében kibon-
takozó viszonyrendszerét tekintve. Az individualitás történeti szemantikájá-
ban Luhmann szerint a test, pontosabban a psziché/test viszonylat a tudat/tu-
dattalan differencia előtérbe kerülésével radikális funkcióváltáson ment ke-
resztül, amennyiben ez utóbbi lehetővé tette a psziché testtől (pontosabban
a psziché/test összefüggéstől) való emancipációját.²⁰ Mint az a fentebb felváz-
olt interpretációban látható volt, *Az Egy álmaiban* ez a fejlemény oly módon
jelentkezik, hogy a test lényegében akadályja a tudat és a tudattalan, ponto-
sabban a tudatelőtti közötti közvetítésnek, sőt, minthogy végső soron a test-
ben lelhető fel az „én” és „világ” közötti határ instanciája, az „én” külvilággal
folytatott harcának is ő az egyik kiváltója (aligha véletlen, hogy ez a harc az
„én” biológiai fennmaradásának képzeiteiben is megjelenik a versben, mint
ahogy az sem, hogy az „én” individualitásának másik irányú fenyegetettsé-
ge, a szerelem érzéki világa, szintén a testből indul ki). A test, tehát, tulajdon-
képpen az „én” és az „Egy” közötti azonosulás vagy legalábbis a kettő közötti
közvetítés folyamatának a hulladéka, s innen nézve aligha nevezhető vélet-
lennek, hogy a *Te meg a világ* egyik tematikus súlypontját az önreferens, ma-
gára záruló tudat nem-érezéki univerzalitása adja, miközben, persze, mint az
majd szintén látható lesz, Szabó Lőrinc költészetének nagyon (a magyar lírá-
ban szinte páratlanul) lényegi mondanivalója van a testről is.

Ezt megelőzően azonban tisztázásra szorul az a kérdés, hogy miként je-
lenik meg a *Te meg a világban* a testtől elszakadt individuum képze, pon-
tosabban, hogy milyen önmegjelenítési lehetőséget kínál az „én” (vagy az
„Egy”) belső univerzuma számára az individualitás önreferens zártságának
feltétele. Ha, mint az *Az Egy álmaiban* látható volt, ennek (egyik) akadályát a
test képzezte, akkor aligha lehet meglepő, hogy ez az érzéki tapasztalat törlé-

séből vagy legalábbis relativizálásából indulhat ki. Az individuum, egyebek mellett, éppen azért tudja magát zárt rendszerként felfogni, mert a külvilágtól való elhatárolódása arra alapul, hogy ott semmi sem hasonlít rá, és, valóban, a *Te meg a világ* magány- és „én”-tematikája rendre ebből a felismerésből bontakozik ki, például: „Magány, ki védsz, sorsom magánya, / mozgó bűváruhámm, – a láрма / s a tett kívül van rajtad, és / kedv, hit s a többi odakint / oly idegen nekem ma, mint / egy mesterséges tévedés” (*Gyanakvás*). Mint ez a – talán Babitsra emlékeztető – bűváruha-metaforáról itt leolvasható, a bezártság és a külvilágtól való idegenség valóban az azzal való érzéki kapcsolat torzulását vagy redukálását implikálja: a bűvár a követlen érzékletektől megfosztva képes csak megfigyelni a környező világot, mintegy belül kivetülő vagy tükröződő képként. A *Gyanakvás* kötetbeli szomszédja, a *Magány* ennek az önjelenezésnek egy organikus változatát rajzolja körül: itt a magány a gyümölcs héjához, majd „az élet bőréhez” hasonlítja, s ez az – ismét az „élet” biológiai jelentéskörét aktiváló – fordulat egyben azt is implikálja, hogy az én egyszerre azonos és egyszerre különbözik önnön magányának határaitól. A közvetlen érzéklet s így a külvilággal való kapcsolat legkézenfekvőbb lehetősége („bőr”) „belülről” nem tárgya az észlelésnek („hordom”), kívülről viszont már „páncélnak” látszik („Hordom az élet bőrét, burkomat / s látom, mindenki páncélt hord magán.”), s a szonett az én feloldódásának ígéretét – Az *Egy álmaiból* ismert módon – a testi diszkontinuitást eredményező születés („A mindenségből furcsa kivonat: / millió véletlenből összegyűltem, / de már megszületve elkülönültem / s most magány vagyok s új magányra mag”) visszafordításában, itt konkrétan a halálban jelöli ki („várom, hogy a halál kezébe vesz, / s lehámozza rólam az életet”).

Fontos ugyanakkor, hogy az „én” itt egyszerre lesz azonos és különböző önmagától mint önmaga börtönétől, amit a *Magány* 9. sora a „magam” és „idegen” azonos grammatikai pozícióban való egymás mellé rendelésében nyomatékosít („Gyümölcs vagyok, magamban, idegenben.”), ugyanis ez a körülmény meghatározza az „én” önmegjelenítésének (pontosabban az „én” önreferenciája megjelenítésének) technikáit, amelyek a *Te meg a világ* verseiben elsősorban a befelé nézés paradox képzetében jelennek meg, amit gyakran éppen az érzéki láthatóság hiánya határoz meg: „Sötétben nézem magamat:” (*Harminc év*); „gépész vagyok, aki saját / szerkezetének börtönében / vakon tesz-vesz [...]” (*Börtönök*); „tükröszenjátéka agyadnak, / mely hallgat és befele néz” (*Embertelen*) stb. Az önmegjelenítés ezen tropológiájának líratörténetileg is beszédes a kontextusa: megtalálhatók a variánsai József Attilánál (például utóbbi néhány évvel később született, a Szabó Lőrincénél egyébként jóval komplikáltabb *Magány*-versében, amely a külső és belső láthatóság, saját és idegen tekintet közötti különbségtételt törli el: „látom a szemem, rám nézel vele”), bizonyos elemei azonban kétségkívül rendelkezésre állnak már a *Nyugat*-líra repertoárjában, az autonóm „én” univerzalizálásának különfé-

le változataiban. Ez Adynál ugyanakkor – az „én” intenzív és extenzív felna-
gyításának, illetve az „én” és külvilág közötti differencia kvalitatív formáinak
összefüggésében – sok esetben tematikusan éppen a külső láthatóság kép-
zetére alapul: például az „én” megjelenítésének egyik gyakori, központi re-
ferenciája a szem, de – másik irányból – ezt támaszthatja alá a „Ki látott en-
gem?” tematikája, sőt a Szabó Lőrinc-féle „Egy” és Ady „Élet”-szimbóluma
között is éppen a bennük implikált intenzitás befelé, illetve kifelé irányultsá-
ga között van talán az egyetlen igazán lényegi különbség. Az „én” bezártsá-
gának esztétizációja Babitsnál, másfelől, aligha implikálja az individuum ön-
maga számára való idegenségét: a *Magány* kézenfekvő előképeként kínálkoz-
hat például *A lírikus epilógja* az önmagába zárt gyümölcs hasonlatával, illetve
az „én” börtönként való azonosításával, éppen avval a különbséggel, hogy az
„én” belső láthatóságát vagy megismerhetőségét nem teszi kérdésessé.

Az önmagába zárt én, pontosabban a testtől függetlenedett és érzékeitől el-
idegenedett tudat megjelenítésének a *Te meg a világ* verseiben az az egyik leg-
főbb kérdése, hogy miként ábrázolható egyáltalán egy olyan világ, amely ér-
zéki úton nem közelíthető meg. Nyilvánvaló, hogy ez nem jelentheti a teljes
absztrakciót vagy fogalmiságot, ugyanakkor igaz, hogy az „én” belső univer-
zumának tárgyi-érzéki karaktere Szabó Lőrincnél valóban meglehetősen re-
dukált. Szembeötlőnek mondható például, hogy nemcsak az élő vagy halott
test (ahol a szerkezet vizualizálható, mint például az *Egy egér halálára* példá-
zatában), hanem – miként arra Rába György hívta fel a figyelmet²¹ – maga
a személyiség vagy annak testetlen régiói is „szerkezetként” jelennek meg,
mint a *Börtönök* zárlatában.

A *Te meg a világban* ez a belső univerzum jellegzetes motivikus csomópont-
ok mentén bontakozik ki. Ennek az egyik legszembeötlőbb változata a kül-
világnak mint univerzumnak a tudat belső világában való megismétlődése
vagy megkettőződése, ami megint csak én és külvilág differenciájából indul
ki, ám az én külvilágbeli elhelyezkedését chiasztikusan a külvilágnak a tu-
datban való megjelenésével szembesítve. A kötet legismertebb versei közül
a *Csillagok közt* nyújt példát erre, amely az „Egy” és a relatív igazság temati-
káját a „külső” és „belső” törvénykezés konfliktusában bontakoztatja ki. A lí-
rai én nyelvi magatartása itt is a beszéd cselekvésszerűségének és megismerő
vagy konstatív karakterének pólusai között alakul, amit egyik oldalon a vi-
tázó-perszuazív hangvétel, másik oldalon pedig a látás, azaz a megismerés
vizuális-reprezentatív formájának erőteljes tematikus jelenléte jelölnek. Az
én külvilághoz való viszonyulása itt is küzdelemként, harcként jelenik meg,
egyrészt a jogi-törvénykezési szókinccs dominanciájában,²² másrészt az erős
illokutív karakterű kifejezések viszonylag rendszeres jelenlétében. A kettő
kapcsolata, persze, kézenfekvő, hiszen aligha létezik olyan nyelvi tartomány,
amely a törvénykezés jogi és politikai diskurzusánál erőteljesebben szembe-
sítene az „igazság” megismerésének kognitív és létrejöttének performatív fel-

tételrendszere közötti elválaszthatatlan kapcsolatra. A *Csillagok közt* szövegének illokúciós rétege éppen erre az összefüggésre mutat vissza: a nyitány vitahelyzete az én törvényi instanciává való kinevezésének aktusára, illetve ugyanezen aktus legitimitázálására épül („Törvényszék? Én is az vagyok! / S jogomat már vitassa minden, / ha itt és most és én tekintem: / így forognak a csillagok!”). A későbbiek során szintén a „törvény”, „Igazság”, „szabályok” kifejezések határozzák meg ennek az önlegitimációnak a kifejtését (bizonyos értelemben a vers egész szövege nem tesz mást, mint hogy végrehajtsa ezt az önlegitimációt), amelyek rendre performatív műveletek kontextusában jelennek meg („és ezer idő hirdeti, / hogy túlkevés az Egy Igazság”; „parancsai a látszat Egynek”; „Emberek, ti ítélni mertek?”; „és ítélek és szánakozva / felmentlek titeket, Vakok”).

A vita téje tehát elsősorban az ítéletalkotás joga, ami magában foglalja az erkölcsi-törvényi ítélkezést (lásd a felmentés gesztusát a zárlatban), illetve az ítéletalkotás kognitív értelmét (az igazságról, megismerésről alkotott érvényes ítéletek megalkotását) is. Mint az azonban a vers nyitányából már kiderül, az „én” elsősorban védőbeszédet tart (ez a beszédhelyzet rendkívül gyakori a *Te meg a világban*, mint azt a legegyértelműbben *A test védekezik* vagy a *Ne magamat?* példázák): vitatja egy „törvényszék” jogát – a nyitókérdés felfogható visszakérdezésnek, s ennyiben a „törvényszék” előtt megszólaló vádlott beszédhelyzetét jelöli –, illetve önnön törvénykező autoritása mellett érvel, vagyis mintha saját felmentését vezetné be, ami aztán átfordul mások felmentésének aktusába a vers végén. Vádló és vádlott felcserélhetősége (aminek egy másik, a kötetben rendkívül gyakori tematikus változata „őr” és „rab” felcserélődésében azonosítható) részben arra alapulhat, hogy nincs strukturális különbözőség az ítéletalkotó pozíciók legitimálásában, ez azonban a *Csillagok közt* esetében nem egészen, pontosabban csak látszólag teljesül: az „én” önnön egyszerűségére, deiktikusan kijelölt jelenére hivatkozik („ha itt és most és én tekintem”), amivel szemben a törvénykezés személytelen általánossága áll („S ti, vak szabályok, kész igék, / parancsai a látszat Egynek”), a háttérben talán még (az én törvényszék előtt kérdező-válaszoló nyelvi viselkedésében implikált) szóbeliség és írásos törvényiség („függvény”, „kész igék”) ellentétét is kirajzolva (diskurzustörténeti háttérként érdemes itt talán ismét Schmitt jogfilozófiájára, pontosabban annak ún. „decizionizmusára”,²³ és – ettől nem független – írásossággal szembeni gyanakvására hivatkozni, amely a jogi döntéshozatalban a normatív dedukció helyett a konkrét szituáció kényszerére helyezi a hangsúlyt).

Ennek van némi jelentősége a *Csillagok közt* jogvitájában, ugyanis – az „én”-ben egyszerre bennfoglalt deiktikus partikularitás és formális általánosság feszültségét strukturálisan ismételve – az egyéni cselekvés és a vaknak, illetve látszólagosnak nevezett törvény általánossága közötti összeférhetetlenség, az tehát, hogy az én egyéni igazsága nem jelenhet meg a „vak szabályok, kész

igék” segítségével („s ami szabály, mind nélkülem / született:”, ahogy *Az Egy álmai* fogalmaz), meghatározza azt a fordulatot, amelynek során az „én” beszéde a védekezésből a felmentésbe vált át. A vers utolsó előtti szakasza ugyanis nemcsak a tett, hanem a tett és tettes közötti kapcsolat, a motiváció kitudakolhatóságát is kétségbe vonja („Tudhatjátok [azt hiszitek?] / mért volt mindaz s mi lehetett, / amit más tett vagy sohasem tett?”). Itt is érvényre jut az ítéletalkotás kettős arculata: egyfelől a tett erkölcsi mérlegelése („mért volt mindaz”), másfelől a kognitív igazság felől hozandó döntés („mi lehetett”). Előbbi lényegében a tettes, az „én” törvényi megfajthatatlanságát implikálja,²⁴ utóbbi pedig ismét az „én” instanciájára mutat vissza, amennyiben a vers egész kontextusa a megismerés éntől függő természetét hangsúlyozza.

Aligha véletlen tehát, hogy a relativitás kozmikus szcenikájában is együtt tér vissza az ítéletalkotás e két aspektusa. A csillagok mozgásának először még az ítélkező én rögzített tekintete a középpontja, ám ez már a második szakasz chiasztikus jelenetezése („Csillagaim, hová zuhantok? / Hová zuhanok nektek én?”) által módosul, hiszen ez az „ént” is mozgásban, mintegy az egymás körül keringő égitestek egyikeként láttatja (megidézve ezzel a modern lírai szubjektivitás megjelenítésének egyik legalapvetőbb metaforáját például Vajda Jánosnál, Tóth Árpádnál) – az én deiktikus „itt”-je és „most”-ja maga is pillanatnyi, illetve a „csillagok” mozgásának függvénye. A vers egyik fontos lexikai rétege éppen ezt, a függés és függőség képzetét variálja, amint az a „függvény” és a levetett „fátyol”, illetve már korábban a mérleg ingó mozgása jelzi („s mérlegeink ingó kalandok”). Ez utóbbiban, persze, nemcsak a valóban egymástól függően mozgó (égi)testek (és terek: „egymást bénítják s tologatják / rugalmas terek rácsai”) képzete folytatódik, hanem bevonja az ítélkezés jogi szimbolikáját és frazeológiáját is („a mérleg nyelvének” ingására lehetne gondolni, illetve egyáltalán a mérlegnek az igazságosságot megtestesítő emblematikus funkciójára). Annak, hogy a vers e központi képrendszere a „függés” fogalmi jelentésére mutat vissza, abban rejlik a jelentősége, hogy lényegében ez oldja fel az én partikuláris, illetve a törvény általános igazságának viszályát, méghozzá oly módon, hogy kiiktatja ez utóbbi lehetőségét (amit megerősíthet az is, hogy látás és vakság egész versen végigvonuló opozíciója is ezt a szembeállítást viszi tovább).

Egészen addig a pontig következetes ez a struktúra, ahol – az utolsó szakaszban – az egész kozmikus függvényrendszer át nem helyeződik az „én” tudatába: tekintete itt befelé fordul, illetve utólag átalakítja vagy legalábbis megkettőzi az addig felvázolt perspektíva-rendszert (az első szakaszban: „ha itt és most és én tekintem: / így forognak a csillagok!”; az utolsóban, amelynek nyitósora – „Törvényszék? Én is az vagyok” – megismétli az elsőét: „Nézek magamba, csillagokba”). A mellérendelő szerkezet itt lehetővé tesz egy olyan olvasatot, amely az én tekintetét egyszerre önmagába és kifelé, a csillagokba irányítja (persze, ehhez egyazon tekintetet két iránnyal kell felruházni), de

nem zárja ki azt sem, amelyik a vers egész addigi jelenetrendszerét az én tudatába helyezi át. Ez utóbbi olvasatban nem állítható elő az általános törvénykezés addig kirajzolódó jogfosztása, ugyanis mindaz, ami az én ítélkezésének legitimitást nyújtott, a tudatban nem áll rendelkezésre: az „én” perspektívájával itt nem áll szemben a csillagoké, mint ahogy a tudatnak nincs igénye a szituatív „jogalkotás” („itt” és „most” nyújtotta) partikuláris legitimitására sem, hiszen pozícióját itt nem a kölcsönös meghatározottság, hanem a tekintet kizárólagossága határozza meg. A tudat, továbbá, az a hely, ahol tett és tettes kapcsolata (a szándék vagy a motívum) helyreáll, sőt „vádoló” és „vádolt” felcserélhetősége, illetve az én önmegkettőzése e két pozícióban is csak itt valósul meg, aligha véletlen, hogy az „én” először itt hoz (noha felmentő) ítéletet. A tudatban, tehát, újratermelődik az én (kognitív) „törvényszéke” partikularitásának és a jogi törvényhozás általános igazság(talanság)ának kettősége, ami azt teszi láthatóvá, hogy az én individualitásának önmegjelenítése ezen a szinten is akadályokba ütközik, amennyiben az én határain belül ismétli meg egyedi és általános differenciáját.

Az én belső univerzumának egy másik jellegzetes csomópontja a zárt és üres terek képvilágában azonosítható: ez a *Börtönök* harmadik szakaszában az agy és a (véltetőleg) üres terem hasonlatában bontakozik ki, a *Harminc év* az „ént” félkész (épülő vagy romos) házként jeleníti meg, az *Embertelen* zárata pedig megint csak a befelé tekintő és hallgató agy „tükörszínjátékára” korlátozza az „egész világot”. Aligha kerülheti el a figyelmet itt, hogy Szabó Lőrinc meglehetősen következetességgel az „agy” biológiai kifejezésével él (például a „tudat” helyett), ami különösen látványos a *Börtönök*ben, ahol a 2. szakaszban az önmegszólítás (Az *Egy álma*iban látotthoz hasonló módon) a „lelkem”-re irányul, olyan kontextusban, amely az „én” paradox, önmegkettőzés útján végrehajtott kifelé irányulásának lehetőségét veti fel („Más ember! Miért nem lehetek / ellenfele saját magamnak! / Lelkem, mi van odaki? Vannak / más napok, más rend, más egek!”). Ez a lehetőség az „ellenfele saját magamnak” formulában csúcsosodik ki, aminek gátja, szó szerinti értelemben, aligha rejthet másban – leszámítva a magányversekben rendre visszatérő halálöszton esetét –, mint az én testi egységében vagy önfenntartásában, és a vers e lehetőség elvetését követően fordul az „agy” instanciájához, melynek kitüntetett jelenlétét talán Baudelaire-re lehetne visszavezetni (a *Spleen*-versekre, illetve még inkább azon helyekre – *Le Beau Navire* vagy *Brumes et Pluies* –, ahol agy és szív, „cerveau” és „coeur” mint érzékszervek kerülnek egymás mellé vagy egymással szembe). „Lélek” és „agy” szembeállításának több szinten is számottevő funkciója van: poétikai szemszögből nem lényegtelen, hogy az aposztrophé hagyománya, de a magyar nyelv konvenciói értelmében is a kettő közül nyilvánvalóan inkább a „lélek” szólítható meg s vezetheti be ily módon az „én” felosztását megszólító és megszólaló szólamaira. Ugyanakkor, szemantikailag, az ellentét a psziché/test-sémát is felidézi, még-

hozzá nyilván a kettő széttartásának modern formuláját. Ha, Michel Serres egy ötletét követve, a lélek „helye” a testben mindig ott feltételezhető, ahonnan a test (például önmagát megérintve) testként érzékeli önmagát,²⁵ akkor sejthető, hogy valamiképpen a testben való lét és a test külső megjelenésének vagy hozzáférhetőségének, azaz – Helmuth Plessner nevezetes különbségtételével élve – „Körper-Sein” és „Leib-Haben” valamiféle metszéspontját jelöli, ellentétben ellenpárjával, az aggyal. Vagyis, az „agy” az az instancia, ingerek és idegek világa, amely önnön zártságát nem érzékeli, aminek van bizonyos következménye az én ilyen önmegjelenítéseiben.

Leginkább azt szem előtt tartva lehet ennek jelentősége, hogy az „ént” reprezentáló üres, zárt tereket, némiképp paradox módon, érzékletek töltik ki: „Agyamban, bent, mint egy teremben, / száll a szó s visszajön megint;”, illetve „tükörszínhátéka agyadnak, / mely [...] befele néz”.²⁶ Vagyis: az „én” külvilágtól és külső érzékektől levált absztrakt, belső birodalmát különféle hallucinációk vagy víziók töltik ki, ami az agy önreferens tevékenységében nyerheti el fogalmi párhuzamát. Ez pedig azt is jelenti, hogy – legalábbis ezen tematikus súlypont esetében – megint csak nem történik más, mint hogy az a differencia, amely mentén az „én” (ezúttal mint tudat) belső univerzuma elhatárolja magát saját, érzéki, külső oldalától, nem képes az autonóm „én” formájaként viselkedni.

Tulajdonképpen ugyanezen folyamatnak egy másik változata figyelhető meg a „túl”- és „másvilág” motivikus csomópontja esetében, amely a *Te meg a világ* vége felé mutatkozik dominánsnak. Köztudott, hogy a „túlvilág”, a szó elsődleges értelmében, a *Te meg a világ*ban nem áll rendelkezésre autentikus lehetőségként az „én” önmagából való kimenekülésére vagy bezártságának kompenzálására. Erről tanúskodik például a *Boldogság* című, szintén „lelkem”-mel vitázó vers, ahol az álom kétes produktumaként utasíttatik el, illetve lényegében ugyanez a séma ismétlődik meg a *Beliül a koponyádonban*. Másfelől azonban, a „túlvilág” egyben az „én” meghaladásának ama, már többször szóba került lehetőségét is megnevezi, amely a születés visszafordításának prenatalis fantáziáiban (és kábítószeres élményeiben) nyilvánul meg: ez itt is az álom világában lokalizálható, és problematikája éppen az érzéki megtapasztalhatóság kérdéseként jelenik meg, amelyre a vonatkozó versek kétféle választ is adnak. Egyrészt a hallucinatorikus érzékiségét, mint például a *Csodálkozás* című versben, ahol a valóságos fájdalmat az én testi egységének feloldódása múlja felül, és ahol a tudattól függetlenedő érzékiség képzelete idézi fel az „agy” imént tárgyalt szerepét („Mint szünő fájdalom, egész / életed visszaindul, / vissza, születésed elé, – / csak juss túl, magadon túl! / A többit már nem is tudod, / úgy elaltat a béke, / érzékeid s a túlvilág / titkos szeretkezése.”), másrészt viszont éppen ennek tagadását, amint azt a *Farkasrét* első, „a halál nyugalalmát” a külső természeti világ érzéki gazdagságával szembeállító darabjának (*Másvilág*) kétkedő kérdéssorozata jelzi, így például:

„de mit ér a halál nyugalma, ha / nem érzem majd gyönyörét?”, illetve „Nem fény a fény, nem zöld a zöld, / s a Másvilág csak kifele szép?” Szabó Lőrinc önkomentárja itt meglepő egyértelműséggel jelöli ki a „Másvilág” jelentését: „Régi verssorom, mely szerint idegen nekem minden, ami a bőrömön kívül van [a *Fény, fény, fényben A föld sír és meghal* címen megjelent versről van szó: „[...] idegen / minden, ami bőrömön kívül van” – K.-Sz. Z], itt tömörebb megfogalmazást kapott: minden »Másvilág«, ami kívülem.”²⁷ A „túlvilág” és a „másvilág” egyszerre „kívül” és „belül” vannak, ez a motivika, amely tehát egyfelől a hallucinatorikus érzékiség birodalmát, másfelől éppen a külső, érzéki realitás hiányát implikálja, sem alapozza meg az individuum autonómiáját a tudat belső univerzumát az „én” érzéki, külső oldalától elválasztó differencia mentén.

Az, hogy az individualitás megjelenítésének problematikája Szabó Lőrinc költészetében az „én”, „lélek” és „agy” közötti különbség vagy távolság formáját ölti, méghozzá úgy, hogy én és külső realitás konfliktusának éppen az „agy” a kitüntetett színtere, nyilvánvalóan felveti azt az alternatívát, hogy talán éppen a test, tehát az egyediség biológiai princípiuma kínálja az én önazonosságának lehetőségét, vagyis az individualitás ilyenként való önmegjelenítése a test egységének képzetében alapozhatja meg vagy építheti fel önmagát. Mint az korábban már szóba került, az individualitás önreferens, zárt rendszerként való felfogása esetén egyedül a test egysége garantálhatja, mint elsődleges környezet, a tudat egységét, ez ugyanakkor nem szünteti meg minden strukturális különbözőséget a kettő között. A tudat mint zárt rendszer, Luhmann szerint,²⁸ képtelen önnön végességét feldolgozni, azaz nem tudja önmagát autoreferensen végesként leírni, amennyiben működése önmaga fenntartására irányul. Éppen ez az oka annak, hogy a saját halál elképzelhető az élet vagy a test végeként, a tudat működésének befejeződésekként viszont aligha (nyilván ez magyarázza a „lélek” halhatatlansága körül kirajzolódó kultúrtörténeti szemantika jelentőségét). Éppen ezért van szüksége a testre: a tudat nem juthat önmaga végéhez, csak egyszerűen megszűnik, ugyanakkor éppen e megszűnés vagy abbamaradás, azaz a testi halál ignorálhatatlan lehetősége képezi a tudat egységének (s ilyenként való) önazonosításának másikképző pontját. Luhmann szerint a modern individualizmus ebből a szempontból a halálnak a privátvilágba való visszaszorítása, a saját halálról való beszéd diszkurzív kizorítása jellemzi, amit például az orvosi hallgatás praxisa jelez, illetve a saját halálról való beszéd kulturális tilalma, „az ilyen kísérletek kínosnak minősülnek és kevés rezonanciára lelnek”.²⁹ Ez nyilvánvalóan nem független az individualitás történetének azon fejleményétől, amely az individuum önmegalapozásának lehetőségét a szociális (kül)világ helyett egyre erőteljesebben az én határain belülre szorította vissza, egyben a szellemi-lelki és fizikai létezés distanciáját megnövelve. A testi halál (és a halott test) háttérbe szorulásának kulturális praktikái kiiktatják annak (például a szent-

kultuszban még implikált) lehetőségét, hogy a halott test is jelenléttel vagy jelentéssel rendelkezék.³⁰

A modern művészet erre a halál vagy a test esztétizálásával, illetve – épp ellenkezőleg – az ilyen kompenzáció elutasításával reagál (Szabó Lőrinc számára különösen releváns példát jelenthetnek Baudelaire és Gottfried Benn általa fordított versei, például az *Une charogne* és a *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*), ami persze azt a kérdést is felveti, hogy milyen lehetőségek állnak rendelkezésre a test megjelenítéséhez akkor, ha ez az individuum autonómiáját mintegy eltűnésében biztosítja. Ezt az összefüggést illetően a *Te meg a világban* több stratégia is körvonalazódik. Megfigyelhető például, hogy az én fizikai létének ábrázolását döntő mértékben a „test” egyszerű, elvont megnevezése, mintsem érzéki reprezentációja irányítja, s e technika elsősorban test és psziché, vagy – talán pontosabban – test és „én” egységének vagy azonosságának fogalmi kontextusára vonatkozik, amit az „agy” kifejezés fontos szerepköre is megmutat. Az „agy” mintegy gondolkozás és érzékelés metszéspontja, s Baránszky-Jób pontos észrevétele, miszerint Szabó Lőrinc „nemcsak a fejével gondolkodik, hanem – mint számtalanszor fejtegette – az egész testi valójával”,³¹ lényegében megmagyarázza, milyen lehetőség rajzolódik így ki a testnek az érbe való reintegrálására. Aligha véletlen, hogy a *Te meg a világban* a nem-nyelvi, hanem valamilyen más módon érzéki kommunikáció képzete is visszatérően kirajzolódik. A kötetet nyitó, Mikes Lajos halálára írt *Húsz év múlva* című vers a halált például éppen ennek akadályaként fejt ki („Nézek, hívlak, de idegeiden / hiába zörget hívó idegem, / hiába kéz, nincs semmi vezeték / szív és szív, agy és agy között. [...]”), de itt említhetők a részvét jellegzetes gesztusai is (például: „és én értettem a panaszt, / amit ők már nem is gondolnak el,” – *Körüti éjszaka*).

A test, s ez az iméntiek alapján teljességgel következetes, a nem-érzéki vagy külső megközelítés, így például a (költői) leírás számára idegen: a *Te meg a világban* visszatérően a természeti tájhoz, illetve géphez hasonlítottat (a testi lét megszűnése ebből a perspektívából például ismételten a „lecsavart” lámpa metaforájában jelenik meg: *Halálfélelem, Két sárga láng, Semmiért Egészen*), hangsúlyosan nem emberi alakot ölt tehát. Az „én” (mint tudat vagy „lelkem”) és a test harmóniája, egyfajta „Körper-Sein”, csak akkor teljesül tehát, amikor előbbi az érzékelésben nyilvánul meg, amikor viszont az „én” vagy a „lélek” – a „Leib-Haben” formájában – a testtel mint saját testével szembe-sül, a test mibenlétét elsősorban az „én” uralmával szembeni lázadás határozza meg. Aligha véletlen, hogy a *Te meg a világban* ez a viszony is alkalmat szolgáltat az igazságszolgáltatás bírósági-törvényi fogalmának megidézésére: *A test védekezik* című vers az „én” törvényszéke előtt felelősségre vont és védekező test fikcióját bontja ki, ahol a vádló vagy ítélkező pozíciót a tudat vagy a lélek (tehát mindaz, ami az „én” testetlen lényegét alkotja) tölti be. Itt a lelkiismeret és az akarat, illetve a bírói-ítéletalkotói hatalom közös elemei („örök

hang, aki kérdez”; „önvád”) állnak szembe a testtel, amelynek védőbeszéde Az *Egy álmaiból* vagy a *Csillagok köztől* ismert mintára épül („Bűnös a test? Elhinni bűn! / Bűnös, mégis? Mit tudom én! / Talán a törvény az, nem én.”), miközben a „zsarnok” vádló legfőbb bűneképp az jelöltetik ki, hogy ez – itt is – tett és tettes összefüggését kéri számon: „[...] örök hang, aki kérdez / s kutatja, hogy az ember mit miért tesz”; illetve „s mindenki, mint én, gyilkosom, / aki les, üldöz s kérdi, hogy / rémült idegem mit miért tesz...«”. A vers elkülönített zárósora („Mi közöm hozzád, bíró, ha nem értesz?!”) végső soron erre utal vissza, ugyanakkor, mint az pusztán az itt citált sorokról is pontosan leolvasható, a test eme „védekezése” mégiscsak újratermeli a vitatott vád logikáját, nemcsak azáltal, hogy viszontvádol, hanem mert – minthogy megszólal – azt az antropomorfizációt hajtja végre, amely ellen lázad („énnek” nevezi magát, párhuzamot létesít „az ember” és „rémült idegem” között, s innen nézve aligha lehetséges elhatárolnia magát a „lelkem”-től: „vádoló, vádlott lelkemet”).

Ez leginkább a test kiszolgáltatottságának képzetét erősíti fel, s paradox módon ugyanez történik abban a versben is (*Testem*), ahol a „lelkem” helyett „testem”-et megszólító én köszönetet mond utóbbinak azért, mert az mintegy átvállalja a „lélek” vagy az akarat bűneit: „megköszönöm jószágodat, / hogy a robotok s hadak élén / jártál, míg pára lelkem élt, / és siratlak, hogy mind ezért / oly rútúl meg fogsz bűnhődni a végén.” A test itt „egyetlen szövetségese”, „otthon, gép, erő, munka, gyár”, valamint „[...] szelíd, / kihasznált állatom, szegény, / akit még én is üldözök” (azaz nem antropomorf, leszámítva az alávetettség emberi szerepköreit, amelyekkel a vers időnként felruhazza: „te vagy a munkás és a hordár”; „testem, nyomorult proletár vagy”). A „lélekkel” való szoros összetartozása ör és rab, úr és szolga dialektikája szerint valósul meg („lelkem megfutott” – „te megtartottál”; „Nagyon önző és gögös úr / a lélek, de úgy rádszorúl, / hogy fájni sem tud nélküled.”), s lényegében ezen alapul a testbe való bezártságnak a *Te meg a világ* számos magányversét meghatározó képze. Az én egyrészt azonos a testtel, ez azonban másrészt pusztán határa, külső formája az „énnek” (a kettő közötti váltás egy tömör példáját lásd az *Egyetlenegy vagy* második szakaszában: „Ez vagy, ez a test, mely / mint szent kerítés / őriz örökké;”).

A halál elkerülhetetlensége s így az individuum egyszerisége legkézenfekvőbb módon a testbe való bezártság képében adja tudtul magát. A *Te meg a világ* verseiben ez az összefüggés nemcsak a lélek vagy a tudat testhez láncoltságának képzetében mutatkozik meg, hanem abban is, hogy a halált és az életet elválasztó határvonalat az önmagába, önmaga testébe zárt én körvonalai helyettesítik. Mint az az iménti példák során is láthatóvá válhatott, élet és halál különbsége a testi és szellemi lét mindkét oldalán megjelenik. Az én deiktikus jelene az egyén testi életének biológiai egyszeriségére mutat (például az *Egyetlenegy vagy* imént citált szakaszában: „Ez vagy te, ez a test, mely / mint szent kerítés / őriz örökké; / s értsd meg: csak egyszer! / csak most! csak

itt! és / sehol soha többé!” – az alliterációk szembeállításával is kiemelt időbeli ellentét „örökké” és „soha többé” között az én testi-térbeli autonómiájában oldódik fel), miközben másutt – *A Sátán műremekei* egyik fontos témájára visszautalva – a testi vagy anyagi világ pusztulása szolgálja a „lélek” életét (lásd például a *Testem* idézett sorait vagy a *Materializmust*: az anyag „milliószor megalázza magát / hűtlen fiáért, kinek neve lélek. / Az anyag öngyilkossága az élet”). S ugyanez a kettősség megfigyelhető a halál oldalán is: a tudat vagy a lélek „rágja” a testet például *A test védekezik*ben vagy a *Másvilágban*, miközben a testi lét végessége vagy fenyegetettsége a „lélek” különös hajótörésének grandiózus allegóriájában tárgyasul a *Halálfélelem* zárlatában: „[...] a nagy eget lelkünk ragyogva szántja, / még bízunk, akarunk, s egyszerre, mint bukkott / csónakok, merülünk, s roncsunkra rázuhog / győzelmesen a föld fekete óceánja.” A két utóbbi példa azt is megmutatja persze, hogy ez a kölcsönviszony önmagában inkább psziché és test összetartozását, mint függetlenedését feltételezi: a „test” védőbeszédében vádló és vádlott a beszéd grammatikai pozíciójában egyesülnek („s mindenki, mint én, gyilkosom,”), míg a hajótörés-allegóriában a „lélek” és a (holt)test lesznek szétválaszthatatlanok (a nagy eget ragyogva szántó lélek lezuhanásának képe az emberi élet végső pillanatát szimbolizáló hullócsillagban fejthető meg, amely testetlenül tűnik el a horizonton, ugyanakkor elmerült „roncsunk”, amelyre a föld zuhog, aligha lehet más, mint az eltemetett holttest, az emberi élet anyagi hulladéka). Innen nézve következetesnek mondható, hogy találhatóak a *Te meg a világban* olyan versek, amelyekben a halál nem pusztán az élet ellentétéként, hanem az élő test nélkülözhetetlen alkotórészeként materializálódik, megint csak meglehetősen biológiai értelemben: az énnel együtt születik a halála (*Majd*), illetve a test kihordja (talán úgy is lehetne fogalmazni: életre segíti) a halált („készül bennünk a túlvilág, / s mint anyának a magzatát, / ellenségünket, a halált, / gyermekünket, meg kell szeretni” – *Gyermeink, a halál*).

Aligha véletlen, hogy a testi bezártság meghaladása vagy felülmúlása a modern költészetben a költői teljesítmény halált legyőző hatalmának kifejeződéseiben jut, rendkívül különböző formákban, fontos szerephez. Ez az összefüggés meghatározza a test önmegjelenítésének változatait a modern magyar lírában is. Ady költészetében a lírai én testi önreprezentációjának – az élet szimbolikájában dematerializált szív és vér mellett – egyik súlypontját a test azon régiói képezik (szem, arc, fül, könny), amelyek – kifejezőképességük, illetve külvilág és én közötti közvetítő funkciójuk révén – lényegében éppen a testbe zártság meghaladásának lehetőségét biztosítják: itt még az „agy” bezártsága is megszüntethető („S meglékeltem a fejemet, / Agyamba nézett s nevetett.” – *Harc a Nagyúrral*), s a külső kifejezés hiánya (így az írás nélküli arc *A föltámadás szomorúságában*) egyenesen az én önmaga számára való ismeretlenné válását eredményezi egy tükrös struktúra keretében. A testi lét végességének vagy egyszerűségének szintén a kifejezés az egyik legfon-

tosabb ellenpólusa Babitsnál is: ez megmutatkozik egyfelől az egyszeri énbé való bezártságot és a testi pusztulást meghaladni képes „dal” alakváltó teljesítményében („egy dallal ölöm meg azt aki / voltam, és már más leszek.” – *Mint forró csontok a máglyán*), másfelől ugyanennek fordítottjában, például a betegségversekben, ahol a „fájdalom” (Babits esetében egyben nagyon szó szerinti fenyegetésként is) elsődlegesen éppen a költői „hang” létét veszélyezteti (*Beteg-klapancia, Balázsolás*). Sőt, érdekes módon, ugyanezen kompenzációs struktúra egy variánsa figyelhető meg a magyar avantgarde költészet fő művében: *A ló meghal a madarak kirepülnek* szövegében többször is előfordul a testbe való bezártságot (az iméntiekénél amúgy jóval materializáltabb és az expresszivitástól mentes) képzete („de az ember mindig be van csukva s bőre fölött észrevétlenül elszaladnak a világok”; „az a legboldogabb akinek kifordítható a bőre mert ki is nézhetne túl önmagán”), melynek meghaladása az irrealizált, szétdarabolt vagy összerakott testben („megduzzadt könnyzacskóinkat állandóan a nyakunkban hordtuk”, „bélyegzőt ütnek a szívünk-re”) a nyelv teljesítményeként valósul meg.

A *Te meg a világ* testfelfogásában kevés példa található az ilyen kompenzációra, hiszen itt a testtel való azonosság és a testtel való rendelkezés nem különülnek el végletesen egymástól. Szabó Lőrincnél a testbe való bezártságot nem az érzékek birodalmának elhagyása kompenzálja (a lélek „fájni se tud” nélküle), hanem a testben-lét felfokozása, s ez aligha történhet másként, mint más testekkel való érintkezésben, hiszen a test csak ezen az úton képes tudtul adni önmaga számára saját jelenlétét. A testi lét, s a szerelmes versek erotizmusa erről tanúskodik, mintegy más testekkel való érintkezés révén tartja fent magát: a női test az érzékiség „irgalmas kábítószere” (*Nők*), a végtelen hullámmozgás, a versritmus és a szerelmi aktus közötti párhuzamra épülő *Tenger* című vers pedig szétválás és egyesülés pólusai mentén állítja szembe a testtelenség és a testtel rendelkezés élményét. A test csak önnön határainak túlhaladásában válik testté,³² ugyanakkor – s ennek számtalan tematikus kifejtése található a *Te meg a világban* – ezzel talán egyben képtelenné válik arra, hogy az én individualitását megalapozza.

Ezt a problémát jelzi azon versek jelenléte a *Te meg a világban*, amelyekben a halál nem az egyszeri testi lét eltűnésének, hanem az elpusztult test sajátos túlélésének, materiális jelenlétének képzetében tárgyasul. A *Szamártövis*-ben a bogáncs – az egymást követő évszakok természeti idejével párhuzamba állított – „életének” végességét a hátramaradt váz képe viszonylagosítja. A szamártövis a testnek mint önmaga órének motívumát viszi tovább itt is („Mozdulatlan katona vagy: / befelé őr, őre magadnak!”), olyan összefüggésben azonban, amely az elmúlt élet testi érzékelhetőségét (ami a megfelelő kulturális praxissal is párhuzamba kerül: „Mint múzeumban holt lovagot / páncelja idéz kevélyen, / szuronyos csontvázad úgy zörög / december jég szeleiben;”) valamely jelentés vagy értelem feltételül jelöli ki: a vers zárlatában

a halál sajátos jelentését vagy legalábbis jelentésének lehetőségét („üzenetét” a jövő számára) nem valamely „túl-” vagy „másvilág”, hanem a testi léte-zést lehetővé tevő „őr” maga hordozza („de mint holt őr, helyeden maradsz / egész az új tavaszig, / melynek, a nyár halálakor / üzentél valamit”). A test minden pusztulást felülmúló hátramaradásának hasonló képzetére épül az *Egy egér halálára*. A csapdába került egér fogsága itt is arra emlékeztet, hogy a testi életbe való bezártság lényegében halál és élet elválaszthatatlanságát vonja magával: az egér a „halott élet kis fegyence”, tápláléka pedig maga a halál („[...] Kis fogai / harapdáltak még a szalonnabőrbe, / amelyből keserűen és előre / testileg ette a halált [...]”), míg a – végig a csapda „rácsbörtö-nével” metaforikus kapcsolatba állított – csontváz, „[...] csupasz gerendák és traverzek / célszerű és szép labirintusa”, nemcsak az elmúlt élet érzéki lenyoma-ta („csak mint egy emlék emléke, ize, / álmok maradéka, mely szétoszol / a friss reggelbe, vagy mint gondolat, / mely rég elmúlt, de valahogy / az agy szöveteiben hagyta illatát: / úgy élt csak ő [...]”), hanem egyenesen a világ egy olyan képét tárja fel, amelyben nem különül el testi és szellemi lét („más világot, hol minden illanó, / hol a halál csak desztilláció, / s mint test, olyan a gondolat [...]”). A külső és belső (testi) bezártság egymásra másolódása itt, egyebek mellett, azért lényeges, mert ugyanazt a sémát valósítja meg, amely-re az „én” és a külvilág viszonyának megjelenítése épült, például Az *Egy ál-maiban*. A holttest, ezekben a példákban, éppen azt a differenciát vonja két-ségbe (az anyagi és szellemi élet – és halál – elhatárolhatóságát), amelyet el-vileg megjelenít, amivel, fordítva, arra is rávilágít, hogy ennek valóban a test materiális eltüntetése a feltétele. Persze, itt nem emberi testekről van szó, ám a strukturális hasonlóság mégis felveti azt a kérdést, hogy a test anyagi jelen-léte miként befolyásolja az individualitás önleírását.

Erre a kérdésre egy olyan vers ad választ, amely a kötetben belül a legkövet-kezetesebb módon hajtja végre az (ez esetben: élő) emberi test érzéki meg-jelenítését, s ebből a szemszögből, mint majd látható lesz, az egész *Te meg a világ* egyik kulcsversének nevezhető. A *belső végtelenben* arra a fikcióra épül, hogy az „én” (gondolkodó és elképzelő) szellemi és (érzékelő) fizikai aktivi-tása befelé, az ezen képességeit lehetővé tevő test régióiba irányul. Mint az már a vers második sorából³³ kiderül („a por, mit beveszek”), kábítószeres kalandról van szó, amely tehát a tudat hallucinatorikus birodalmában zajlik, ugyanakkor a szöveg végig avval szembesít – s a jelzett feltételek mellett ez, valóban, aligha lehet másképp –, hogy ez a birodalom maga is a test irányítá-sa alatt áll. A vers nyitánya a lemerülésnek, a „befelé” szabadulásnak a kötet-ben sokféle változatban megjelenő képére épül („Szellemem néha a test ágyá-ba merül le”), amely itt eleve a testben való érzéki tájékozódás paradoxonját implikálja. A szellem a test révén képes érzékelni, s talán éppen ez az oka an-nak, hogy a test, annak feltétele, hogy bármi érzékelhetővé váljék, maga nem illeszkedik a külső érzékelés elvárásaihoz. A test régiói átláthatatlanok („nézi

bent, szivacsos éjszakába kerülve, / hol a hús eleven tájai ködlenek,“), s a szellemi megismerés vizuális megjelenítését („nézi“) innen nézve következetesen váltja fel a testi (nemi) behatolás vak vagy „kábult“ tapogatózása („nézi, kábultan és mélyebben, mint szerelmes / test tudja csápjait titokba nyujtani,“), ami persze eleve visszavonja a megismerés „testi“ és „szellemi“ komponensei közötti különbségtétel lehetőségét. A saját testhez való hozzáférés másik változata a parancsoló utasításé, ami nyelvi aktusként („Állj meg!« kiáltom, és »Ne fájj!« s »Tedd ezt!« Hiába,“), illetve az „ész“ működésének leírásaként (például: „parancsait az ész hiába küldözi.“) is megjelenik, mindkét esetben sikertelenül. A vers gerincét (4–8. szakaszok) kérdések sorozata képezi, amelyek – s tulajdonképpen ez a harmadik hozzáférési mód – a testbéli utazásról mint a „barlangi utazó“ egzotikus kalandjairól nyújtanak beszámolót („Utaztál valaha [...]?“ „Láttad [...]?“ „Nézted már [...]?“).

A test megjelenítésének egyik visszatérő attribútuma (a címnek némiképp ellentmondva) a zártság: a test „gép“, ráadásul „vak gép“, amely „magába zárva“ működik, miközben e bezártság itt is egyszerre külső és belső bezártságot jelent. Mint az a 3. szakaszban világosan látható, ezzel egyben a tudat és a test határai azonosulnak, az ismert minta szerint („és akaratomon belül, magába zárva, / külön törvény szerint él bennem egy világ“), hiszen e zárt világ határait egyrészt „akaratom“ és „bennem“, másrészt viszont egy „külön törvény“ jelölik ki, mely utóbbi viszont éppenhogy az „akaratom“ határait jelzi. Ezt az egyszerre az érnel azonos, illetve benne idegenként rejtőző világot – közsímet kultúrtörténeti konvenciók szerint – a „gép“ mellett a (képzeletbeli) táj, a háborúba induló hadsereg, végül pedig az állam metaforája jeleníti meg, ami láthatóvá teszi, hogy a testhez való hozzáférés imént felsorolt változatainak mindegyike a testtől a „szellem“ felé irányuló akcióként tükröződik vissza: a „tündértestű kéj“ a testben lakozik, a parancsokat a test – mint hadsereg („Nézted, hogy indul a betegség ostromodra? / S hogy fú vad trombitát benned a szenvedély?“), illetve mint gép („S láttad, a villamos és feszült idegekben / hogy futnak idegen parancsok szerteszt, / parancsok, melyeket ha megkap, beleretten / híres, nagy lelked [...]“) – küldi, sőt a gondolatok is az – itt belülré helyezett s szintén gépként megjelenő („villogó, álmatlan agyadat“) – „agy“ „szörnyű üzemében“ keletkeznek.

A test belső végtelenjének felderítését ígérő vizuális megismerés a tudat és test eme tükröződésében meglehetősen materiális ellenpontot nyer: „[...] és érzed, / hogy nem egyéb, nem több akaratom, e dölyfös, hiú szolga, / mint érzékeny lemez vagy néma óralap, / amelyről az erők birkózását szorongva / olvasa, míg lehet, a mérnök öntudat?“ Érdemes végigtekinteni azokat a módosulásokat, amelyeket ez a hasonlat magával von. Az „akaratom“, először a test külső burka („akaratomon belül“), amely azonban képtelen uralni annak „külön törvényeit“, itt ezek materiális rögzítéseként (mintegy a törvényt feljegyző „néma“ szöveggént) tárgyiasul (egyetlen emberi tulajdonsága, az „érzékenység“ itt a

szó anyagi jelentéskörére korlátozódik), miközben itt is úr és szolga, őr és rab kettős pozícióját tölti be. Sok tekintetben a már ismert séma köszön vissza itt is: mint mindenütt, ahol a *Te meg a világban* a törvény fogalmisága előkerül, a törvény az „akarat” törvénye, abban a kettős értelemben, hogy egyrészt a törvényi ítélkezés akaratok felől hoz ítéletet, másrészt viszont a „törvény” akaratok harcának a tárgya. *A belső végtelenben* ezen annyit változtat, hogy az utasításait érvényre juttatni képtelen „akarat” törvényét a testi „erők birkózására” vezeti vissza, amivel az „akaratot” lényegében megkettőzi ezen erők és az őket leolvasó „öntudat” pozícióira: az „erők” voltaképpen „birkózása” az akarat és a test között megy végbe. A leolvasás lehetősége innen nézve konzekvensen kétes („[...] szorongva / olvassa, míg lehet [...]”), legalább annyira, amennyire az „öntudat” mérnöki hatalma (amely leginkább a *Börtönök* önnön szerkezetét elrontó gépészére emlékeztethet), a törvényt ugyanis annak az akaratnak kellene aktualizálnia, amelyben lejegyződik (aligha véletlen, hogy az „érzékeny lemez vagy néma óralap” rögzített hang és lejegyzett jel s így akár itt is szituatív és absztrakt jog ellentétét is konnotálja). Mint azt már, jóval előbb, az „értettél valamit?” kérdés is jelzi, mégis ez az olvasás az alternatívája a test vizuális megfigyelésének: az óralap végrehajtó leolvasása az egyetlen olyan képzet a versben, ahol látás és megértés, ha mégoly redukált módon is, összekapcsolódhatnak, evvel szemben a test belső tájaiban tett utazás a turisztikai spektakularitás, a puszta, meredő nézés élményét vonja magával (ezt sulykolja a „nézted [...]” és „láttad [...]?” kérdések sűrű ismétlődése, illetve magának a test leírásának változatos, sőt impulzív – „villogó agya”, „villamos és feszült” idegek, „lükető mámor” – érzékletessége). Az „értettél valamit?” kérdés, amelyet persze kézenfekvőbb költői kérdésként olvasni, az óralap leolvasásának engedelmes vagy végrehajtó műveletében nyer választ, nemleges megválaszolása (ami a vers zárlatában következik be: „[...] be vad és érthetetlen / és új világ vagyunk [...]”) pedig éppen a test belső látványosságaira hivatkozhat, hiszen a test pontosan megértésének hiányában nem tűnik el vagy húzódik vissza az „én” fenntartásában betöltött funkciói láthatatlanságába.

Mindeközben az „én” testtelen régióinak összes instanciája színre lép: „szellemem” lényegében a saját hallucinációban lemerülő, illetve – s itt nincs ellentmondás – önnön testének kiszolgáltatott („szorongva” olvasó és „riadtan” széttekintő) „tudat”, az „akarat” egyszerre a test őre és szolgálja, az „ész” pedig itt is önnön biológiai alapján, az „agyban” tükröződik vissza (előbbi hiábavaló parancsokat küld a testnek, utóbbi, a test oldalán, viszont irányítja a test utasításait), míg a „lélek” esetében még az sem biztos, hogy egyáltalán megkapja a test parancsait („parancsok, melyeket, ha megkap, beleretten / híres, nagy lelked [...]”). Az „én” és a „vak gép” psziché/test differencia mentén való elhatárolása azonban nem teljesül tökéletesen. Egyrészt kint és bent pólusainak folyamatos felcserélődése áll útjában ennek a lehetőségnek: a tudat és akarat az általuk körülzárt test tartalmazottjaiként hajtják végre az utazást a „belső vég-

telenben". Másfelől az „agy” bontja meg szellem és test szimmetriáját: nemcsak azért, mert feltételezhetően a test működését ő irányítja s ennyiben maga is parancsokat küldöző „akarat”, amit az is hangsúlyoz, hogy – szemben a testi táj álomszerűségével – „álmatlannak” nevezetetik, hanem például azáltal is, hogy „gondolatot” termel, amely viszont, a maga részéről, „töviseket”, azaz hatása nagyon is érzéki (a gondolat testiségének motivikája köszön vissza tehát itt is). A versben számos további pont is található, ahol szellemi és anyagi világ áthatolnak egymásba: míg a tudat a nemi behatolás formájában „nézi” a „kegyetlen és örök gépet”, addig a testben a kék csupán „tündértestű”; az a felismerés, hogy az akarat pusztán „érzékeny lemez vagy néma óralap”, az „érezed” ige tárgy; sőt az emberi test „végtelen” és „örök” attribútumai is bajosan juttathatók értelemezhez az élet pusztán biológiai felfogása szerint.

Nyilvánvaló tehát, hogy a test „belső végtelene” áthágja a psziché/test differenciát és ennyiben meggátolja azt, hogy az individuum akár az egyik, akár a másik oldalon alapozza meg önleírását: egyfelől az „én” önmagából való ki-, voltaképpen azonban befelé menekülésének lehetőségét kínálja, másfelől olyan attribútumot rendel a testi léthez (a végtelenségét), amellyel csak a testtől elváló tudat rendelkezhetne. Sok szempontból tehát ugyanazzal a paradoxonnal szembesít, mint az „Egy” birodalma *Az Egy álmaiban*, s ez nem véletlen, amint azt a két vers képvilágának párhuzamosságai elárulják. Az én „mélyre, magadba” rejtőzése utóbbi versben szintén az álom közegeiben valószínűsül meg, s e menekülés célpontja a „könnyeink s vérünk savában” megjelenő „végtelen tenger” volt, míg *A belső végtelenben* utazása „álmodban, képzeletben”, a „bolond vízeséshez” hasonlított „vér sodrán” kezdődik meg. Ez az összefüggés lényegében azt teheti láthatóvá, hogy az „Egy” vágyott birodalmának illúziója itt a test belső világában realizálódik – akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy – noha két évvel korábban íródott – *A belső végtelenben* a test anyagságában leplezi le az „Egy” képlékeny tartományát. Ugyanakkor, mint látható volt, a test érzéki ábrázolása ugyanúgy nem teszi lehetővé, hogy az individuum önleírása pusztán saját individualitására, jelen esetben a test egy szeri, zárt birodalmára alapuljon. Innen nézve a *Te meg a világ* kevésbé az individualitás önleírását, mint inkább ennek végső lehetetlenségét tárja fel, az individuum költészete helyett az individuum válságának költészetét megvalósítja. Szabó Lőrinc költői fejlődése szempontjából sokatmondó, hogy az imént említett két vers közül kronológiailag *Az Egy álmai* reagál *A belső végtelenbenre* és nem fordítva, hiszen lényegében ez az irányvonal húzódik tovább az életműben a *Te meg a világ* után, a külvilággal kötött *Különbékén* át az én „élveboncolása” helyett a személyiség költői felépítésének koncepciójára alapuló *Tücsökzenéig*. Szabó Lőrinc a *Te meg a világban* páratlan költői erővel tárta fel az individualitás önmegjelenítésének esélyeit és korlátait, s evvel a modern líra olyan lehetőségei előtt szabadította fel az utat (például a nyelvben feloldott szubjektivitás vagy a személytelenség korszerű formái előtt), amelyekkel ő, az

individuum költője, ugyan nem tudott mit kezdeni, de amelyek hosszú évtizedekig meghatározták a magyar költészet alakulását.

1 L. HALÁSZ Gábor, *A líra halála* = Uő, *Tiltakozó nemzedék*, Bp., 1981.

2 Vö. például KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomaiban* = Uő, *Beszédmód és horizont*, Bp., 1996.

3 Niklas LUHMANN, *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main, 1984, 361–362.

4 Uo., 360.

5 Uo., 364–366.

6 L. erről Michael Titzmann vázlatát: Michael TITZMANN, *Das Konzept der 'Person' und ihrer 'Identität' in der deutschen Literatur um 1900* = *Die Modernisierung des Ich*, szerk. Manfred PFISTER, Passau, 1989, különösen 49–50.

7 Ehhez lásd RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Bp., 1972, 81.; NÉMETH G. Béla, *A termékeny nyugtalanság költője* = *Újraolvasó – Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–MENYHÉRT Anna, Bp., 1997, 10.; de már HALÁSZ Gábor, *Te meg a világ* = Uő, *i. m.*, 717.

8 KABDEBŐ Lóránt, *Útkeresés és különbeke*, Bp., 1974, 61., 71–72.

9 KABDEBŐ Lóránt, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél...”, Bp., 1992, 25–27.

10 NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító vers-típusról* = Uő, *7 kísérlet...*, Bp., 1982. Az önmegszólító vers problémájáról Szabó Lőrincnél lásd még KABDEBŐ Lóránt, *Az Egy álmai* = Uő, *Vers és próza a modernség második hullámában*, Bp., 1996, 99–100.

11 HALÁSZ, *i. m.*, 716.

12 Erről bővebben lásd PALKÓ Gábor, *Szempontváltások a Szabó Lőrinc-recepcióban* = *Újraolvasó – Tanulmányok Szabó Lőrincről*, 55.

13 Lásd KABDEBŐ Lóránt, *Egy költői beszédmód filozófiai átalakulása* = Uő, *i. m.*, 60–65.

14 Vö. Carl SCHMITT, *A politikai fogalma* = Uő, *A politikai fogalma*, Bp., 2002, 18–20.

15 Lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Különbség – másként* = *Újraolvasó – Tanulmányok Szabó Lőrincről*.

16 Erről bővebben lásd uo.

17 KABDEBŐ, *Az Egy álmai*, 75–80.

18 BARÁNSZKY-JÓB László, *A józan költő* = Uő, *Élmény és gondolat*, Bp., 1978, 190.

19 A kérdésről bővebben lásd Véronique ZANETTI, *Kann man ohne Körper denken? = Materialität der Kommunikation*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT–K. Ludwig PFEIFFER, Frankfurt am Main, 1988, 281–286.

20 LUHMANN, *i. m.*, 335.

21 RÁBA, *i. m.*, 85.

22 Ennek jelentőségéhez a magyar késő modern költészetben lásd NÉMETH, *i. m.*, 158–162.

23 Vö. Carl SCHMITT, *Politische Theologie*, München–Leipzig, 1934², 20., 42–43.

24 Ennek jelentése az individuum fogalmának „modernizálódása” képezte történeti háttér előtt bontakozik ki, amely többek közt azon büntetőjogi fejleményben csapódott le, hogy itt felértékelődött a tettes kikutatandó személyiségstruktúrájának szerepe, s a büntetés kiszabása egyre erőteljesebben erre, mintsem a tett okozta kárra vonatkozó reakcióként nyert értelmet, vö. Eberhard SCHMIDHÄUSER, *Der Wandel des Menschenbildes im Strafrecht um die Jahrhundertwende* = *Die Modernisierung des Ich*, 135.

25 Michel SERRES, *Die Seele und die Tätowierung* = *Das Schwinden der Sinne*, szerk. Dietmar KAMPER–Christoph WULF, Frankfurt am Main, 1984, 334–338.

26 A tükör motívumának szerepéről RÁBA, *i. m.*, 76.

27 SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság* = Uő, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*, Bp., 2001, 65.

28 LUHMANN, *i. m.*, 374–375.

29 Uo., 375.

30 Erről bővebben lásd Christoph WULF, *Körper und Tod* = *Die Wiederkehr des Körpers*, szerk. KAMPER–WULF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, 264–265.

31 BARÁNSZKY-JÓB, *i. m.*, 187.

32 Éppen ezért jelenik meg az erotikus élmény helyenként az „én” létrejöttének feltételeként: vö. erről KABDEBŐ, *Útkeresés és különbeke*, 53–55.

33 Illetve Szabó Lőrinc önkomentárjából: SZABÓ, *i. m.*, 53–54.

PRÁGAI TAMÁS

A megjelenítés stációi
(*A parataxis mint szövegszervező elv*
John Ashbery és Oravec Imre egy-egy versében)*

...ami végül is előttünk áll,
az az alapvető küzdelem a valóság természetéért¹

Egy újabb publikációban (Jelenkor, 2004. szeptember) Oravec Imre angol nyelvű verseket, és egy ezekhez fűzött kétoldalas, rövid bevezetőt közöl. Egyik szövegében (*Secret at work*) többszörösen utal Frank O'Hara *Music* című versére, majd kijelenti: „...in my mind I am with him in 1953”.

Mit jelent az, hogy „vele lenni”?

Oravec hosszabb ideig Iowában, Chicagóban, majd Kaliforniában él, nyilván hat rá a New York-i költő; de nem azt írja, hogy „hatott reám”, hanem hogy „vele vagyok”, és ez mélyebb egyezést sugall. Oravec költészetét, a konkrét és nyilvánvaló hatásokon túl, melyeket 1979-es kötetével kapcsolatban említeni szokás (Thoreau vagy Carlos Castañeda yaqui indián tanító), ez idő tájt (kiváltképp az *Egy földterület növénytakarójának változása* című kötetre gondolok, ez 1979-ben jelent meg) a személytelen beszédmód, egyfajta objektivizmus határozza meg. Ez a stratégia jellemzi az amerikai költészet New York-i alkotóit is a hatvanas–hetvenes években. Ha Oravec *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* című szövegét John Ashbery *Elhagyja Atocha állomást* (*Leaving the Atocha Station*) című, hasonló témájú versével vetem össze (Ashbery szintén a New York-i költőcsoport tagja, O'Hara közeli barátja és alkotótársa), két, egymást kölcsönösen értelmező, ám különböző költői stratégia tárul fel, és mindkettő egy általánosabb jelenség, a parataxis (mellérendelés) poétikai jelentőségére mutat rá.

(*A nagyváros: kultúra és inspiráció*) Nem mellékes kérdés, hogy a külső és belső természettől való eltávolodás, a nagyváros és a nagyvárosi környezet, tágabb értelemben a kultúra funkcióinak átcsoportosulása – a vizuális kultúra intenzív terjedése, a technikai lehetőségek (hálózatok, digitális ismeretek) erőteljes kiaknázása – hogyan vonja maga után a költői kép tartalmának, a költői megjelenítés (reprezentáció) módjának gyökeres átalakulását, sőt, a kultúra fogalmának átértelmezését a hatvanas–hetvenes évek fordulóján. „Míg az irodalom és vizuális művészetek kritikája – szögezi le Linda Hutcheon – hagyományosan leginkább a művészet önkifejező (művész-központú), mimetikus

* A szerző köszöni a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatását.

(a világot leképző) vagy formalista (a művészet mint tárgy) szemléletén alapult, a feminista, homoszexuális, marxista, fekete, posztkolonialis és posztsztrukturalista elmélet hozzáadott valamit ezekhez a történelmi alapokhoz, s elképzeléseik újabb, megváltozott nézőpontból való felvetését hozta magával: a jelentés társadalmi és ideológiai előállításának kérdését. Ebből a nézőpontból az, amit kultúrának hívunk, a reprezentációk *eredményének*, és nem forrásának tekinthető.²

Viszonylag nehéz felmérni e szemléletváltás következményeit, de most vizsgáljunk egyetlen szempontot: a romantika hagyományos képszerkezeteit, melyek többé-kevésbé a természet elemeihez való kapcsolatokon nyugodtak, mondjuk, nagyjából Baudelaire óta (Walter Benjamin például legalábbis egyfajta korszakhatárnak tekinti Baudelaire költészetét) felváltotta egy nem természetes közeg, a nagyváros megjelenítésének vágya. Ez új típusú inspiráció, a költészetértés újabb módját követeli. E poétika újdonsága tudatosodik a New York-i költők körében (ahová Ashberyt is számítani szokás),³ akik az ötvenes években a nagyváros jegyében dolgozzák ki viszonylag koherens költői ars poeticájukat, mozgalmuk nagyjából a hatvanas évekre válik közismertté. „Egy fűszálat sem tudok élvezni, ha nem tudom, hogy van metró a közelben, vagy egy lemezbolt, vagy valami egyéb jele annak, hogy az emberek nem bánják az életet” – jelenti ki O’Hara (ezt a mondatát állítólag a manhatteni Battery Park egyik korlátjába gravírozták 1989-ben).⁴ Az egyik újabb O’Hara-ra vonatkozó szakirodalomban Hazel Smith a „hiperkép” (hyperscape) fogalmában ragadja meg a nagyváros mint inspiráló közeg jelenségét.⁵ (Barthes írja valahol, hogy a hatvanas években a strukturalistákat messziről megismer-ni arról, hogy jelről és jelentésről, struktúráról és paradigmáról beszélnek – a posztmodern fogalomtárát ugyanígy messziről jelzik a poszt-, meta-, inter- és hiper- előtagok.) „O’Hara hiperképe történetileg az 1950-es, 1960-as években alapozódik meg, annak a terméke, amit Sally Banes »posztmodern dilemmának, a logikai paradoxonok világának« nevez; ez olyan világ, mely egyszerre szorosan zárt és egy irdatlan méretű átláthatatlan hálózat része.”⁶ A nagyváros a New York-i költők számára egyszerre inspiráló közeg és az alkotás anyaga, matéria – valamint kifejezendő kultúra, ahogy Linda Hutcheon fogalmazott. Ebből a matériából különös, összetett „ellenkultúra” emelkedik ki. A korszak talán legelmélyültebb értelmezésében, *A templom kibővítése (Enlarging the temple)* című munkájában Charles Altieri kifejti, hogy a hatvanas évek költői elsősorban az elioti hagyománnyal, illetve az új kritika akadémikussá váló értelmezési gyakorlatával szemben alakítják ki saját poétikai univerzumukat. A nagy esztétikai-mitológiai formák felbontása, elaprózása, a személyes hang és topológia, illetve később a közvetlen, leegyszerűsödött, a felolvasás közvetlenségét idéző formák megjelenése jellemző.⁷ Altieri a *Kortárs amerikai költészet (Contemporary American Poetry, 1962)* Donald Hall által írt előszavát idézi, aki szerint „Harminc évig ortodoxia uralkodott az amerikai költészetben.

T. S. Eliot és az új kritika tekintélyéből származott; képviselte magát irodalmi lapokban és egyetemeken. Szimmetrikus, intellektuális, ironikus és szellemes költészetet követelt. Néhány éve megtört ennek az ortodoxiának a hatalma... Nem kell sajnálnunk e régi kormány felozslását. A modern művészetben az anarchia kedvesebbnek bizonyult a jótékony tirannus korlátozásainál.”

A hatvanas évek költészetét a költői jelenlét megörökítésének vágya hatja át – a szöveg hely, idő és személy együttesét őrzi az alkotás pillanatában. De a különféle kulturális reprezentációk burjánzásában meghatározható-e egyáltalán a lírai költészet számára hasonló hely; létezik-e ilyen *locus* a metasztázisok közt? (Baudrillard fogalmával metasztázisnak tekinthetjük a kultúrák, ideológiák legkülönbélebb szöveges és vizuális megjelenéseit, egymásba mosódó rétegeit, vagyis reprezentációit, melyek a média közegében lényegében egybefüggő, de semmiképpen sem az élő szervezetek mintájára illeszkedő, hanem fragmentumokra tagolódó vagy szabálytalanul burjánzó, kiszámíthatatlan mozgású felületeket hoznak létre.)

(*Természeti és költői kép*) A reprezentációk burjánzása nem mennyiségi változás eredménye. Nem csupán arról van szó, hogy a technikai lehetőségek a művek más létmódban való *megsokszorozását* teszik lehetővé – ahogy azt klasszikus esszéjében mondjuk Walter Benjamin vázolta fel –, nem is pusztán arról, hogy a reprezentációk utalásként áttevődni látszanak a média különféle csatornái közt és megjelennek a társadalom olyan nem-művészi területein, mint a fogyasztás vagy az ideológia (Leonardo rajzai a számítógép képernyőjének hátterében vagy egy jellegzetes népdalrészlet egy politikai párt kampányában), hanem arról, hogy alapvető fordulat állt be valóság és reprezentáció viszonyának értelmezésében. Linda Hutcheon idézi Baudrillard nagy hatású tézisének, mely szerint a média négy lépésben „neutralizálta” a valóságot. Első lépésben *reflektált* rá; majd *elfedte*; azután *elfedte a hiányát*; végül egy „*szimulakrumot*” hozott létre a valóság helyett. Helyt kell adnunk Hutcheon kiegészítésének, aki felveti, hogy lehetséges-e egyáltalán közvetlen átjárás a valóság felé – vagyis valami, ami egyáltalán elfedhető –, hiszen az tudatos szinten nem is jelenhet meg másként előttünk, csak értelmezésként, vagyis reprezentációin keresztül.⁸ A posztmodern világészlelés legradikálisabb állítása, hogy a való világ és a fikció határai *általában mosódnak el* (vagy legalábbis folyamatosan számolni kell ezzel az elmosódással) a valóság (az elbeszélés, a történelem stb.) nyelvre való hagyatkozása – és kényszerítettsége – miatt. A reprezentáció mikéntjére való rákérdezés igénye hozza létre a posztmodern irodalomra meglehetősen jellemző önreflexív szöveget, mely „...azt sugallja, hogy az elbeszélés esetleg nem a megjelenített valóságból meríti autoritását, hanem »abból a konvencióból, mely mind az elbeszélést, mind azt a konstrukciót, amit ‘valóságnak’ nevezünk, meghatározza.«”⁹ De mi a reprezentációk közt a költészet nevű reprezentáció tétje?

Az irodalmi fikció és a való világnak nevezett konstrukció nem ragadható meg természet és alkotás hagyományos szembeállításában, ahogy azt a klasszika (Platón és Arisztotelész nyomán) hagyományozta ránk.¹⁰ Egyfelől azért nem, mert a jelen léttapasztalat számára a külső természet legfeljebb utalásként jelenik meg (ha külső természetén az élő szervezetek emberi beavatkozás nélkül, hosszú távon, adott formában fennálló együttélését értjük). Rendkívül nehezen találunk olyan pontot környezetünkben, mely ebben a szűkebb értelemben természetnek lehetne nevezhető. Az utcák közeiben itt-ott megjelenő parkok, pázsit vagy virágágyak, a cserepekbe ültetett virágok, a kertek vagy mezőgazdasági területek nem lennének meg ebben a formában emberi beavatkozás nélkül, kipusztulnának vagy elvadulnának – az elvadult park vagy kert viszont szintén nem „természet”, mert még hiányzik a fenntarthatóság bizonyítéka, a több generációs öröklődés. Amit köznyelvi hagyomány szerint ma leginkább természetnek tekintünk („kimegyek a természetbe” stb.), vagyis az erdők és kirándulóhelyek világa szintén telepített és kiépített; az őshonos növények természetes élőhelye rezervátumokban, az eredeti természetre való utalás formájában, védve és elzárva, világunktól elhatárolva (gyakran ténylegesen, kerítéssel elhatárolva), mint sajátos, de világunkba nem illeszkedő *idegen elem* van jelen; szintúgy az állatkertben őrzött állatok, melyek bezártságukban, vagy a domesztikált állatok, melyek eredetükben utalnak a természetre. Az ember számára saját biológiai szervezete adódna a természet legközvetlenebb megtapasztalásának terpeként – amikor Pollocktól megkérdezték, hogy miért nem ábrázol képein természetet, állítólag azt válaszolta: „én vagyok a természet”.¹¹ De az orvostudomány technológiai korában (az érzéstelenítő szerek és antibiotikumok alkalmazása óta), illetve a narkotikumok korában az emberi szervezet sem nevezhető „természetesnek”, hiszen az eredendő cél az ember saját, belső természetének átmódosítása. Ezt gyerekkorban az oltóanyagok, később a különféle medikátumok segítségével érjük el, a minél tökéletesebb ellenőrzés, kiszámíthatóság érdekében.

Ha feltételezzük, hogy a hatvanas évek költői mozgalmi a romantikus természetfilozófia és ehhez szorosan kapcsolódó esztétika talajában gyökereznek – ahogy ezt az angolszász kritikában M. H. Abrams *Tükör és lámpás* (*The Mirror and the Lamp*) című, nagy hatású tanulmánya nyomán Altieri és mások meggyőző módon teszik fel –, a romantikus képszerkezetet elemezéséből kell kiindulnunk, és utóbb fel kell vetnünk, mi az a radikálisan más, ami a romantika költészetkonceptiója helyén jelenik meg.

Paul de Man *A romantikus kép intencionális szerkezete* (*Intentional structure of the Romantic Image*) című tanulmányában az alábbi két Hölderlin-versorra alapozza a romantikus képszerkezet elemzését:

... nun aber nennt er sein Liebstes,
 Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entsehn.
 (*Brot und Wein, stanza 5*)

Virág, szó és eredet kapcsolódik össze Hölderlinnél (a „szó” kifejezést de Man a költői képre vonatkoztatja), mégpedig, és az elemzés szempontjából ez bizonyul fontosnak, nem azonosság alapján (a szó *nem* virág), nem is hasonlóság alapján (nem *olyan*, mint a virág), hanem eredet alapján: mindketten *ugyanolyan módon* erednek.

Ebben a megállapításban viszont ellentmondás feszül. A természeti jelenségek, mint a virág is, őrzik azonosságukat – a történetük vagy sokaságuk nem árulkodik lényegi változásokról (tulajdonságaik hosszú ideig ugyanabban a formában öröklődnek). Ez viszont nem állítható feltétlenül a szóra: a mindennapi nyelv valóban a szavak megszokott jelentésére, szótári alakjára épít (előnyben részesíti a megjelenítés megszokottságát), de ez esetben is felmerül az önkényesség szempontja; és a megszokott jelentés még kevésbé várható el a költői nyelvtől. A szavak nem úgy erednek, mint a virágok: nem a talajban, hanem – képletesen szólva – a semmiben. A romantikus képben paradoxon tárul fel. A természeti tárgy csak akkor vonatkoztatható (eredetében is) a változó természetű költői nyelvre, ha viszonylagos, áthagyományozódó stabilitásáról megfeledkezünk: a költői kép ebből a feledésből emelkedik ki. Ez viszont utóbb nosztalgiát, vágyódást kelt valamiféle stabilitás (például vallásos misztikum vagy szerelmi áhítat) felé, ez pedig a megvilágosodás és megnyilatkozás örök, soha be nem teljesülő vágyát gerjeszti a romantikában. „Hölderlin kijelentése tökéletes meghatározása annak, amit mi természeti képnek nevezünk: olyan szó, amely egy epifánia iránti vágyat jelöl, ám szükségszerűen képtelen epifániává válni, mivel tiszta keletkezés. A nyelv lényegéhez tartozik ugyanis, hogy képes a teremtésre, de képtelen elérni az önmagával való teljes identitást, ami a természeti kép sajátja. A költői nyelv nem tehet mást, mint hogy újra és újra terem; mindig létrehoz, s képes arra, hogy jelenléttől függetlenül állítson valamit, ám ugyanezért képtelen megalapozni azt, amit állít (*posits*), legfeljebb csak egy tudat intenciójaként. A szó mindig szabadon jelen lévő az elme számára, s a szavak segítségével lehet a természeti entitások állandóságát kétségbe vonni és megtagadni, újra és újra, a dialektika végtelenül táguló spiráljában.”¹²

Állandóság? Mintha a technikában találná meg ezt a hatvanas évek költészete. A mechanikus szerkezetek, a statika, a gép, a futószalag, a gyártási folyamat vagy a menetrend – vagyis a számíthatóság – a folytonosság és állandóság illúzióját kelti.

(*Megállók és stációk*) Pound metró-verse, a *Metróállomáson* (*In a Station of the Metro*) után a vasút, illetve a sínen mozgó közlekedés olyan jelentős opuszokat

inspirál a New York-i objektivista költészetben, mint Kenneth Kochtól a *Vasúti írószer (Railway Stationery)*, Reznikoff *Vasútállomás Clevelandben (Railway Station at Cleveland)* című verse vagy az *Elhagyja Atocha állomást* John Ashbertől. „Under cloud on cloud the lake is black; / wheeling locomotives in the yard / pour their smoke into the crowded sky” – írja az említett versben Reznikoff. Géfin László megjegyzi: „A vers a természet keze munkáját jelző természetes felhő, és a technológiai képesség, a füstfelhő közt levő juxtapozícióra épül.”¹³

A juxtapozíció, vagyis „melléhelyezés, mellérendelés”¹⁴ mintha önálló szervezőelvvé válna John Ashbery e kötetében.¹⁵ Az *Elhagyja Atocha állomást* című versben Ashbery a szöveget, utalásszerűen bár, de egyértelműen a száguldás összefüggésébe helyezi, a kinti táj, s az utazás képei – és persze olyan szójátékok, mint „denevérárusok” – mellett jelennek meg az „ütköző”, „sorompó” vagy „légszennyezés végállomás” (air pollution terminal) kifejezések. A versszöveg a lexikon fragmentumaiból: szövegfoszlányokból építkezik – O’Hara elképzelését a félkész vagy „nyers” versről talán Ashbery e köteté viszi el szélsőségeikig: „az olvasó teljességgel ki van zárva a mű világából”, írja Marjorie Perloff.¹⁶ Az ablak előtt elsuhanó táj konkrét részletei egyfajta pastiche-ként jelennek meg, de egységes képpé nem állnak össze. Pontosabban: *vizuális-textuális effektokról* van szó. Felvetődik az is, hogy a szöveget a vonatról szemlélt, elsuhanó táj megjelenéseként értelmezzük, ahogy az állomásról kihúzó vonatból szemlélhethetjük; erről egy interjúban Ashbery is beszél. Az „ablakra köhögtem”, jelzi, és lehet, hogy a köhögés következtében az üvegen megjelenő pára okozza ezt az elmosódást (hogy valahogy konkretizálni próbáljuk a versszituációt.) A pára egyébként más asszociációt is ébreszt: az emberi lélegzetnek a hatvanas évek költői közt már-már misztikus szimbolikáját is idézi ez a gesztus. A jelenet (a táj szemlélése a vonatablaktól) nem ragadható meg a szöveg alapján; a szöveg sugall, de nem vázol fel tágasságot. Immanenciájától megfosztva, befejezettség híján a szöveg mű-volta és szöveg-volta áll elő, vagyis az alkotás mint tett problémája. Ezzel az alkotás saját létmódjára kérdez rá. Ez az önreflexió ma már nem különösebben lenyűgöző (hiszen időközben a posztmodern művészetelmélet az alkotás és kritika általános gyakorlatává, afféle kötelező rutinná tette): de ne feledjük, hogy Ashbery ezen szövegkísérlete 1962-es kötetében jelent meg. A szöveg ilyen mértékű felbomlása egyfajta éket képez az érzékelés (mármint az eredeti szituáció, a vonatablaktól kitekintő lírai én érzékelése) és a befogadó érzékelése közé: maga a szituáció nem élvezhető/interpretálható maradéktalanul, nem ajánlja fel a megérthetőség (egyébként elég alapvető) olvasói élményét.

Ashbery számára nem annyira egyértelmű, hogy a jelenet, mely a költői alkotás alapja vagy talaja, egyértelműen megragadható és megőrizhető az alkotásban. O’Harától átveszi az „alkalom” kifejezést, külvilág és megjelenítés dilemmájában hasonló kérdésekkel küszködik, mint ő, mégis, úgy tűnik,

hogy a fogalmat kicsit másként értelmezi. David Herd idézi Ashbery mondatát, mely a Poetry Now Symposiumon hangzott el 1968-ban (ennek témája a New York-i költőiskola programja volt.) „...nem előre megtervezni a verset – mondta Ashbery, program helyett (állította, nincs ilyen), mégis programként – hagyni, hogy a maga útját kövesse: a figyelem (alert) állapotában élni és késznek lenni a változásra (to change your mind), ha az alkalom (occasion) azt követeli.”¹⁷ David Herd meggyőzően érvel amellet, hogy a New York-i költők baráti körében (O’Hara, Ashbery, Kenneth Koch, James Schuyler, Barbara Guest) forgott az „alkalmi költészet” kifejezés. Paul Goodman *Elő-őrök írás 1900–1950 (Advance-guard writings 1900–1950)* című tanulmányában „legmagasabb rendűnek” tartja az alkalmi költészetet (Goethe nyomán); tanulmányát O’Hara lelkesedéssel olvassa. Az „alkalmi költészet” kifejezés eredeti jelentésétől (kiemelt, ünnepi alkalmakra való költészet) elszakad, mégis részben hasonló értelemben köszön vissza Goodmannél, aki a költészetnek a mind inkább szétesőnek tűnő társadalomban közösségalapító szerepet tulajdonít.¹⁸ O’Hara az alkalom megragadására a még általánosabb, kozmikus rituálét idéző „marrying the world” kifejezést használja; a kifejezés nem annyira meghökkentő, ha látjuk, hogy a nemzedék költői előszeretettel alkalmazták az „én”, a „világ” és a „műalkotás” viszonylatában a szexuális-rituális szimbolikát. Altieri például az egót a *Bhagavad Gita* fogalmával olyan „szerv”-nek tekinti, mely zenei-szexuális összefüggésben szimbolizálható.¹⁹ Ashbery számára ugyancsak hatalmas élményt jelent Paszternak *Zsivágoja* – mint levelezésük tanúsítja, 1958–59-ben olvassák a New York-i költők – s a „teljes szituáció azonnali megragadásának” elve – idézi Herd Paszternakot.²⁰ Paszternak könyve versekkel fejeződik be, ezzel az élettörténet mintegy a költészet apropójává válik. Érthető, hogy ez az életfelfogás (az élet a költői alkotás termékeny talaja, alapanyaga) O’Hara és köre, így Ashbery számára is lenyűgöző; mégis különbséget kell tenni O’Hara és Ashbery költői látásmódja közt. Míg előbbi számára alapvetően a városi környezet burjánzása jelenti ezt a talajt – s a teremtő képzelet a versben ennek az összetettségnek a megragadására törekszik –, Ashbery, kiváltképpen ebben a kötetben, erőteljesebben koncentrálna a keletkező szöveg összetettségére. Ashbery „az igazi esztéta közönyével” szemléli önmagát is (a saját önmeghatározása!),²¹ és a természet és művészet romantikától örökölt szembenállását sajátos radikalizmussal szünteti meg: nem a művészetet „törli”, hogy a természetnek helyet engedjen, hanem a természetet, hogy „a könyv az önmagukra vonatkozó elemek szabad, dinamikus cseréinek” terepévé válhasson; művészete ezért a legteljesebb mértékben absztrakt művészetté válik. Ez a művészetfelfogás világítja meg az *Elhagyja Atocha állomást* sajátos szövegértelmezését. „Ashbery verse – állítja Altieri – az Atocha station elhagyásának folyamatát mutatja be, nem dramatikusan, hanem ontológiailag. A vers a követeléseket támasztó empirikus világ elhagyásának aktusa, egy olyan kizárólagosan nyelvi egy-

ségekből álló kompozícióért, mely csak az olvasó szabad allegóriateremtő tevékenységének rendjéért felel. Nincs természet és nincs objektivitás... A vers legtöbb, tisztán megragadható nyelvi eleme a »valódi« világban található álmóság iránti igény elől való menekülés útját jelzi.”²²

De milyen irányban való menekülését?

A külvilágot a papíron megjelenő írott grafika, a vers vizuális képe *kiszorítja*. Az *Atocha állomás* jelenségét megragadó szöveg hangsúlyosan vizuális: a szövegtesten belül csak vizuálisan érzékelhető, párhuzamos sorvezetés bukkan fel, mint egyfajta bélyeg vagy pecsét:

A jubileum	Mielőtt még
vén	patkányt
tagokat dupla tokával	
magasan fent	eszünk
kipihenve a kemény beszédet	
szappanbuborék	a festett sarkok
fehér	egészen légszerű
varjúruha	

Az „alkalom” értelmezése a hatvanas évek fordulóján tehát még valamivel kiegészül Ashberynél: idézi a papírlap fehérségét. A vers vizuális-nyelvi elemeit a térbeli megjelenés síkja, ez az alkalmi tabula rasa tartja össze. A szöveg a lapra utalt, és ami a lapon van, az a szöveg, sugallja ez a kölcsönösség, akár a nyelvszerűség, a kontextus háttérbe szorítása árán is (Ashbery olvasói útmutatóként a *blabble / blabla* szót szerepelteti versének első sorában). Az egymás mellé helyezés szélsőértéke ez: a nyelvi elemek jóformán nyelvi mivoltukra való utalásként, a megbízhatóan rekonstruálható jelentés igénye és reménye nélkül, szóképekként jelennek meg.

Ebben a szélsőséges szövegértelmezésben a papírlap teremti meg a szóalakkok paratextusát.

(*Szerkezet és parataxis: vasút a magasban*) Oravecz Imre „amerikai” kötete – az *Egy földterület növénytakarójának változása* (1979) négy, egymástól meglehetősen eltérő karakterű ciklusra bomlik, melyek közt mintha mégsem a kötet címéül választott ciklus, hanem a *Jelentés az Erie-csatornáról* című lenne az a szövedék, fonal, melyre a többi három felfűzhető.²³ Nemzedéktársai közül talán Oravecznél legszembetűnőbb a személytelenség és a provokatív módon objektivista nyelvhasználat viszonya. „Oravecz nagy költészet-konceptje, alighanem a hatvanas évek neoavantgárdjának jegyében, elsősorban a költői személyesség szélsőséges visszaszorítását célozta meg...” – írja Margócsy István,²⁴ és kiemeli e költészet koncepciózus voltát.

Objektivizmusról van szó, de ez érdemben vethető össze Ashberynek az egymás mellé helyezett versszólamokkal való kísérleteivel.

Objektivizmus? Az amerikai költészet objektivista elméletét Olson fejt ki 1950-ben, elsősorban Pound és Williams, illetve Cummings munkáira hivatkozva, híres *Projective verse* című írásában. „Az objektivizmus – írja itt – az ego-ként felfogott egyéniség, a »szubjektum«, a lélek lírai interferenciájától való megszabadulás, attól a különös sejtéstől, mellyel a nyugati ember elhelyezte magát a között, ami ő mint a természet teremtménye (számtalan végrehajtandó feladattal), és a természet egyéb teremtményei közé, melyeket – nem derogáló módon – tárgyakként nevezünk. Az ember a saját maga számára szintén tárgy...”²⁵ Hasonlóság van a bírósági vallomás és a költő vallomása közt, állítja Zukofsky.²⁶

Látjuk: Olson objektivizmusa mind tárgyát, mind az alkotó ént a természet részeként, a természethez való relációban ragadja meg; ez Oraveczre nem áll. Kötetében erőteljesen érvényesül a jelenlét radikális megragadására irányuló szándék, mégpedig – akárcsak a fentebb taglalt költőknél – erőteljes formai és áttételes filozófiai problematika keretében: de az a fajta természetesség, mely Olsonnál a költői anyag (Altieri szép kifejezésével: a „termékeny talaj”) kezelésében érezhető (vagy akár a hagyomány hanyag, ám mégis természetes használatában), Oravecztól idegen: anyaga hangsúlyosan és kiemelten a mesterséges, a művi, a technikai, a csinált. Kiváltképp szembeötlő ez *Az idő múlása az iparnegyedben*, a *Középnagyati őszi*, a *chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása*, az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre*, a *Roncstelep*, a *Téli túra*, a *szeméttetőről* vagy az *Egy egyezés fölismerésének előzményei* típusú versekben, melyek egy egyszerűbb „szerkezet” (ez lehet egy tájrészlet, ipari-építészeti objektum vagy cselekményrészlet) tárgy- és szerkezetleírászerű taglalásai.²⁷

A szerkezettség itt poétikai tényező. A *chicagói magasvasút...*, az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre*, a *Roncstelep* vagy *A szeméttetőről* esetében a szöveg funkciója a vizsgált objektum működésének minél intenzívebb megjelenítése – nyelvhasználatát alárendeli ennek a feladatnak. Míg Oravecz későbbi kötetében, a *Halászemberben*, mint másutt kimutattam,²⁸ a leírás szerkezete egyfajta parabolikus szerkezet feszültségében jelenik meg (megjegyzem, ennek előzményei is felbukkannak itt: *A régi Szajla* vagy *A gyermekkor módosítása* és *A gyermekkor módosításához „ikerszövegei”* már Szajla-versek), de ez a szerkezet puritánabb: a működést jeleníteni meg, s szinte a működés vonzataként működteti a verset. A költészetre inspiráló valóságot, a termékeny talajt elfedi a működés szerkezete; ez egyfajta *felszíni nyelv* kialakulását eredményezi. Az ilyen szöveg tulajdonképpen a költői nyelv allegóriája: mind a hagyományos (vagyis romantikus) értelemben vett képet, mind az alkotás révén megnyilvánuló személyt hangsúlyosan a horizonton kívül helyezi. „Nyilvánvalóan véletlen, de illusztrációnak önmagát különösen szerencsésen felkínáló véletlen, hogy a kötet címadó verse (*A chicagói magasvasút montrose-i állomá-*

sának rövid leírása), valamint a kötetzáró vers (*Kiskút*) egyaránt »az ember« általános formulát alkalmazza a vers alanyaként” – írja idézett tanulmányában Margócsy.²⁹ Ezzel megszünteti azt a hagyományos viszonyt, mely a romantikus koncepció értelmében költő és tárgya közt fönnáll: a kifejezés nem a szóból ered, ellenkezőleg, annak a helyére kerül.

Úgy is lehetne fogalmazni, hogy Oravec verse olyan allegória, melynek egyik „jelentette” maga a szerkezet; vagyis az olvasás maga. A szerkezet leírása az olvasás szerkezetének leírásával érintkezik. A szerkezetleírás egyfajta beavatás szövegévé válik, egyszerre avat be az egyszerű szerkezet működésébe – *A chicagói magasvasút...* esetében az állomáson való tájékozódásba, a magasvasút működésébe –, és az olvasásba: leleplezi, hogy az olvasás is fölfogható egyfajta mechanikusan leírható szerkezetként. A kapott információ fokozatossága, taglaltsága a szöveg fokozatos kiépülésével, taglaltságával mosódik össze, míg nem a két szerkezet lényegében összeér a következő szavakkal: „a környék lakóit fölveri délelőtti / álmából a végletesen megnyúlt csönd”. A „környék lakói” kifejezés visszautal a szöveg konkrét-valóságos eseményére (ez, mint láttuk, mind Olson, mind O’Hara költészetében egyfajta alappont), a „végletesen megnyúlt csönd” kifejezés viszont egyetlen túlzó jelzőjével kilépett az adott szituációból. Rámutat a szöveg testébe font parabolikus szerkezetre, és áttételesen jelezni kívánja annak – éppen a jelenség-szerkezet részletező leírása miatt végletesen komolyan veendő – visszafogottan metafizikus hangoltságát. Persze nem előzmények nélkül: a látható objektumok egymás mellé kerülésének véletlenszerűsége (hentes, vegyiüzem és utalványbevaltó), a „dróthálóketrec” és a „DANGER” fölirat kiemelt említése jóval korábban résnyre nyitja ezt a távlatot.

A szerkezet veszélye minden esetben az esetlegesség: ha megszűnik a működést igazoló funkció – az olvasás –, a szerkezet a feleslegességben hull szét. De nem a „mi értelme tudnunk, hogy ez és ez a szerkezet hogyan működik?” kérdése rántja az összeomlásba, hanem valamiféle filozofikusan hangolt sejtelem: a létezés dolgai esetlegesek, a létezés mélyén lappang ez az esetlegesség, semmi, káosz vagy örvény (hogy Heidegger és Nietzsche kedvenc kifejezéseit használjam).

Oravec kötete nem tematikusan, hanem problematikáiban filozofikus. Míg egyfelől ragaszkodik a jelenlét radikális megragadásához, mint a nagyjából kortárs amerikai költők, a „szerkezet” – a földrajzi környezet, a tömegközlekedés vagy a hulladékhasznosítás az olvasás – és tegyük most hozzá: az alkotás – szerkezetét is idézi. Oravec a fentebb taglalt „szerkezetvers-típusát” egyfajta allegória irányában mélyíti el. Nem mond le a pillanat teremtő módon való megértésének igényéről (hiszen akárcsak Olson „topos”-a, megjelentett tárgyai a jelenségeket minél részletezőbb összetettségükben, ellentéteikben őrzik meg), de a megértést is a szöveg szerkezetének – retorikusságának – rendeli alá. A retorika így a megértés allegóriájává válik.

(*A mátrixtól a parataxisig*) Csaknem Altieri hosszasan tárgyalt munkájával egy időben jelent meg Michel Riffaterre átfogó értekezése a költészetéről. A verset talánynak tekinti, mely „állít valamit, de mást jelent” – félrevezetés eredménye. A félrevezetés „értelme” az, hogy az olvasó – a talányok kibogozása során – az „originalitás jelenlétét” érezze meg.³⁰

Riffaterre két fontos fogalmat vezet be, a *hipertext* fogalmát, mely a költői szöveg hátországát, hátterét alapozza meg – Culler egyszerűen az intertextualitással azonosítja ezt³¹ – és a *mátrixét*, mely szövegesen nem jelenik meg ugyan, de mint valami végső jelentés vagy szövegértelme, a mélyben kitapinthatóan jelen van (ha nyelvészeti példánál akarunk maradni, alighanem a generatív grammatika Chomsky-féle „felszíni” és „mélystruktúrája” jelent megfelelő orientációt). „A költemény a *mátrix* transzformációjának eredménye, mely minimális és betű szerinti (literal) mondat, hosszabb, komplex, de nem betű szerinti parafrázisa. A mátrix feltételezhető, hiszen csak egy szerkezet grammatikai és lexikai aktualizációja. Esetleg egy szóban is összegezhető, ebben az esetben ez a szó nem jelenik meg a szövegben.”³² A mátrix tehát egy absztrakt, láthatatlan szerkezet, mely paradox módon a nem-grammatikusság (a vers talányossága) révén jelenik meg. Csábító lenne ezt a nem-grammatikusságot valahogy az Ashbery által megjelenített költői módra vonatkoztatni, de az az érzésem, hogy ez az azonosítás hibás lenne. Egyfelől azért, mert lehetetlen Ashbery versének esetében olyan egységes jelentést feltételezni, mely mátrixként állna a szöveg mögött – és nagyon is kérdés, hogy bármilyen (akár a leghagyományosabb értelemben véve megjelenítőnek tűnő) szöveg esetében ez a visszafordított transzformáció meggyőzően elvégezhető. Paul de Man kritikája is ezt a szempontot veszi célba. Felteszi, hogy a költői szöveg értelmessége a „költői hang fenomenalizációján” múlik. A költői hang elemzése során olyan szerkezetet feltételez, melyben az aposztrophé (megszólítás, melyben tulajdonképpen a költői hang szólal meg) a beszélőnek (nevezzük „beleértett szerzőnek”) olyan arcát hozza létre (prosopopoeia), mely csak a költői szöveg által és révén létezik, a „valóságban” nem. „A szöveg nem egy jelölőt jelenít meg (mimesis), hanem egy speciális retorikai figurát, a prosopopoeiát. És mivel a megjelenítés maga is figura, egy figura figurája (a prosopopoeia prosopopoeiája) semmilyen vonatkozásban, sem látszólag, sem a valóságban nem leírás, deskripció.”³³

Rendben van – de mit tegyünk az olyan szövegekkel, mint Oraveczé, melyek látványosan nem hozzák létre ezt a figurát, nem jelenítenek meg „arcot”?! A prosopopoeia alkalmas lehet egy bizonyos verstípus megközelítésére... de Oravecz és Ashbery versei esetében más keretet kell keresnünk. Sem a szerkezetversekben, sem Ashbery vizuális szólamokkal dolgozó szövegeiben nem játszik különösebb szerepet a lírai hang (amennyiben lírai hangon – de Man értelmében – a beleértett szerző arcának megteremtését értjük). Szerepét, mint láttuk, Oravecznél a leírt szerkezet megjelenítése, Ashberynél pe-

dig a költői alkalomra, az alkotás pillanatára való rámutatás veszi át. Ashbery kötete (bár lehet, hogy valóban melléktuca az életműben, Ashbery egyik legfontosabb kritikusa, Harold Bloom például szerencsétlen melléfogásnak tartja), mégis az egyik leglényegesebb szempontra mutat rá: a reprezentációk egymáshoz való viszonyának kutatása elválaszthatatlan a nyelv mint leglényegesebb reprezentáció kutatásától. Baudrillard úgy fogalmaz, hogy a jel elvesztette „ideáját” és törés keletkezett jelölő és jelölt között. A mátrix, amelyet Ashbery versének értelmezése során használnunk kell, a filmbeli mátrixhoz³⁴ hasonlítható: mint egyfajta kívülre helyezett gondolat, az értelmezés során újra belsővé kell változtatni. Ashbery költészetére gyakran mondják, olyan mintha a gondolkodást magát jelenítené meg. Ez a szemlélet félrevezető annyiban, hogy a költészetet a gondolkozással, és nem az alkotással társítja. O’Hara „félkész költemény” fogalma (a „pure verse”) jobban megközelelti a jelenséget. De vajon cél az, hogy egy költemény félkész maradjon? Bizonytalan tartalmú demokratikus verseszmény jegyében szokás hangsúlyozni, hogy az ilyen költemény nagyobb szabadságot, értelmezési terepet enged az olvasónak. Ez véleményem szerint tautológia. Nemcsak azért, mert rendkívül nehéz eldönteni, hogy ki ad nagyobb munkát az olvasónak, Ashbery vagy Shakespeare, hanem azért, mert a telített irodalmi szöveg (vagyis az irodalmi szöveg) mindenképpen megköveteli az olvasó aktív közreműködését... hiszen a szövegben, mely révén előáll, mindenképpen elmozdul jelölő és jelentés; akár törekszik erre a szerző, akár nem. Ugyanígy hibás az az értelmezés, amely – mondjuk Riffaterre értelmében – valamiféle mátrix és az attól való eltérés (a-grammatikusság) értelmében közelít Ashbery – vagy Oravecz – verséhez. Pedig itt a szöveg és a talált tárgy szerkezetének leírása közötti átjárás, az ebből adódó feszültség indítja az értelmezés műveletét. Ashbery versének értelmezésekor pedig nem lehet eltérni attól, hogy a szöveg a versírásnak mint alkalomnak a terméke: a szöveg hiányossága, félkésztsége az értelmezést is az eredeti alkalom, a létrehozás pillanatába állítja. Ashbery nagyon kényes volt arra, hogy hol születik a vers, és több interjúban jelezte, hogy a környezet eseményei befolyolják a vers szövegébe. „A szoba, ahol éppen vagyok, amikor írok, nagyon fontos számomra. Vannak keretek a költő számára, melyek egyfajta reflexióhoz vezetnek... Valahogy kapcsolódásokat keresek, és ki akarom deríteni, hogy miért csinálom éppen ezt, éppen ekkor.”³⁵ De ez az értelmezési keret messzebbre mutat ennél. A versszöveg – az alkalom függvényében – a papíron egymás mellé rendelt kifejezések viszonylatában jön létre. Középponti alakzata ezért az egymás mellé helyezés – a juxtapozíció vagy parataxis.³⁶ Míg az Oravecz-vers esetében a költői hang által át nem szőtt, szándékosan személytelen szöveg egységét a leírt szerkezet (az állomás működése, működőképessége) tartja meg, itt tulajdonképpen a papírlapon rögzített nyelvi viszonyok *állandósága* az értelmezés alapja, a referenciális vonatkozások helyébe az *íráskép mint jelrendszer* lép.

Ez a felvetés egy általánosabb kérdéshez vezet, és ez fel is merül a New York-i költők – nagymértékben az orosz avantgarde (Majakovszkij) és a francia szürrealizmus hatása alatt álló – műhelyében. Az ebben az írásmódban gyakori váratlan, meghökkentő egymás mellé rendelések közül vajon mi dönti el – veti fel O’Hara –, hogy melyik *csak meghökkentő*, és melyik *autentikus*? Szeretnék rámutatni, hogy ez az alkotó és a kritikus kérdése, nem az olvasóé: az olvasónak – fájdalom – az adott, lejegyzett egymás mellé rendelést kell elfogadnia. (Ez a legkorrektebb viselkedés a parataxisal szemben: hiszen éppen ez a különválasztás nem hajtható végre megbízhatóan, ennek lehetetlensége adja az alakzat különös költői erejét.) Egy interjúban költeményeinek nehézségével szembesítik Ashberyt; mire ő visszakérdez: mit ért nehézségen? „Például a nyelv, a szintaxis nehézségét. Költeményeit olvasva nem vagyunk felkészülve a juxtapozíciók fajtáira, melyek sok költeményében előfordulnak.” „Nem hiszem, hogy bárki is fel lehet készülőve általában a juxtapozíciókra” – feleli Ashbery.³⁷

A parataxisban (juxtapozícióban) kell látnunk azt a retorikai eszközt, mely a szövegalkotás jelenébe állít; kitesz a készítésnek, hogy a szöveg esetlegességével és határozottságával: a létrehozás alkalmával nézzünk szembe. Jelentősége ezért megelőzi a metaforikus és metonimikus szerkezeteket a késő modernséget követő költészetben, de kétségtelen, hogy – logikailag – ezek le származottja: az olvasás mint technika áthagyományoz egyfajta praktikus tehetetlenséget. „A szimbolizmussal ellentétben – írja Smith³⁸ – a francia szürrealizmus célul tűzte mind a vizuális, mind a verbális művészetekben a világlátás megszokott módjának juxtapozíciókon keresztül való kizökkentését. Amikor a költők nyelviileg elkötelezték magukat a szürrealizmussal, általában maximalizálták a jelölő és jelölt közti kapcsolat önkényességét, hogy ezzel újabb jelölteket lendítsenek mozgásba. Az eredmény a költemény mint egész lokalizált, heterogén képekre való drasztikus, mégis felszabadító felörlése. Ez az eredmény nem totális anarchia. Sőt, az archetipikus szürrealista vers a szinekdochikus kapcsolatok összetett hálózatát tartalmazza, ahol is a rész és egész közti viszony hihetetlenül távoli, megteremtve ezzel azt, amit »új metonímiának«, az asszociáció új formájának hívunk. A szürrealista vers lélegzetelállítóan váratlan juxtapozicionált jellege gyakran olyan szinekdochikus szekvencia következménye, melyben az érintkező elemek hiányoznak, vagy máshol bukkannak fel a versben.” Smith példája – André Breton egyik verse alapján – olyan szinekdochikus hálózat, ahol az „élet–természet–fa–ág” alkot logikailag érintkező sort. Ashbery verse azonban, láthatjuk, nem akar ilyen összefüggést teremteni; Oravec pedig egy mechanikus, önmagában érdektelen szerkezet leírásával teremti meg ezt az összefüggést. Egy lépéssel tovább kell mennünk tehát abba az irányba, melyet Smith egyébként jelez. Előfordulhat, és az *Atocha station* elhagyása után – a száguldás élményében – az érintkező elem, a látvány tökéletesen hiányzik; vagy, mint Oravecznél látjuk,

a metonimikus kapcsolatot egy tágabban értelmezett szinekdochikus kapcsolat, egy működő szerkezet részeinek egymáshoz illesztése – a mechanika látványa – váltja fel.

Nincs más hátra, mint hogy rámutassunk: kölcsönös viszonyról, kölcsönös egyensúlyi helyzetről van szó. A versolvasás kultúra által kódolt gesztusa a parataxis – mely tulajdonképpen nem alakzat, de nem is értelmetlenség – egy retorikai alakzat értelmezésének mintájára, a felvázolt viszonyok között összefüggéseket teremtve fejt fel. Nevezhetjük ezt a fehér papírlap misztériumának is: ha egy lapon vizuális jeleket látunk, és azt mondják nekünk, hogy az „vers”, akkor az általunk ismert stratégiákat munkába fogva meg fogjuk teremteni a jelek értelmezési kereteit. A parataxis ebben az értelemben mindig az önreflexió bélyegét hordja, hiszen az önkényesség mindig jelen levő hangsúlyozása révén a versként való előállítására, az „alkalomra” utal. (Akkor is, ha szövegszerűen nem tartalmaz saját előállítására vonatkozó megjegyzést.) Miközben az eredeti alakalom, saját előállása jelenetét idézi, rákérdez azon nyelvi összefüggés természetére, mely a hagyományos alakzatok (például a metafora vagy metonímia) mélyén munkál. Ebből következik, hogy a befogadót, aki az ilyen szöveget elfogadja versként, az alkotás eredeti jelenetébe állítja. Egyetérthetünk tehát azzal, aki azt állítja, hogy Ashbery e kötetében szereplő versei mintegy belülről mutatják meg a gondolkodást; de ki kell ezt egészíteni azzal a megjegyzéssel, hogy nem a szerző, hanem az olvasó gondolkodását jelenítik meg belülről... akit a parataxisal való szembesülés helyez el ebben a jelenetben. És Oravecz szerkezetei? A „természetes módon” eredő kép helyét töltik be, sugallva, hogy a parataxis, ez a szélsőség megelőzi a „természetes nyelvet”...

A parataxis a versolvasás alapszerkezetével érintkezik, ott, ahol a szöveg kiemelkedik a nyelvből; ezért a legfontosabb retorikai alakzatok, a metafora és a metonímia mellett kér helyet.

JOHN ASHBERY

Elhagyja Atocha állomást³⁹ (Leaving the Atocha station)

A sarkköri méz blabla a jelentés miatt ez okozza a sötétet
 És kiránt belőle minket megismerjük
 mialatt ő... S amit árulnak a sült denevérek
 lógnak a pálcákon, hogy imád fenyegetése összecsuklik...
 Mások... huss
 a kert melyet csontozol
 s betakarod az eltávozókat... A vak kutya kivételezettséget sugall...
 kényelem a tökéletes kátrány gramm nukleáris világ bank tulipán
 Kedvez valakinek közel az éji tű
 formaldehidet tölt. eltépik tőled az asztalt
 Hirtelen és közel vagyunk
 Megízleljük a gyökeret amikor azt hiszed
 generátor az otthonok szeretnek pillantva lenni

Megviselt sámlí villan galambok a tetőről
 traktort nyomatnak facsarják
 Elhagyja az Atocha állomást acél
 fertőzött ütközők a csavarok
 mindenütt kutak
 legfölül eltörölt rossz-fény
 madárijesztő vetül Idő, haladás és jó érzék
 visszaüt a boltosok sötét vére
 nem tudsz megnevezni erdőt részeg tekercsek
 a teljesen új olasz haj...
 Bébi... jég hull a portóiból
 A jubileum Mielőtt még

vén patkányt
 tagokat dupla tokával
 magasan fent eszünk
 kipihelve a kemény beszédet
 szappanbuborék a festett sarkok
 fehér egészen légszerű
 varjúruha

s mikor visszafogadott a térség
 a személy elhagyott mint a madarak
 pánik a tűnő fény miatt
 utált fejek közt, messze az amnéziás
 állandó lakás lerakat mennyiséget tud
 főfő aggastyán... lelkesítő bolha

1 Robin Blaser *The Violets: Charles Olson and Alfred North Whitehead* című esszéjét idézi Steve McCAFFERY *Prior to meaning. The Protosemantic and Poetics*, Illinois, Northwestern University Press, 2001, 35.

2 Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London–New York, Routledge, 1989, 6–7.

3 A csoporttudattal kapcsolatos fenntartásokról lásd David LEHMAN, *The last avant-garde: the making of the New York School of Poets*, New York–London–Toronto–Sydney–Auckland, Doubleday, 1998, 26–28.

4 Uo., 26.

5 Hazel SMITH, *Hyperscapes in the poetry of Frank O'Hara*, Liverpool University Press, 2000, 54–79. A „hyperscape” nagyjából: hiperkép, de mind az „image” (költői kép), mind a scape (tájkép) fordításával bajban vagyok, s többnyire mindkettőt egyszerűen képnek fordítom.

6 Uo., 57.

7 Charles ALTIERI, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s*, Lewisburg, Bucknell University Press–London, Associated University Presses, 1979, 15. Az 1960-as évet egyébként valóban fordulópontnak lehet tekinteni az amerikai költészetben, ekkor jelent meg ugyanis a nagy hatású *The New American Poetry* antológia Donald Allen szerkesztésében. „Allen-nek és költőinek, kiváltképp a »Projektive Verse« Olsonjának a modernizmus véget ért” – írja Marjorie PERLOFF. (*21st-Century Modernism*, Malden, Mass. & Oxford, Blackwell, 2002, 2.)

8 HUTCHEON, *i. m.*, 33–34.

9 Uo., 35–36. Hutcheon idézi Robert Siegle, *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture* című művét. (Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1986, 225.)

10 A „phüsis” klasszikus értelmezésének kiváló összefoglalásában Geoffrey E. R. LLOYD (*Greek antiquity: the invention of nature*) kimutatja, hogy a szó eredeti értelmében magában foglal lényegében „minden materiális objektumot, tulajdonságaikkal és jellemvonásaikkal egyetemben”, ám már Arisztotelész világosan lát három problémacsoportot: 1. hogyan értelmezzük azokat a jelenségeket, melyek „nem szabálykövetők” (metafizika); 2. hogyan értelmezzük az emberi természetet; 3.

és hogyan vessük fel *phüsis* és *nomos*, természet és kultúra viszonyának kérdését. A mi szempontunkból kiváltképp az utóbbi – a reneszánsz, felvilágosodás és romantika korszakaiban egyaránt ebben az oppozícióban felmerülő – kérdés hangsúlyos. (John TORRANCE [szerk.], *The Concept of Nature*, Clarendon Press, 1992, 9–10.) John Stuart Mill például a „természet” szónak két alapvető jelentését különbözteti meg: az egyfelől a „dolgok teljes rendszere, járulékos tulajdonságaikkal együtt”; másfelől az, ami a „mesterséggel (artifice) áll szemben” – állapítja meg az említett kötet *Előszavában* John Torrance (vi.).

11 LEHMAN, *i. m.*, 3.

12 Paul de MAN, *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, Bp., Osiris, 2002, 123.

13 GÉFIN László, *Ideogram. History of a Poetic Method*, Austin, University of Texas Press, 1982, 59. „Felhő és felhő alatt fekete a tó; / a külső pályaudvaron gördülő mozdonyok / a zsúfolt égbe öntik füstjüket” – hangzik Rezinkoff versének idevágó részlete saját fordításomban.

14 Az angol irodalomelmélet e bevett terminusa a magyar irodalmi gondolkodásban kevésbé honos (a *Világirodalmi Lexikon* például nem tartalmazza). Tanulmányomban – hasonló értelemben – inkább a parataxis (mellérendelés) fogalmat használok.

15 A vers a *The Tennis Court Oath* című kötetben jelent meg 1962-ben.

16 „Fragments of a Buried Life”. John Ashbery's *Dream Songs* = David LEHMAN (szerk.), *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*, Ithaca–London, Cornell University Press, 1980, 77.

17 David HERD, *John Ashbery and American Poetry*, Manchester University Press, 2000, 7.

18 Az alkalmi (occasional) kifejezés ilyen értelemben tér vissza Paul H. FRY, alapvetően az angol romantikát taglaló munkájában (*A Defense of Poetry: Reflections on the Occasion of Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995); illetve Herd említi még David Kennedy fontos, az angol költészet 1980–94-ig tartó szakaszát taglaló könyvét, melyben szintén hangsúlyosan szerepel a kifejezés (David KENNEDY, *New relations: the refashioning of British poetry 1980-94*, Bridgend, Poetry Wales Press Ltd., [Siren], 1996).

19 ALTIERI, *i. m.*, 43.

- 20 HERD, *i. m.*, 11.
 21 ALTIERI, *i. m.*, 164.
 22 Uo., 164–165.
 23 Nyilván nem mellékes, hogy egybegyűjtött versei is *A chicagói magasvasút... cím alatt jelentek meg* (Helikon, 1994).
 24 MARGÓCSY István, *Ornamentális minimalizmus? Oravec Izre költészetéről*, Alföld, 1995, 10, 53–58.
 25 Charles OLSON, *Selected writings*, New York, New Directions, [1966], 24.
 26 Idézi GÉFIN, *i. m.*, 60–61. L. S. DEMBO *The 'Objectivist' Poet: Four Interviews* című tanulmányát (*Contemporary Literature* 10 [1969], 194–195.).
 27 Ezek Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmányában is külön csoportot alkotnak: „A poétikai »regisztrertől« teljesen eltávolodó szövegek általában hosszú leírások (*A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása, Emlékezés az ülőkalauzrendszerre, Rocstelep, Téli túra, A szeméttetőről, Egy egyezés fölismerésének előzményei*), amelyek a végletekig menő pontosságot imitálják nyelvhasználatukban” – jegyzi meg az Alföld említett számában (1995/10, 66.).
 28 *Krónika vagy prófécia? = A teraszon vidám társaság*, Bp., Parnasszus, 2001, 19–24.
 29 MARGÓCSY, *i. m.*, 55.
 30 Michel RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978, 1.; 13.
 31 Chaviva HOSEK–Patricia PARKER (szerk.), *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1985, 47–48.
 32 RIFFATERRE, *i. m.*, 19.
 33 HOSEK–PARKER, *i. m.*, 55–65.
 34 Nem véletlen, hogy a kilencvenes évek egyik legsikeresebb filmje (melyben egyébként először alkalmaztak jelentős mértékben humán animációt), a *Mátrix* nyitó és záró képsora fekete képernyőt idéz, melyen zöld betűk peregnek vízcseppekhez hasonló módon, de nem állnak össze jelekké. „Sajnos senkinek sem lehet megmondani, hogy mi a mátrix, neked magadnak kell megtapasztalnod” – közli a filmbéli szellemi vezető (Morpheus) a főhőssel (Neo) a beavatás pillanatában, amikor Neo fontos sorsválasztás előtt áll.
 35 Idézi HERD, *i. m.*, 147.
 36 Jacobson a „proximity” (közelség) fogalmát használja – ez a juxtapozíció más irányba mutató, és talán elsősorban a szürrealista szöveg értelmezésére alkalmas „párja”. Ez a fogalom ismert a New York-i költők körében, lásd HERD, *i. m.*, 37.
 37 Uo., 148.
 38 SMITH, *i. m.*, 86.
 39 A *The Tennis Court Oath* (1962) kötetből.

Borián Elréd: *Zrínyi Miklós a pálos és a jezsuita történetírás tükrében*

Borián Elréd *terra incognitára* kalauzolja az olvasót: ma alig olvasott jezsuita és pálos történetírók műveit elemzi. Még legnagyobb latin történetíróink is olvasatlanul maradnak, ha nem hozzáférhetőek tudományos igényű, teljes, modern magyar fordításban – jól mutatja ezt Istvánffy példája, vagy Bethlen Farkas népszerűségének növekedése a fordítás megjelenése óta. A pálos Kéry János neve talán ismerősen csenghet a XVII. század avatott kutatóinak fülében, Pray Györgyről annyit legalább mindenki tud, hogy ő adta ki elsőnek a *Halotti beszédet*, de a többiek, Kornéli János, Kazy János és Ferenc, Kéri Bálint, Schmitth Miklós, Palma Ferenc Károly csak könyvtári tömörreltek polcain élnek, némelyikük nevét még az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* sem ismeri. Ennek megfelelően a rendelkezésre álló szakirodalom is gyér, jórészt a XIX. századból, vagy a XX. század első feléből származó rendtörténeti művek, melyek nem vállalkoztak arra, hogy a történetírók kutatási módszereit, *ars historicájukat*, torzításait, „meta-történelmüket” megbolygassák. Készülhetne erről a területről egy nagy biografikus, módszertani, rend- és politikatörténeti összefüggéseket tárgyaló, összegző tanulmány, de ehhez a sokszor kéziratos, vitatott szerzőségű művek esetében aligha állnak rendelkezésre egyelőre a feltételek. Épp az általuk és Hevenesi Gábor, Cornides Dániel, Kaprinai István által összegyűjtött forrásanyag alapján születtek meg azok az alapvető XIX. századi történeti forráskiadások és művek, melyek után haszontalannak tűnt később kézbe venni Timon Sámuel, Kazy Ferencet, vagy Palma Ferenc Károlyt, és egyedül talán Katona István műve élte túl az elmúlt kétszáz évet. Az utóbbi időben szerencsére úgy látszik változás állt be: Szelestei N. László korábbi tudóslevelezéskiadásai után Molnár Antal is több tanulmányt szentelt XVIII. századi ferences történetíróknak, Borián Elréd pedig egy megkerülhetetlen összefoglaló művet tett le az asztalra a XVII–XVIII. századi rendi történetírásról.

Borián Elréd témaválasztása kitűnő: mi más lehet jobb terület, hogy a rendi történetírás belső mozgatórugóit, a nemzeti tudat születését megfigyeljük, mint Zrínyi Miklós történeti recepciójának feltérképezése? Az első fejezet a pálosokat tárgyalja: ők ugyan a történetírás nagy XVIII. századi fellendítésében nem vettek részt, de Zrínyivel szövődő szoros kapcsolatuk miatt mindenképp elsőseget érdemelnek. Az első ismertett Zrínyi-elogium, Kéry János Zrínyi halálára írt gyászbeszéde, majd ennek összevetése Kéry későbbi *Martis Turci ferocia*-jával érdekesen láttatja az 1664 és 1672 közti magyar politikai változásokat egy pálos szemszögéből. A Zrínyi-követő Esterházy Pál halálára Vargyassi András kőszegi plébános írt magyar nyelvű búcsúztatót, és Borián Elréd meggyőzően bizonyítja, hogy Zrínyi kifejezései, szavai több közvetítőn keresztül idáig ekhóznak. (Függelékben Kéry latin beszédének fordítása, és Vargyassi *Titkos értelmű napjának* magyar szövege is olvasható, amelyből megtudhatjuk, hogy Esterházy Pált zavarta a héflányi fürdőben „a fürdő sze-

mélyeknek szokott csintalansága”, és ezért állíttatott fel ott egy Szűz Mária-képet.) Megjegyzem, Kéry János meglepő módon Horatiushoz és Vergiliushoz hasonlítja beszédében Zrínyit, azonban a *Syrena*-kötet előszavában nem „e két latin költő” szerepel, hanem Homérosz áll Vergilius mellett, Horatiust csak név nélkül idézi Zrínyi. (38.)

A pálosokat a korabeli Európa legbefolyásosabb rendje, a jezsuiták követik: itt is először Zrínyi személyes jezsuita kapcsolatairól olvashatunk. Bár nem rokonszenvezett a jezsuitákkal, mégis minden téren megkerülhetetlennek bizonyultak a XVII. században – Borián Elréd felsorolását csak egy adattal egészíteném ki. A téli hadjáratat követő nemzetközi ünneplés során Forstall Márk *Stemmatographiája* szerint egy jezsuita is megszólalt, Johann Grueber, aki kínai missziója során elsőként kelt át Tibetben, és adott leírást Athanasius Kircher számára a lhaszai Potala-palotáról. A misszió után Sárospatakra relegált Grueber dicsőítő verse természetesen arról szól, hogy Zrínyi híre az Óceánon is eljutott a világ túlsó sarkába. A fejezetben először két külföldi vendéggel találkozunk: Léonard Frizon francia jezsuita 1665-ben Zrínyi halálára írt szónoklatának különböző kiadásait helyezi el a szerző a politikai események folyamatában, majd az osztrák Franz Wagner I. Lipót koráról szóló történeti művét veszi szemügyre. Itt is van egy adalékom: Frizon művének 1665-ös kiadását feltételezte Molnár Imre és őt követve Borián Elréd, azonban egy internetes könyvkatalógus szerint 1666-ban jelent meg a mű Poitiers-ben (példánya a paderborni érseki akadémia könyvtárában található), leírása szerint egy dicsőítő költemény társaságában – érdemes lenne ezt is feldolgozni (*Inclyto heroi Nicolao Comiti Serino ... Turcarum terrore, panegyricus in regio Pictaviensi collegio postr. Calend. nov. a. 1665; eiusdem Carmen autoris in eundem invictissimum ducem ... a P. Leonardo Frizon S. I., Poitiers, Fleuriau, 1666*). Wagner műve, mint Borián Elréd bemutatja, alapvető kiindulópont volt a XVIII. századi magyarországi jezsuita történetírás számára, hivatkoztak rá, vitáztak vele. (Itt egy sajnálatos, és sokszor visszatérő elírásra kell figyelmeztetnem: Lipót császár nevezetes olasz történetírójának neve helyesen Gualdo Priorato és nem Prioratro.) Kissé szerveslenül illeszkedik a gondolatmenetbe Leibniz Zrínyi-értékelésének Wagnerével való összevetése – azt hiszem, Leibniz e műve egyáltalán nem került szélesebb olvasóközönség elé, és azt végképp túlzónak tartom, hogy ezt Voltaire olvasta volna, és emiatt, mintegy következetesen vitatkozva Leibniz Thököly-értékelésével, érkezett volna Candide útjának végén Törökországba, az erdélyi fejedelem udvarába. (158.) Egy másik, bibliográfiai probléma, hogy a Wagner-bevezető még csak egy OSZK katalóguscédula alapján feltételezésként említi, hogy ő fordította latinra Montecuccoli aforizmáit, majd ez tényként szerepel néhány lappal később. (155., 160.)

A szinte alig ismert Kornéli János munkásságának feltárása sok izgalmas felfedezéssel kecsegtet, és Borián Elréd meggyőzően magyarázza a jezsuita Zrínyi-kultusz eredetét a hősi ideál XVIII. századi szükségével, a felső-magyarországi jezsuiták földrajzi kötődésével és Báthori Zsófia hatásával. A következő, Kazy Ferencről szóló fejezetben Borián Elréd még Tarnai Andort is helyesbíteni tudja Timon Sámuel *Synopsisa* 4. és 5. könyve kapcsán – a szerző valójában Kazy János; egy Timonnak tulajdonított történeti kéziratról kiderül, hogy annak csak az eleje Timon műve, a többi Kazy Ferencről vett másolat. Különösen érdekesítő a két jezsuita központ, Nagyszombat és Kassa ellentétének története, ami a jezsuiták történetírói felfogásában is megnyilvánul. Kéri Bálint és Schmitth Miklós kisebb jelentőségű munkásságának ismertetése után a szerző rátér a három legjelentősebb jezsuita történetíróra: Palma Ferenc Károly, Pray György és Katona István Zrínyi-képét ismerteti. Palma már egyértelműen csak a nemzeti hős Zrínyi látószögével tud azonosul-

ni, Montecuccoli tevékenységét kiadásról kiadásra negatívabban ábrázolja, és mindez egy polgári prédikátor, Kecskeméti Zsigmond művében kulminálódik, aki 1795-ben megversette Palma népszerű *Notitiáját*. Az udvarhű Pray Zrínyi-émlítéseinek összegyűjtése és értékelése sajnos csak szűk körű megállapításokra ad lehetőséget, a cenzúrával harcban álló Katona István *Historia criticája* azonban még ki nem aknázott forrásokat is tartogat a Zrínyi-kutatásnak, mint az 1663. évi grazi haditanácshoz intézett panaszos Zrínyi-levél egy szövegváltozata. (264.) Érdekes lenne megvizsgálni, hogy ez a jezsuita Zrínyi-recepció (főként Palmáé) hatott-e valamilyen módon Ráday Gedeon, Csokonai és Kazinczy Ferenc kezdődő Zrínyi-kultuszára, hogy folyamatossá tehető-e a megszakadtnak vélt Zrínyi-hagyomány a XVIII. században.

A könyv azonban többet nyújt, mint a címe sugallja: először is szerepel benne egy történeti tanulmány Lippay és Zrínyi kapcsolatának alakulásáról, majd Zrínyi költészetéről olvashatunk több közelítést a labirintus szimbólumának alkalmazásával. A Lippay–Zrínyi-tanulmány alapos összefoglalása egy ellentmondásos és egy egyenes politikai egyéniség kapcsolatának, történeti fordulópontjainak. A kötet zárófejezetei a labirintus-szimbólum jegyében a *Syrena*-kötet allegorikus értelmezésének lehetőségével foglalkoznak. Úgy gondolom, nemcsak Borián Elrédére, hanem az összes allegorikus értelmezési kísérletre érdemes lenne alkalmazni Zrínyi kedves szerzőjének, Francis Baconnek két kritériumát, aki a *De sapientia veterum* előszavában szigorúan rögzíti az allegorizálás határait. Az első alapszabály, hogy a szövegbeli nevek kapcsolatban legyenek a jelölt cselekvőkkel, a második értelemmel (így lesz például John Barclay híres politikai allegóriájában, az *Argenis*ben Germaniából Mergania, vagy Bethlen Gábor *Transsylvania princepséből Peranhylaeus*, ami az 'erdőn túli' görög fordítása); míg a második, hogy a cselekmény annyira abszurd és értelmetlen legyen a felszínen, hogy nélkülözhetetlenné tegye a jelentésbeli síkváltást.

Borián Elréd szerint az *Arianna sírása* című költeményben Théseus: Transylvania, Arianna pedig: Magyarország. Az első kritériumot csak Théseus és Transylvania T betűje teljesíti, a második próbát viszont a költemény nem állja ki – ugyanis tökéletesen érthető. Az allegóriákat érdemes az allegorizálásba be nem vont szövegelemekkel egybevetni, ha azt szeretnénk látni, hogy mennyire lehet releváns az értelmezés. Az *Arianna sírása* a *Syrena*-kötet narratológiaiailag legfurcsább költeménye: a szerző nemcsak mint elbeszélő hang jelenik meg benne, és nem is veszi fel egyből a könnyező Arianna álcát, ahogy mondjuk a kötetzáró epigrammákban, hanem külön erőfeszítést tesz arra, hogy az olvasó illuzórikus valóságreferenciával magát Zrínyit, az ő történeti-fizikai énjét feltételezze beszélőként. Ezt az a műfogással próbálja elérni, hogy a szerepként vállalt mitológiai alakot, Ariannát, mint saját magára vonatkozó példázatot vezeti be: „Halljad meg most Téseus hitetlenségét, / És annak magadra vegyed értelmét; / Halljad Ariannának siralmas versét, / S nagyobbnak véljéd háládatlan éltedet.” A megszólítás a fikció szerint nem az olvasónak szól, hanem az előző versszakban is felelősségre vont, Zrínyit elhagyó hölgynek (vö. 9. vsz.: „utánnad járásom” – ezzel szemben Borián, 353.). A vers és a példázat célja tehát, hogy a hűtlen szerelmezt felelősségre vonja, és büntudatot ébresszen benne, ami annál nagyobb lesz a mitológiai történet fensége és szépsége által. Kérdés, hogy ebbe a versszerzői keretbe hogyan lenne beleilleszhető egy allegorikus értelmezés? Ha feltesszük, hogy Arianna Magyarország, Théseus Erdély, akkor kicsoda a narrátor szerelme? Esetleg Rákóczi György példáján meghatódva kellene visszatérnie Zrínyihez? Ha a narrátor Magyarország, és a szerelme Erdély, akkor az egyetlen allegóriát valószínűsítő elem, Théseus és Transylvania közös T betűje is elvész – ráadásul nehéz megmagyarázni, hogy miért épp Cupido „csinált nagy

sebet” Magyarország „szüvében”, és miért énekelne Magyarország Márst? („Én Márst énekelek haragos fegyverrel, / kínzó szerelmemet hogy felejtsem el.”)

A *Syrena*-kötetet elemző részt elrontják az ehhez hasonló apodiktikus állítások, kellően alá nem támasztott kijelentések. Borián Elréd szerint a „Sors bona nihil aliud” jelentése: „Kegyelem, semmi más.” (339.) Ha Zrínyi ezt akarta volna írni, akkor azt írta volna: „Sola gratia, nihil aliud.” Ezt persze protestáns felhangja miatt sem írta volna le, de a sorsot, az osztályos részt összekeverni az isteni kegyelemmel eszébe sem jutott volna. Klaniczay Tibor már doktori disszertációjában megnyugtatóan tisztázta a *providentia* és a *fatum*, avagy sors viszonyát Zrínyinél. A *providentia* és *gratia* megkérdőjelezhetetlenül van, létezik; a fortuna és a fatum pedig az, amit az ember ebből láthat, megszólíthat: kérdőre vonható, vádolható, provokálható, egyfajta homokzsák az Istennel való viszonyban. Nem hiszem, hogy Zrínyit különösebben foglalkoztatták kora tisztán teológiai problémái: amikor például a *Szigeti Veszedelem* után a Fortuna-diskurzusban új választ keres a „miért bünteti Isten a jókat is?” kérdésre, nem a protestáns vagy katolikus teológia választát adja, hanem a protokapitalista Jean de Silhonét, ami szerint az isteni véggél az emberi társadalom fejlődése. Megjegyzem, Loyolai Ignác és Zrínyi kegyelemtana között sem látok olyan szoros összefüggést: Zrínyi sehol sem mondja, hogy „úgy vesd latba minden erőfeszítésed, mint ha te semmit sem tennél, hanem mindent egyedül Isten”. (134.)

Borián Elréd a címlapon lévő hajót is történeti-politikai kontextusban szeretné elhelyezni és ehhez idéz számos közismert antik forrást, ahol a hajó az államot szimbolizálja. Azonban ebből nem következik, hogy azonnal levonjuk a tanulságot: „A Zrínyi-kötet emblémáján levő hajó szintén az államot jelképezi.” (340.) Állításának alátámasztásához nem cáfolja meg a kötet címét, azt a kijelentő mondatot: „Adriai tengermek Syrenaia Groff Zrini Miklos”, amelyet Klaniczay elemzett meggyőzően. Általános elfogadott nézet, hogy a sziréna költőt jelent, a hajóról pedig maga Zrínyi beszél az eposzban, hogy „Már én magnesküvem portushoz hoz engem, / Szerencsésen jüttem által ez tengeren” (XIV, 3), úgyhogy ha a költő a kormányos, a művet akár a hajónak is érthetjük. Szintén nem támasztja alá a politikai értelmezést Zrínyi legkedvesebb költője, Marino *La Galerijája* 2. könyvéhez írt bevezetője, melyet máshol már idéztem: „Az erény egy tenger, amely az emberi szellem hajóját irányítja a szép és dicséretes cselekedeteken keresztül a dicsőség boldog kikötőjébe. De igaz, hogy ezen a tengeren minden időben, akár viharban, akár derült ég alatt, nagy a hajótörés veszélye...” Marino aztán hosszasan elemzi az erkölcsi veszélyeket, a sziréneket, a remorákat stb. – ha valami, akkor az a szöveg lehet a *Syrena*-címlap megfejtése, ott azonban egy szó sem esik az államról. Jól tudjuk, a *Szigeti Veszedelem*ből teljesen hiányzik az allegorikus értelmezés iránti igény, ami a kortárs eposzokban (Tasso, Marino, Errico, de említhetnének a Zrínyire nem ható Spenser *Fairie Queene*-jét, vagy de Scudéry *Alaricját*) a szerző által sugallt, az egyes énekek előtt rögzített, szigorúan morális allegória – sosem politikai. A kortárs epikus allegória általában a Vergilius-értelmezésekből örökölt „a főhős sorsa=az ember lelkének útja a bűnöktől az erényekig” sémához igazodik, Zrínyinél azonban ez nem is lenne lehetséges, hiszen a szigeti várvédőhöz semmilyen bűn nem tapad. Zrínyi eposzi nyelve alapvetően egyrétegű, nem tesz lehetővé kettős olvasatot, emiatt nem található allegorikusnak mondható részek. Az egész cselekményen végighúzódó, folyamatos allegória pedig teljesen ütközne az eposz tendenciájával, amely mintha szándékosan szimplifikáló lenne – elég a lineáris cselekményvezetésre, az *ab ovo Ladae* induló kezdetre, és a kevés *oratióra* gondolni: az *in medias res* a cselekményt sokkal áttételesebbé tehetné volna.

Mindent egybevetve fontos művel gazdagodott mind a Zrínyi-kutatás, mind pedig a XVII–XVIII. századi rendi történetírás története. Számos új filológiai és történeti adalék merült fel, és a mű jól egyesíti a történelmi és az irodalmi elemzés módszereit. Külön öröm, hogy a könyvet számos, a szövegeket valóban megvilágító illusztráció egészíti ki, és a kötet végén található névmutató is megbízhatónak bizonyult mindahány esetben. (Pannonhalmi füzetek 50., Pannonhalma, 2004, 408 lap.)

KISS FARKAS GÁBOR

Vajda Péter művei

A magyar romantika teljesebb értéséhez szükséges életművek egyikéből jelent meg válogatás a Magyar Remekírók új folyamának darabjaként. Ideje volt. A legutóbbi ilyen kötet (Lukácsy Sándor válogatása, Fenyő István tanulmányával) emberöltővel ezelőtt, 1972-ben jelent meg, ráadásul Veszprémben, így a felsőoktatás hallgatói számára szinte könyvritkasággá vált.

Vajda Péter irodalomtörténeti helyét (mint annyi kortársáét) Toldy Ferenc határozta meg: véleményének sommázata most a könyvjelzőn olvasható. Toldy az éppen csak differenciálódni kezdett tudományok (nyelvészet, filozófia, természettan) és a költészet határára helyezte az életművet; megállapítva egyúttal, hogy alkotásaiban sem „a tiszta tudományos”, sem „a tiszta költői formát” nem sikerült kialakítania. Toldy szakszerűségéhez kétség sem férhet, ő Vajdát tisztos Vörösmarty-epigonnak tartotta, ám megfeledkezett arról, hogy az adekvát műfaj megtalálása, netán megteremtése még a *Csongor és Tünde* szerzőjének is csak nehézségek, tévutak árán sikerülhetett. A magyar pozitívizmus mindig is ódzkodott a romantika szélső értékeitől, amorf kísérleteitől, ezért elutasította egyfelől szerzőnk filozófiai eklekticizmusát, másfelől pedig, az irodalom oldaláról a romantika más problémás alkotóival és alkotásaival egyetemben (Czakó Zsigmonddal, sőt Petőfi egyes műveivel) elintézte a „nagy ábrándozó” címkézéssel. Némi érdeklődés mutatkozott iránta a marxista irodalomtörténet körében is: jobbágy származása, szociális érzékenysége, az ellene folyt egyházi vizsgálat okán – de (mivel mégiscsak idealista világlképe volt) jobbára pedagógust igyekeztek faragni belőle, akár többi tevékenységi területe rovására is. A kor nagy életműveinek (Vörösmarty, Petőfi, Madách) kritikai kiadása javára végzett vizsgálódások azonban differenciáltabb, árnyaltabb képet adnak róla. Ennek fényében a válogatás kitűnő és gazdag.

Ugyanezek a kutatások arra is megtanítottak, hogy a magyar romantika életművei nem értelmezhetők egyetlen filozófiai rendszer, esztétikai értékrend vagy tételes utópia alapján. Ezekhez mérve még a világirodalmi jelenségek, Petőfi és Madách is alulmaradnak a nem-irodalmi, kimódolt mércén. *Műalkotásokról* lévén szó, éppen azt értékelhetjük bennük, íróik hogyan igyekeztek különféle elemekből egyéni világlátást kiküzdeni, és ahhoz megfelelő formát is találni a drámai költeménytől a szabadversen át a prózakölteményekig. Ilyen értelemben jogos Vajda Péternél is a „filozófiai eklekticizmus” minősítés, és nem hisszük, hogy egyetlen szóval (esetünkben a neoplatonizmussal, 1307–1308.) leírható vagy meghatározható lenne.

Vajda Péter világlátásának kereteit egyfajta *neopanteizmus* adja meg. Neo-, mert nem azonosítható a XVIII. század Rousseau-ra visszamenő aranykor-képzetével, civilizáció-

ellenességével; megkülönböztetik attól elsősorban szociális és nemzeti tartalmai: „A jó szellemek fölszabadítvák; az idv munkája folyik. A dal ereje mindenható, gyönyörködnek benne az égiek, okulnak és erősödnek általa a halandók, a gonoszság gyökerei megrongálatnak. A fölszabadulás kora elérkezett.” (593.) Vagy a *Dalhon* egy másik, ars poeticaként is felfogható helyén: „Kedvelem én napjaidat, őserő, gyönyörködöm csillagaidban, szeretem a tavaszt, mely virágosan köszönt be, szeretem az embert magányában, ki hozzám hasonló s neked kedvenc teremtményed: de lelkem fő gondja a hazát érdeklí.” (614.)

Igaza van a sajtó alá rendezőknek, Mudra Valériának és Zákány Tóth Péternek, *A nap szakaszai* (1834) című Vajda-kötet ajánlása valóban Vörösmarty Mihálynak szólt (1173.). Ő volt a minta és a példa, csakhogy Vajda őt nem csupán könnyebben megragadható fiatalkori költői vonásaiban igyekezett követni (orientalizmusában, mitologizáló hajlamában, ezeknek megfelelő nyelv- és névalkotó törekvéseiben), hanem inkább a korszakzáró *Csongor és Tünde* átgondolása és továbbépítése útján. Mondhatni, ahogyan Vörösmarty a Tudós első monológjában végigvette a kor érvényesnek elismert filozófiai irányzatait, hogy végül az V. felvonásban valamennyit elhárítsa egy romantikus szerelem-filozófia javára, úgy tette Vajda is mérlegre a tételes filozófiák számára használhatónak tűnő elemeit. A mintakövetés vitathatatlan: az említett kötet alaptétele („Az éj mindennek az anyja” – 13.) vagy *Az utolsó éj látomása a Föld kihüléséről* (31–32.) aligha volna elképzelhető a *Csongor és Tünde* kompozíció alapelve, az egy kozmikus nap és/vagy az Éj monológja nélkül. De szerzőnk hozzászólta a magáét is: a felvillanó szociális érzékenységet (az éj mint társadalomegyenlősítő napszak – 13.), valamint a Tudós kínálta lehetőségek közül elfogadta az istennek (Vajdánál: a „főlénynek”) az erő ~ örök erő ~ természet-erő fogalmával történő azonosítását (először: 16–17.). Isten legfőbb attribútuma tehát a cselekvés, a teremtés, a meg nem nyugható erő megnyilvánulása, vö. a 466. oldallal: „Ezen főlény nem egyéb, mint azon őserő, ki a lények végtelen sorát előhozta...”! Műve és egyben megnyilvánulása a természet (Vajda szófejtése szerint: termő zat~zet), amelynek isten adta törvénye a küzdés, „sükere a haladás” (419.), ami a természeti lény-voltát el nem vesztett embernek is legfőbb kritériuma.

Vajda Péter felfogása ezen a ponton kötődik a reformkor gondolati költészetének fővonalához, Bercsenyi Dánieltől és Kölcsey Ferentől egészen Madách Imréig.

A jegyzetapparátus nagy érdeme, hogy mindenütt pontosan azonosította Vajda Péter bibliai forrásait. Így markánsan élénk rajzolódhat gondolatmenetének merészsége: a bibliai hat nap szakaszosan értelmezett, ráadásul az egyes fázisokat „forradalmak”-nak nevezett (667.) teremtésmítoszát az őserővel azonosított hegeli világszellem (564.) önmegvalósító folyamatával igyekezett egyeztetni, sőt összekapcsolni mind a természetben, mind a társadalomban. Megtalálható nála a folyamatos teremtés gondolata („elhunyt, létező s még meg nem fogamzott csillagok” – 413.), amelyet Arany János még 1861-ben is fejcsóválva olvasott *Az ember tragédiája* kéziratában. A társadalom tökéletesedésében, a „polgárrá” emelkedésben az ember vezetője a benne rejlő isteni hányad, az ész. Vajda szerint az ősbűn éppen az volt, hogy az ember (szabad akarata folytán) „az ést száműzé a földről s az ámitásoknak hódola”. (659.)

Amint az az utalások szórtságából jól észlelhető, világlátása voltaképpen 1834-re kialakult, a későbbiekben már csak finomodott és konkrét hazai társadalmi programok irányában konkretizálódott. (A népszerűsítést szolgálták Szarvason tartott „vasárnapi beszédek”.) Vajda Péteré ugyanis – minden transzcendenciája mellett – összetéveszthetetlenül magyar életmű. Természetvallása a gyermekkor bakonyi élményeiben és emlékeiben gyökerezik, a magyar táj elemeit személyesítette meg a természet nemtőiben (587. skk.), a hun-

magyar rokonságot kapcsolta össze a romantika historizálásával és orientalizmusával. Mivel a válogatás mindezt hiánytalanul fel tudja vonultatni, ebből a szempontból is sikerültnek mondható. De hasonló következtetésre jut az olvasó akkor is, ha a műfaji sokféleségre kíváncsi.

A választott szövegek nagy hozadéka az *Erkölcsei beszédek* helyreállított textusa a helytartótanácsi levéltárban fennmaradt, lefoglalt kézirat alapján, leválasztva róla jegyzetben a cenzori rájegyzéseket. Ugyanakkor – a sorozatelvek alapján (1319.) – nem tartjuk elégésnek az emendálást. A *Yorindala* című japán elbeszélésben elmaradt a névalakok egységesítése (Gorid ~ Gori; Mendizano, de: Don Alonzo). Átirhatók lettek volna a történelmi és a földrajzi nevek, a megmaradt *Suez*, *Khorea*, *Dsingiskhan* helyett. E bizonytalanság következménye, hogy a Cochinchina alakot a név- és szómagyarázatokban a Kokinkina alatt találjuk meg (125. és 1296.). Nem egészen érthető a *Buda halála* című, jambikus sorokban írt dráma névanyaga sem: miért kellett a megszólaló személyek nevében vagy a szerzői utasításokban, tehát ritmikailag közömbös helyzetben visszaállítani a *Hadur* vagy az *Atila* alakot? (Hasonló a *Hildegunda* és az *Atila halála* című, terjedelmes novellákban, 317–353. és 455–541.)

A jegyzetek igen gondosak; alig-alig igényelnek kiegészítést vagy helyesbítést. A „színenekre tolt kép” (218. és 1198.) csak a szóösszetétel tagjainak szokatlan sorrendje miatt zavaró, a bevettebb fenékszín [= színpad hátulja, átvitt értelemben: háttér] könnyen érthető. A „német arena” (907. és 1236.) nem a budai Várszínház, hanem (mint a vers is mondja) a Horváth-kertben 1843. május 1-jén megnyitott, előbb nyitott, majd fedett nyári színház, amelynek tetején német játéknnyelve ellenére (amint az egykorú ábrázolásokon is látható) valóban magyar zászló lobogott. Az 1276. oldal építésének neve helyesen: ifj. Zitterbarth Mátvás.

E rég várt és kitűnő kötet azonban egyszersmind új igényeket támaszt. Itt értelemszerűen nem lehetett foglalkozni a Shakespeare-fordító Vajda Péterrel, aki elsőként ültette át angol nyelvből, német közvetítő nélkül a romantikus zseni előképének tekintett brit drámaköltő műveit, és ezáltal nemzedékek Shakespeare-képére volt hatással. A régi Nemzeti Színház az ő magyar szövegével játszotta a *Hamletet*, a *Lear királyt* (Jakab Istvánnal közösen), az *Othellót*, a *III. Richárdot*. A fordításokról szóló kritikák közül a neves kritikusok (Vörösmarty, Bajza, Henszlmann, Petőfi) által írottak kritikai vagy kritikai igényű kiadásokban is megjelentek – szemben az elemzett fordítások szövegével. Ezek ráadásul (nem úgy, mint a széthullott Vajda Péter-kézirathagyaték egésze) fenn is maradnak, békésen pihennek a Nemzeti Színház könyvtárával együtt az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tárában. Szép lenne, ha születésének 200. évfordulójára, 2008-ra Vajda Péter Shakespeare-fordításai is megjelenhetnének.

(Válogatta, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Mudra Valéria és Zákány Tóth Péter, Budapest, Kortárs, 2004, 1326 lap, 4500 Ft.)

KERÉNYI FERENC

Kovács Levente: *Madách & Harag Marosvásárhelyen*

Marosvásárhelyen először 1885. január 16-án játszották *Az ember tragédiáját* (lásd Enyedi Sándor, *Az ember tragédiája bemutatói. I. Az ősbemutatótól Trianonig*, Madách Irodalmi Társaság, Bp., 2002, 23.), s napra szinte pontosan kilencven évvel később, 1975. január 17-én került sor a Madách-mű Harag György rendezte előadására. Erről számol be majd harminc esztendő elteltével könyvében Kovács Levente, aki a rendező munkatársaként vett részt az előadás-készítés folyamatában, és ezt felidézve – ahogy az könyvének belső címlapján olvasható – írta meg az „előadás létrejöttének krónikájá”-t, „művészi célkitűzéseinek, színpadi megvalósításainak, eredményeinek és visszhangjának elemzésé”-t. Mindekelőtt tehát színház(történet)i dokumentumként kezelendő Kovács Levente könyve, aki közvetlen kapcsolatban állt „az alkotási folyamat minden mozzanatával”, de egyúttal kiváló bizonyítéka is annak, hogyan lesz/lehet egy szuverén rendezői olvasat egyszerre hű az alapszöveghez és önértékű művészi alkotás.

A szinte könyvtárnyi terjedelmű Madách-irodalomban megkülönböztetett helye van a mű előadástörténetét bemutató két kiadványnak, Németh Antal és Koltai Tamás azonos című könyvének (*Az ember tragédiája a színpadon*), melyek közül az előbbi az ősbemutatótól számított első fél évszázad (1883–1933), az utóbbi pedig a következő harmincöt év (1933–1968) előadástörténetét dolgozza fel. Ezt a sort folytatja, akárha csak egyetlen előadás elemző bemutatásával Kovács Levente munkája, amelynek az ad külön jelentőséget, hogy a marosvásárhelyi Harag-rendezés már a *Tragédia*-előadások azon időszakába tartozik, melyet a mű szabadabb értelmezése, rendezői olvasata különböztet meg az előbbi évtizedek inkább szövegcentrikus és -tisztelő előadásaitól.

Mielőtt a vásárhelyi *Tragédiát* bemutató kötetről szólunk, nem árt tudni, hogy amikor Harag György, nyilván hosszas „fejbeni” előkészület után érkezettnek látta, hogy rendezőként szembenézzen a drámairodalom nagy jelentőségű művével, akkorra már olyan kiváló előadásai voltak, mint Nagy Istvántól az *Özönvíz előtt* (1971), Barta Lajostól a *Szerelem* (1973) és Páskándi Gézától a *Tornyot választok* (1973). Azok a Harag-előadások, amelyek során alakult, illetve kiteljesedett a *Tragédiával* kapcsolatban megfogalmazott *esszenciális realizmus*nak nevezett rendezői felfogás, amely leginkább éppen a lét értelmének alapkérdéseit felvető/tartalmazó Madách-mű színrevitelekor kért és kaphatott adekvát színházi formát.

Annak ellenére, hogy Haragot a rendezői munka jellegéből következően elsősorban természetesen a gondolati és szerkezeti szempontból egyaránt kifejezetten összetett irodalmi mű színpadi megjelenítésének kérdései foglalkoztatták, igyekezett egyrészt hű lenni a műhöz, de másrészt a színház lényegéből adódóan szükségét érezte annak, hogy az előadás a hatvanas és hetvenes évek romániai (magyar) valóságával is korrespondáljon, szembenézzen saját korával. Hogy erre hogyan, milyen rendezői beavatkozásokkal, hangsúlykiemelésekkel kerül(hetet)t sor, arról szól Kovács Levente könyve, melyben a szerző, miután beszámol az előzményekről és ír az előadás készítésének eszmei és művészi célkitűzéseiről, felidézi az előadás struktúráját, ezen belül a képek rendszerét és a szerepek közötti viszonyok sajátosságait, s így jut el ahhoz a talán legérdekesebb fejezethez, amelyben a „színpadi megfogalmazás eszközeit” ismertetve a legteljesebb mértékben eleveedik meg előttünk az előadás, ezt egészíti ki a könyv zárórészében tárgyalt kritikai recepció. (Itt jegyeznék meg, hogy a kritikai befogadás átmesélése, értelmezése helyett talán inkább magukat a kritikákat kellett volna közölni „pőrén”. S talán, ha a kiadási körülmé-

nyek ezt lehetővé tették volna, nyilván nem, akkor akár a rendezőpéldányt is publikálni kellett volna.)

Az előzmények között elsősorban az előadás készítésének szándékát igazoló rendezői elképzelésekről értesülünk, beleértve azokat a mozzanatokat is, melyeket a *Tragédia*-játzás addigi hagyományából Harag nem kívánt átvenni/követni. Rendezőként „elsősorban az foglalkoztatta, hogy a *Tragédia* szövegét hogyan lehet élő beszéddé formálni a színpadon”, olyan változatot képzelt el, amely „nélkülözi az operaszerű állóképeket, a deklamációt”, mert így érhető el, hogy az előadás közvetlenül szóljon a közönséghez, mentesüljön az oly gyakori „romantikus sablonoktól, patetizmustól”, s ezzel együtt elkerülje az ugyancsak szokványos „illusztratív megoldásokat”, de óhatatlanul vállalnia kell bizonyos fokú teatralitást, amelynek segítenie kell(ene) a színváltozások gördülékenységét és a tömegjeleneteknek az előadásba való szervesülését. Színházi előadásról lévén szó, amelynek immanens tényezője a látvány, természetes, hogy az elképzelések realizálása érdekében mindenekelőtt a színpadkép-sort kellett megtervezni. A kiindulópont itt is az volt, miben nem kell követni a hagyományt. Mellőzni a „bibliai” jelenetek illusztrálását és a hagyományos meiningenizmust, akárcsak a „korokra utaló realizstikus” megoldásokat, helyettük „szimbólum-értékű” jelzéseket használni, melyek „nem a történelmi korok hangulatát illusztrálják”, hanem a korokba „ágyazott szituáció(k) lényegét” fejezik ki.

Ahogy a színpadkép(ek) tervezésekor szinte kiindulópontként választotta Harag a számára követhetetlen hagyomány elvetését, ugyanúgy az eszmei és művészi elvek meghatározásakor abból indult ki, mit szeretne elkerülni. Azt, hogy Ádám útja „egy rekonstruált történelem különböző állomásait érintő időutazás”, s következésképpen hogy az előadás történelmi képeskönyv legyen. Ellenkezőleg, „minden epizódnak a mai lét értelmezéseként kell kibontakoznia”, összhangban Madáchcsal, aki „nem történelmi, hanem sorsdrámát írt”, melyekkel szembesülve mind az alkotó, mind pedig a befogadó korának és saját létének értelmezésével találkozik, jut el a lét filozófiai alapkérdéseire. S ebben semmiképpen sincs helye Madách magánéleti intimitásainak.

A *Tragédiát* drámaként kezelő Harag elsősorban erőteljes, éles vágásokkal, montázszerűen váltakozó drámai helyzetek megteremtésére törekedett, feleslegesnek tartotta az „előzmények analitikus” kibontását, az atmoszférát teremtő felvezetést. A rendező nem története(ke)t kívánt elmondani/megjeleníteni, hanem a drámaiság sűrűségét/töménységét elősegítendő miniatűrnyi epizódokat akart felvillantani. Így az első prágai színpadon, amely a tudomány, a tudós kiszolgáltatottságáról „szól”, kevésbé foglalkoztatta Borbála és az Udvaronc szerelmi jelenete, ez csupán egy villanás, inkább a tudós és a hatalom viszonya (Kepler–Rudolf), a tudós „felaprózódása a hétköznapi gondokban” (Kepler–Borbála) és a tudós felelősségének, a tudomány hatalmának kérdése (Kepler–tanítványok) érdekelte. A prágai szín ilyenformán történő koncipiálásából következett, hogy „a hatalom, a szűk pragmatizmus, a kisszerűség által megnyomorított emberi szellem számára az egyetlen út a forradalom zseniális megálmodása”, s így nyer igazi tartalmi kötődést a két prágai szín közé ékelt párizsi, melyben „kiderül, hogy a forradalom nem egy folyamatos diadalmenet, ahogy azt évtizedeken át próbálta nemzedékek tudatába belesulykolni az ideológia”, mert a forradalmi lángolás hamis, önpusztító, s miközben az egyénnel szemben a tömeg üdvözülését hirdeti, intoleráns, „primitív hatalmi gögőt” érvényesít. Ám hogy ennek ellenére Ádám, bár a szín végén verpadra lép, nem ábrándul ki a forradalomból, hanem megmámorosodik tőle, azt Harag a néhány évvel előbbi 68-as diákmegmozdulásra való utalással próbálta érzékeltetni azzal, hogy a második prágai jelenetben

Keplert nem csak egy famulus hallgatja, hanem „egyre növekvő tömegű tanítványserreg”. Hogy milyen eredménnyel járt a tudósi okítás, annak a londoni színben kellett megmutatkoznia, ahová Ádám Keplerként érkezett, csakhogy kiderül, a tanítványokból szerveződő pol-beat-zenekarok és hívek a kezdeti keménység elmúltával elveszett, a nagyváros rengetegében kóborló közösségeké válnak.

Kikerülve, mellőzve tehát az előadás-készítés idején igencsak meghatározó szimpla marxista társadalombíráló ideológiát (Harag kihagyta a Lovel-epizódot!), fogalmazta meg az előadás „a nagyvárosi élet nyüzsgésében magányossá váló tömegember szituációját” (villanásnyira szűkítette az Ádám–Éva–Jósnő epizódot!), amiben közrejátszott Harag friss londoni élménye is. A két prágai, a párizsi és a londoni szín ily módon vált az előadás következetesen megkomponált felvonásnyi egységévé. Külön figyelmet érdemelnek azok a sorok, melyekből megtudjuk, hogy Harag a londoni szín végén Évát is a sírgödörbe vezényelte, de a kritika hatására ezt a megoldást később elvetette, s visszatért az eredeti, némi optimizmust sugalló madáchi változathoz. Tehette, hiszen a következő felvonás kezdőszíneként figuráló falanszter-jelenet egyértelműen visszavette a felcsillant reményt.

Annak ellenére, hogy a legtöbb kritika elsősorban a londoni szín kapcsán említi a színpadra özönlő fekete szemüveges, fehér botos tömeget, mint a rendezés szokatlan, de a felismerhetőségig aktuális megoldását, Kovács Levente könyvéből kiderül, a Harag György rendezte *Tragédia*-előadás egyik, szinte első számú főszereplője, ahogy Marosi Péter *Utunk*-beli írása erre címével (*Főszereplő a tömeg*) is utal, a tömeg volt. A tömeg jelenléte, viselkedése volt az a struktúrát alakító leit-motívum, amely az egyes színeket felvonásokká szerveztette.

A „bibliai” triptichonként ismert első három színben a tömeg előbb „Ünneplő meetinget” idézve tör a színpadra erőteljesen hozsannázva. Amikor azonban a dicsérő szónoklatok sorát a dicséretet megtagadó szónok lép színre, s a Teremtő sértetten távozik, a tömeg is gyorsan elvonul. Ekkor, ahogy eddig a tömeg jelenléte, távozásával a tömeg hiánya kap fontos szerepet: az ember magánya ölt drámai, sőt tragikus méretet. Ezt teszi teljessé a paradicsomi képzeteh szokatlan színpadkép: „Nincs buja színeken pompázó pagony, lugas, színes növény- és gyümölcsök színorgiája”. Csak a találd fel magad kiszolgáltatottságát sugalló üres tér van, csupaszság, sivárság. Ebben a negatív miliőben nyer igazán értelmet a színre lépő Lucifer csábítása/lázítása. Lesz indokolt a bűnbeesés, amit drámaivá a robbanásszerűen visszatérő tömeg tesz azzal, hogy a kiűzetésben a végrehajtás szerepét vállalja. Az egyénnek, aki élni szeretne és kis privát függetlenségre vágyik, a tömeg ellenében kell érvényesülnie.

Hogy ennek a szándéknak miféle akadályai vannak, az az előadás következő szerkezeti egységét képező négy színben derült ki. A történelmet formálni vágyó, cselekvő Ádám eszményei, a hatalom, a haza, a szabad életkedv és a hit, amiről az egyiptomi, az athéni, a római és a bizánci szín „szól”, megsemmisülnek a valósággal való szembesüléskor: a hatalmat a milliók jajszava, a hősiességet a csöcselék gyávasága és elvtelensége, az életkedvet a féktelen tobzódás, a hitet a fanatizmus és intolerancia teszi tönkre. És ez mindig kivétel nélkül a tömeg közreműködésével játszódik le. Színházi előadásról lévén azonban szó, ki kellett találni azt a gesztusrendszert, amely által a tömeg viselkedése kifejezhető. Már a „próbák folyamán kiderült, hogy csupán lényegretörő, egyszerű, expresszív mozzanatokra van szükség. Ilyen a rabszolgák arca borulása, a hajcsárok lineáris rohama, az athéni tömeg ritmikus öklórázással párosult sandálásai [*Ha-lál! Ha-lál!*, avagy: *Mil-ti-á-dész! Mil-ti-á-dész!*] –, a római orgia térszervezése, amelyet magunk között »lienáris gruppensexnek« neveztünk, a bizánci körmenet stb.” Hogy azonban az egyén és manipulált tömeg viszo-

nyát, ahogy ez Madáchnál a forradalom és szabadságharc, s az utána következő évek keserű tapasztalatára (is) épült, az előadás közönsége idősebbnek érezte, azt a rendezés aszociatív tömegmozgatással kívánta kifejezni. Így lett a demagóg athéni tömeg „dühödt nacionalizmussal fertőzött agresszív csürhévé, melyben nem volt nehéz a fasizmus és az azt követő szocializmus tömegtebolyokra ismerni. Bizáncban a fanatizált dogmatizmus a fundamentalisták könyörtelenségére utaló módon kívánja ártatlanok vérént ontani.”

Természetesen bármennyire fontos volt is Harag számára a tömeg, az előadás nem redukálódott csupán az egyén és a tömeg viszonyára, legalább ugyanilyen fontos volt a négy főszereplő egymás közötti viszonya. Az alapkonfliktus, az első színben, amint már utaltunk rá, az Úr és Lucifer között alakul ki. De mivel ez „konkrét színpadi szituációkban” mutatkozik meg, amelyek középpontjában Ádám áll, „a drámai összeütközések igazi színtere Ádám tudata”, rajta keresztül folyik a harmónia és a diszharmónia harca. (A díszlettervek között volt egy „koponya-színpad”-szerű elképzelés, de Harag túl illusztratívnak találta és elvetette!) Lucifer állandó játékmesteri szerepe, amely rendre azonos alapséma szerint ismétlődik: van egy adott helyzet, amely állandóságot sugall, ezt bontja meg Lucifer közbelépése, a harmónia felbomlik, majd új cél fogalmazódik meg (hogyan vélt Erdélyi János: ez nem az ember tragédiája, hanem az ördög komédiája?!), két esetben volt különösképpen hangsúlyos. A már említett ünnepi meetingen, az előadás legelején és a párizsi színben. Ebben az „első Prága-kép szétdobált díszletelemei közt az előtte zajló forradalmat egy igen exponált helyen kiemelt karosszékben ülve figyeli”, egyetlen figyelemre méltó gesztust tesz: amikor a „tömeg Danton ellen fordul”, egy mozdulattal jelzi Ádámnak: „emlékezz [...], mindez már megtörtént veled, az események ismétlődnek, ne rajongj az új eszmékért”. S ez a gesztus nemcsak az előadás szerkezeti egységét őrzi meg, hanem fontos műértelmezési pillanat is: cáfolja azt az olvasatot, mely szerint Lucifernek nincs köze a „forradalom megálmodásához”. A főszereplők közötti előadásbeli viszonyrendszerrel még csupán annyit, hogy Éva Harag értelmezése szerint az a „valószínűtlenségi tényező”, amely szüntelenül megzavarja Lucifer terveit.

A haragi elképzelés szerint a színpadi megoldásoknak az előadást létrehozó, tartó alapelvekből kellett következniük, de olyképpen, hogy a színpadi szituációk „nem élethelyzetek másolataként, hanem életigazságok esszenciális kivetüléseként” hassanak. Ez a szándék sajátos, jelzésszerű teatralitást igényelt, amely egyaránt nélkülözi a lélektani realizmust és az analitikus felvezetést, előkészítést. Ebből adódóan a színésztől azt kérte a rendező, hogy „az érzelmi fűtöttség, a szenvedély magas hullámai váratlan erővel törjenek fel az egyes jelenetekben”, anélkül, hogy ez „színfalhasogató indulattá” válna.

Az előadás látványvilágának kialakítását a rendező a tömeg mozgatásával és színpadképszerző működésével oldotta meg. Néhány ebbéli megoldásról már történt említés, külön figyelmet érdemelnek a londoni szín mozaikjának korszerűsége utaló tömegepizódjai. Az általános utcai forgatagban két szereplő jelenléte volt hangsúlyos: az ibolya-árus Kisleányé („az ártatlanság álcájában jelentkező gyermekprostitúciót is megidézve”) és a Nyegléé (a „talán drogos, talán zavarodott elméjű tudós megszállott figurája”). A felvonuló munkástüntető a bobbysisakos rendőrökkel ütköztek meg, a talponállókban „vedelő, handabandázó lumpenek” voltak láthatók, a diákok hippikként vették birtokba a teret, „két tucat fehér bottal kopogó koldus” keltett félelmetes szociális jellegű látványt, az út szélén „színes boákat viselő” strichelő prostituáltak mellettük magukat, állandóan utcai zenészek, táncosok tűntek fel és el, utcaszínház happeningként adta elő a világ teremtéséről szóló történetet, vásárlók siettek le-fel.

Dokumentumértékű Kovács Levente dicséretes vállalkozása, amelyben úgy elevenednek meg a Harag György rendezte marosvásárhelyi előadás részletei, hogy a leírások rendre nemcsak a látványt idézik elénk, hanem a látvány kifejezte tartalmi mozzanatok, vonatkozásokat is, azt a szuverén rendezői *Tragédia*-olvasatot, amely a mű irodalmi elemzői számára is tanulságos lehet, bár tudjuk, hogy az irodalom kissé lenézően viszonyul a drámák színpadi értelmezéséhez, holott...

(Marosvásárhely, Mentor, 2003, 119 lap, 1470 Ft.)

GEROLD LÁSZLÓ

Számunk szerzői

FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szegedi Tudományegyetem
GÁNGÓ GÁBOR tudományos főmunkatárs, MTA Filozófiai Kutatóintézet
GEROLD LÁSZLÓ irodalomtörténész, kritikus, Újvidék
KERÉNYI FERENC tudományos munkatárs, MTA Irodalomtudományi Intézet
KISS FARKAS GÁBOR egyetemi tanársegéd, ELTE
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN egyetemi adjunktus, ELTE
LŐRINCZ CSONGOR doktorandusz, ELTE
PRÁGAI TAMÁS doktorandusz, Pécsi Tudományegyetem
SZILÁGYI MÁRTON egyetemi docens, ELTE

A kiadásért felel Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő Ruttkay Helga
Tördelte Somogyi Gábor
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető Balogh Mihály

HU ISSN 0324 4970

Ára számonként: 300 Ft
Előfizetés egy évre: 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Budapest, VIII. ker. Orczy tér 1. Telefon: 06 1/477 6300, postacím: Bp., 1900,
további információ: 06 80/444 444, hirlapelofizetes@posta.hu),
valamint átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.),
az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)