

ÉKÍRÁSOS „Ó-BABILÓNIAI” VERS ÉS MODERNITÁSTAPASZTALAT

Ignotus Hugó „töredelmes zsoltára”

1

A *Nyugat* 1914. április 16-i számában vezérversként (az egész szám nyitó írásaként) jelent meg az *Asisakuga*, folytatólagos alcíme szerint: *Vagyis sirám az én istenem szíve megnyugtatóására*. A versnek van egy afféle magyarázó, forrásmegjelölő második alcíme is: *Ó-babilóniai töredelmes zsoltár. A Rawlinson-féle nyugat-ázsiai felírások gyűjteményéből*. A szöveget Ignotus Hugó jegyezte, így: „Fordította: Ignotus”. Amit valaki fordít, az értelemszerűen fordítás, elvileg tehát nem „eredeti”, hanem csak egy már kész szövegnek egy másik nyelvre való áttétele. Ezt a „töredelmes zsoltár”-t azonban Ignotus felvette saját verseinek gyűjteményébe is, az 1918-ban, a *Nyugat* kiadásában közzétett *Ignotus verseiből* című, eleve reprezentatívnek szánt kötetébe. A kötetben ugyan fordítás is van néhány (Gottfried Keller, Verlaine, Byron), de ezek jelölt fordítások – az *Asisakuga* esetében azonban a kötetben ez a jelöltség hiányzik. Ez komplikálja a szöveg státusát, fölvetve a kérdést: „saját” vers-e vagy fordítás? S tovább komplikálja a besorolást, hogy az *Asisakuga* a kötetben egy szövegcsoporthoz (ciklus vagy fejezet?) címe is. Azaz Ignotus a versnek (vagy legalábbis címének) valamiféle integráló szerepet (is) szánt. Ilyen szerepet pedig nem egy (szerzői szempontból mégiscsak másodlagos) fordítás, hanem a „saját” vers szokott kapni.

A kérdést persze a mai fordításelméleti irodalom perspektívájából (vö. Szegedy-Maszák 2008) akár nyitva is lehetne hagyni. A „saját” vers és a fordítás, éppen nyelvisége, nyelvi megalkotottsága következtében kevésbé különíthető el és állítható egymással szembe, mint ahogy azt az irodalmi konvenció hagyományosan értelmezi. Az idegen szöveg, szigorú értelemben, „csak” minta és/vagy inspiráció, a „fordítás” – éppen a forrásnyelv és a cél nyelv különbsége miatt – irodalmi értelemben nem feleltethető meg egy az egyben a „lefordított” műnek. A kérdés azonban mégsem teljesen értelmetlen vagy fölösleges: a mintától való *távolság* mindenképpen érdekes. S a vers önmeghatározásának néhány eleme mindjárt elgondolkodtató. Az ó-babilóniaiaként meghatározott „zsoltár” az időrendi inkongruencia gyanúját ébreszti (a „zsoltár” mint megszólalási forma ismert volt-e egyáltalán az ó-babilóniaiak körében?), ugyanakkor a Rawlinson-féle gyűjtemény emlegetése valóságos szövegkorpuszra utal. Mi tehát a helyzet? Sir Henry Creswicke Rawlinson (1810–1895) csakugyan létező személy volt: brit diplomat, politikus, katona – s nem utolsósorban: *asszirológus*. Az ékírásos feliratok lemásolása és megfejtése terén jelentős, sok vonatkozásban úttörő érdemei vannak. Ide vágó könyvei fontosak. 1861 és 1870 közt például négy nagy, úgynevezett „folió” kötetben jelent meg az a munkája, amelyre Ignotus is utal: *The cuneiform inscriptions of Western Asia*. De már jóval előbb is neves tudósnek számított. A Dáriusz (Dárajavaus) perzsa király tetteit és győzelmeit megörökítő reliefnek és feliratnak a megfejtését már 1846-ban publikálta. *A History of Assyria, as collected from the inscriptions discovered in the ruins of Niniveh* pedig ugyancsak még 1852-ben megjelent. 1858-ban, aligha véletlenül, már a Magyar Tudományos Akadémia is ho-

norálta tudományos érdemeit – „kültagjává” választotta. Az asszirológia történetébe beírta nevét. Személyét és munkásságát a mindmáig alighanem legjobb magyar általános lexikon, *A Pallas Nagy Lexikona* már XIV. kötetében (422.) bemutatta, így a magyar olvasók is felfigyelhettek rá. Külön kiemelve, hogy „nagy érdeme a biszutuni (behisztani) nagy történelmi értékű feliratnak pontos lemásolása s az ékírásnak megfejtése. Rendkívül sok asszír és babiloni ékíratot gyűjtött össze Babilon és Ninive romjai között és ezeket is sikerült neki más régészek segítségével megfejteni.” (422.) Az Ignotus által hivatkozott művét a lexikon is „tudományos működésének legbecsesebb emléke”-ként emlegette.

Kérdés most már csak az: a *Western Asia* tartalmaz-e olyan szöveget, amely bármilyen értelemben az *Asisakuga* mintája vagy forrása lehet? Komoróczy Géza, aki alapos tanulmányt írt a sumer költészet fordításának kérdéseiről, tud Ignotus teljesítményéről, s az „akkád nyelvű költészet” magyar fordításairól szólva az Ignotus jegyezte *Asisakugát* a „szórványos előzmények” között, időrendben a második helyen említi (Komoróczy 1972: 238–239.). Magáról a szövegről (sem forrásáról, sem magyar célnyelvi verziójáról) nem szól – igaz, tanulmánya célja nem is ez volt. Ami szempontunkból tanulmányából mégis közvetlenül érdekes, az az, hogy szerinte az ókori Kelet irodalmának fordítása általában (s nem csak magyar vonatkozásban) nagymértékben elszakad az eredetitől, s vagy (metrikai, tartalmi stb. vonatkozásban) félrefordítás, vagy, jobbik esetben, nem fordítás, hanem maga is (a forrásszöveg inspirálta) öntörvényű *költészet* (Komoróczy 1972: 238., 240.). Ezt a (meglehetősen általánosan érvényesülő) összefüggést alighanem az *Asisakuga* forrását keresve (és értelmezését végezve) is célszerű szem előtt tartanunk.

A babilóniai feliratokat, egyebekkel együtt, az ékírásos feliratokat közreadó gyűjteménynek az első kötete (Rawlinson 1861) tartalmazza. A kötet, amelynek hasonmása interneten is elérhető, voltaképpen a lemásolt ékírásos feliratokat adja, táblánként, a feliratok tartalmára csak nagyon rövid angol nyelvű szöveg utal. Ez az ékírás „olvasásában” járatlan, nem asszirológus kutatót gyakorlatilag megoldhatatlan feladat elé állítja, ha Ignotus lehetséges forrását keresi. Magam, kompetencia híján, ezt az azonosítást nem is tudom elvégezni (bár az azonosításra nagyon is nagy szükség lenne). Elvben, tisztán spekulatív alapon, két föltevés kínálkozik. (1) Ignotus (vagy valamelyik ismerőse, barátja, akinek szakértelmét felhasználhatta) értett az ékírások olvasásához. (E föltevés, bár teljesen nem zárható ki, igen kevésbé valószínű.) (2) Ignotus nem magát az alapművet ismerte (amelyre hivatkozik), hanem csak a forrásaként szolgáló szöveg valamilyen közvetítő nyelvű „újra” közlése, azaz irodalmi felhasználása került a szeme elé. (Komoróczy Géza, egy hozzám írott e-mailjében, hasonlóképpen vélekedik: „Innen és e pillanatban azt gondolom, hogy Ignotus valamelyik 1900 körüli fordítást vette alapul, ilyenek vannak mind a három nyugati nyelven.”) E föltevés, ha komolyan vesszük, további forrányomozást igényelne – ami természetesen megint a magyar irodalmi kompetencián túl terjeszkedő tájékozottságot előfeltételez. Az *Asisakuga* forrásának kérdését tehát egyelőre nyitva kell hagynunk.

2

Akár fordításnak tekintjük a verset, akár „eredeti”, saját versnek, az alkotói szerep érvényesül benne. A nyelvi – egész pontosan: a magyar nyelvi – megalkotottság magyar verssé teszi. S ez a helyzet megint újabb kérdésekhez vezet el. Mindenekelőtt: mi magyarítja ezt a „tematikai” választást? Mi magyarítja azt, hogy amit a magyarul megszólaló költő el akart mondani, azt földrajzi és időbeli értelemben egyaránt nagyon távoli szereplehetőségbe helyezkedve mondta el és „sirámként” adta elő? Ez a választás az olvasó szemében ellentétesnek látszik azzal a modernség-centrikus törekvéssel, amely publicisztikájában

Ignotust mindig is jellemezte. Ő, aki akkor már közel negyedszázada az „újnak” s a „modernnek” az élharcosa volt, most, meglepő módon, időben és térben visszahátrált, mint egy kilépett – legalábbis a választott szerep díszletezése szerint – a „modernség” köréből. A választ nem érdemes elsietnünk, s mesterségesen ellentmondást sem érdemes konstruálnunk.

Annyi egyértelmű, a vers metaszovegei (címe, alcímei) hangsúlyozottan egy, a modernitástól időben és térben távoli világba helyezik a megszólalás kereteit. A cím (*Asisakuga*) idegensége és egzotikuma mindjárt kiemeli a megszokottból, s a magyar olvasót „idegen” szituáció keretei közé helyezi. („Maga az Asisa-kuga nem név, régi akkád+sumer féllogogramma, olyasmi a jelentése: »a szentet [sum. kug] / istenséget tisztelő [akk. hasziszu]«.” [Komoróczy Géza]) Az egyik alcímben szereplő „ó-babilóniai” szó földrajzilag is, időben is ugyanezt a távolítást szolgálja, ugyanakkor „történeti” magyarázatot is ad: a megszólalás Ó-Babilóniában történik. Az utalás a „nyugat-ázsiai felírások gyűjtemény”-re mint metaközlés egy lépéssel ezen is továbbmegy. Nemcsak történetileg és földrajzilag szituál, de valóságpreferenciaként is szolgál. Jelzi, nem a magyar szerző teremt itt történeti fikciót, hanem létező történeti dokumentumot szólaltat meg. (Ennek ugyanaz a szerepe, mint hogy fordításnak tünteti fel a verset a *Nyugat*.) A metaközlések tehát a szövegnek a jelenből a múltba és távoliba való áthelyezését szolgálják. Mindez azonban, paradox mód, lényege szerint éppen hogy a fikcióteremtés egyik eszköze. A közlésekben tetten érhető (s a szerzői intenciót kifejezni hivatott) realitás-fragmentumok csak „igazoló” elemek. A fikció nem-fikció voltát hivatottak igazolni. Ez a realitás-fragmentumokkal elegyített s realitás-fragmentumokkal körülbástyázott „visszahátráló” fikció maga is a modernitás során szükségképpen megjelenő speciális fikcióteremtési forma. Mondhatnánk: a modernitásban keletkező, nagyon is modern problémák múltba és idegen térbe való áthelyezésének kínáló eszköze, a modern „vállalhatatlan”, ezért rejtett és indirekt megkérdőjelezésének lehetősége. (Ignotus magyar kortársai közül például gyakran élt ezzel a lehetőséggel a prózaíró Cholnoky Viktor, de világirodalmi példaként, a párhuzam illusztrálására T. S. Eliottól a nevezetes *Átokföldje* is megemlíthető. Az alapmagatartáson belül persze ennek a megoldásnak nagyon sok változata van.)

A választás azonban még így sem evidens. S legalább két további – előzetes – kérdés mindenképpen választ vár. Az egyik: mi az a tapasztalat, amely Ignotust, a modernizáció programos élharcosát ilyen rejtőzködő, de mégis tetten érhető gesztusra készítette? A másik: a díszletezés miért éppen „ó-babilóniai” (s miért nem valami más)? Az első kérdésre válaszolni, szigorú értelemben, csak egy Ignotus-monográfia keretében lehetne. Csak egy ilyen monográfia tudná pontosan és maradéktalanul bemutatni Ignotus modernitásérzékelésének összetettségét, sőt bonyolultságát, korrigálva a róla élő közhelyek erős, de leegyszerűsítő és félrevezető sugalmazásait. Itt s most erre értelemszerűen nincs mód. Most meg kell elégednünk három összefüggés kiemelésével. Az első: Ignotus modernitásérzékelése soha nem volt felhőtlen, élményei alapvetően disszonancia-élmények voltak. A modernizációt (a „haladást”) elengedhetetlenül szükségesnek, vívmányait pozitívnak és elvárónak vélte – ennek szolgálatába állította újságírói munkássága nagy részét. De érzékelte a „haladás” szükségképpen árát és deficitjét is. Nevezetes aforizmája, amelyben leszögezte, hogy nem osztja saját véleményét, ennek a tapasztalatának a tömör, figyelemfelhívó és persze „érdekes” paradoxonba öltöztetése. Nem poénkodás (aminek sokan tartották), hanem „csak” sűrítés (s persze kódolás, ha tetszik: rejtés). A modernitáshoz való viszonyának lényege azonban igazán markánsan nem olvasókat „megosztó” aforizmáiban, egyes, mégoly nagy hatástörténeti karriert befutó megjegyzéseiben érhető tetten, hanem a maga alakította megszólalási formájában, az úgynevezett „impresszionista kritikában”. A spekulatív absztrakciók és a (szükségképpen merevvé váló) általánosítások helyére helyezett „impressziók” programszerű használata maga is a „valóság” ellentmon-

dásosságának és bonyolultságának (kényszerű) elismerése, tudomásul vétele volt. Egyféle *modus vivendi* a tapasztalat elismerése és kimondhatósága között. S ennek ára volt, a jelentés sajátos szétozlása, szétterülése (vö. Lengyel 2008), amelyet olyan okos ember, mint Ignotus, rabbik kései leszármazottja, természetesen érzékelt, de kilépni e helyzetből nem tudott. Meg kellett maradnia ellentmondásai között. A második összefüggés, amely itt számításba veendő, más jellegű. A vers nagy valószínűséggel *közvetlenül* megjelenése (1914. ápr. 16.) *előtt* íródott (a főszerkesztőnek saját lapjában nem kellett sorba állnia a megjelenésért: amit írt, mindjárt nyomdafestéket is kapott). S nem nehéz fölfigyelni az időrendi egybeesésre: pár hónappal később, 1914 nyarán megkezdődött a nagy világháború, a „nagy háború”, amely, nem teljesen alaptalanul, már világháborúként vonult be az „évkönyvekbe”. Márpedig ami bekövetkezett, nem véletlenszerű, esetleges esemény volt, hosszú időre visszanyúló előzményeivel, a problémák és feszültségek halmozódásával már az okosabb kortársak is szembesülhettek. S Ignotus nemcsak okos ember volt, de újságíróként gyakorló „politikai elemző” is. Ha a bekövetkező világháború lényegét maradéktalanul nem is tudta, tudhatta leírni (az úgynevezett „imperializmus” gazdasági, politikai és katonai dinamikája még nem leplezte le teljesen magát, a „globalizáció” – e nemben az első – hatástörténete még kevésbé vált explicitté), de a feszültségek halmozódását, a „robbanásveszélyt” zsigereiben érezte. (Erre, bizonyítékként, cikkeinek sok részlete felhozható lenne. Poppant jellemző például, amit ő maga erről 1922-ben, *Olvadás közben* című könyvének „új folyama” előszavában írt: „S szóljanak bármiről a szándékosan taláalomra összeszedett cikkek: szóljanak színházról, építészetéről, szerelemről, társadalmi bajokról és érzésekről: mind *oly aránytalanul nyugtalanok, mint a kutya földrengés előtt*. Azt kezdem érezni, hogy öntudatlan kasszandrasággal, mit ma kéne megírnom, megírtam akkor.” [Ignotus 1922: 5.]) Nem kétséges, hogy ezek a feszültségek benne magában is halmozódtak. Munkája pedig nem utolsó sorban éppen szenzibilitására, pontosabban az érzékenysége fölfogta „jelek” tudatosítására és kivetítésére alapozódott. Innen nézve érthető, hogy *Úvegház* című vezércikkében 1914 júniusában, még Ferenc Ferdinánd meggyilkolása előtt antcipálta a „harmadik balkáni háborút”, amelybe immár a „mélyen tisztelt nagyhatalmak” is bele fognak keveredni. Magyarán: a világháborút (Ignotus 1922: 92.). S ugyanebben a cikkében a Monarchia végétét is előre jelezte: „Mert mi tulajdonképp nem élünk, csak éppen még nem haltunk meg. S ez élő-halálunknak valóban élet-halálérdeke, hogy körülöttünk az egész világ ily terméketlen dermedtségben éljen. Csakhogy a világ erre nem hajlandó, s a dolgok úgy fordulnak, hogy vagy belekényszerülünk az életbe, vagy kilöketünk az életből” (Ignotus 1922: 94.). A harmadik összefüggés, amelynek megemlézése ide kívánczik, Ignotus magánéleti krízise. Első házassága 1912 végén válságba jutott, 1913-ban szét is költöztek, majd 1914-ben jogilag is elváltak. Ám Steinberger Janka nemcsak felesége volt, de gyerekeinek anyja is, a válás súlyos érzelmi és (egyáltalán nem mellékesen) egzisztenciális megterheléssel járt. Az 1914 januárjában, közjegyzői közreműködéssel kötött szerződésből tudjuk, Ignotus nagyon komoly plusz anyagi terheket vett ezzel a nyakába. (1913 közepén még annak terve is fölmerült, hogy itt hagyja az országot, s Németországba költözik, ott terem új egzisztenciát magának.) A válás hátterében ugyan fölbukant egy fiatal nő, a festőművész Somló Lili (a későbbi, második feleség), s jelenléte a történetben akár egy új perspektíva megnyílásaként is értelmezhető lenne, ám szimptomatikus, hogy az új házasság megkötése sokáig váratott magára. Ignotus csak 1916-ban nősült újra.

Mindenhol a nyílt vagy látens válság jelei mutatkoztak tehát.

A második kérdés – a megszólalás miért éppen ó-babilóniai díszletek között történt? – némileg kisebb súlyú kérdéskört bolygat meg. A választ, ha akarnánk, akár rövidre is zárhatnánk: *csak*. Ez jutott az eszébe Ignotusnak, vagy: Rawlinson műve akadt a kezébe, stb. A véletlenek mögött azonban rendszerint mélyebb, bár a szereplőben nem föltétlenül

tudatosul s olykor utólag is nehezen földeríthető összefüggések állnak. A „véletlen” a lelki tudattalan munkájának eredménye, lelki realitás s mélyben rejtőző szimptóma. Az, hogy a beszédszituációt, a megszólalás helyzetét a vers távoli térbe és távoli múltba helyezte át, az eddig mondottak alapján már érthető. Az ó-babilóniai szituálás azonban, ha jobban belegondolunk, szintén kézenfekvő. Az a „sirám”, amelyet a vers megjelenít, természetesen nem speciálisan modern, hanem sokkal inkább ősi, archaikus megnyilvánulás. A „modern” ember jól teszi, ha ennek csak fedezékben ad hangot. S egy szerzőnek, aki a zsidó tradíción már félig-meddig kívül áll, de ez a tradíció egyáltalán nem közömbös számára, még ezer szállal kötődik hozzá, két opció, mint szereplehetőség, kerülendő: az ősi zsidó és a mindennapokban uralkodó keresztény. Az ó-babilóniai ehhez képest ideális választás. Sem ez, sem az, de történetileg valamiképpen kapcsolódik az ősök hitéhez, kulturális kontextusához. (Olyannyira így van ez, hogy ma az ELTE egyik tanszéke, nevében és profiljában, egyenesen ezt a kettősséget tükrözi: Assziológiai és Hebraisztikai Tanszék. Megkülönbözteti őket, de össze is kapcsolja azt, amit megkülönböztet.) Ignóus tehát úgy rejti el magát, hogy meg is vallja hitét. Nem közvetlenül, ám mégis felismerhetően. A nem vallásos, úgynevezett „nem-zsidó zsidó” szól itt istenéhez. Vagy ahogy, más oldalról közelítve a vershez, Komoróczy Géza (e-mailben) mondja: „A biblikus, bűnbánó zsoldár jellegű szöveget Ignóus költői működésének mélyebb [...] zsidó rétegéhez sorolnám.”

3

A vers, önmeghatározása szerint, „sirám”, a megszólalás célja pedig (legalábbis az alcím szerint) az isten, méghozzá az „én istenem” szívének „megnyugtatója”. Ez eltér a konvenciótól, analóg helyzetben a (keresztény) sztereotípiák „könyörgésről” és a szív „meglágyításáról” szólnának. A vers szóválasztása azonban nemcsak stílusosan egyénítő, de a mögötte meghúzódó, benne megjelenő attitűd is archaikus. Ez, ha „lefordítjuk” a sirám szót, egyértelműen: *panasz*, vagy ha úgy jobban érthető: panaszkodás. S mint ilyen, egy nagy irodalmi (s nem csak irodalmi) hagyományba tartozik bele.

Asisakuga *Vagyis sirám az én istenem szíve megnyugtatója*

Ó-babiloni töredelmes zsoldár. A Rawlinson-féle nyugat-ázsiai felírást gyűjteményből

*Bár az én istenem szívének fergetege nyugságra jutna...
Ami az én istenem előtt utálattá lón, olyasmit ehettem tudtomon kívül,
Ami az én istennőm előtt fertelem, olyasmire léphettem tudtomon kívül.
Ó uram, sok az én bűnöm, nagyok az én vétkeim.
Én istenem, sok az én bűnöm, nagyok az én vétkeim,
Én istennőm, sok az én bűnöm, nagyok az én vétkeim.
Isten, kit ismerek s nem ismerek, sok az én bűnöm, nagyok az én vétkeim,
Istennő, kit ismerek s nem ismerek, sok az én bűnöm, nagyok az én vétkeim.
A bűnt, melybe estem, nem ismerem,
A vétket, amit elkövettem, nem ismerem.
Az utálatot, miből ehettem, nem ismerem.
A förtelmet, melyre léphettem, nem ismerem.
Az úr az ő szívének haragjában sötétben nézett reám.
Segítséget kerestem, de senki sem fogott kézen,*

*Sírtam, de senki nem állt mellém.
Kiáltásokban török ki, de senki nem hall meg.
Lebír a fájdalom, csordultig vagyok vele, föl sem tekinthetek.
Az én irgalmas istenemhez fordulok, hangosan esdeklek,
Az én istennőm lábait csókolom s kézzel illetem.
Az istenhez, kit ismerek s nem ismerek, hangosan esdeklek
Az istennőhöz, kit ismerek s nem ismerek, hangosan esdeklek.*

*Az emberek megátalkodottak, semmit nem tudnak.
Az emberek, ha vannak is, mit tudhatnak?
Tegyenek rosszat, cselekedjenek jót, nem tudnak semmit.
Ó uram a te szolgádat ne buktasd el,
Az ingovány vizébe lököttet ragadd kézen!
A bűnt, amibe estem, fordítsd jóra,
A vétket, amit elkövettem, fújja el a szél!
Az én sok rosszaságaimat húzd le rólam, mint váltóruhám!
Istenem, ha bűneim hétszer hetek is, oldd meg bűneimet!
Isten, kit ismerek s nem ismerek, ha bűneim hétszer hetek is, oldd meg bűneimet!
Istennő, kit ismerek s nem ismerek, ha bűneim hétszer hetek is, oldd meg bűneimet!*

Fordította: Ignotus

Maga a vers három, tipográfiaiilag is jelölt részre tagolódik. Az első rész 13, a második 8, a harmadik 11 sorból áll. Ez a hármas tagolás, s a három rész egymáshoz viszonyított aránya erős kompozíciót alkot. A szerkezet egyszerre ad teret a disszonanciáknak és a magatartás egységének. A panasz okát az első rész 13. sora adja meg: „Az úr az ő szívének haragjában sötéten nézett reám.” E sor kompozícióban belüli helye is, „tartalma” is meghatározóan fontos. Szerkezetileg lezárja az első részt, „tartalmilag” pedig magyarázza az addigiakat, s kijelöli a továbbiak problematikáját. A megszólalás e harag körül mozog, ez hívja elő a panaszt, minden, ismétlések sorával nyomatékositott megnyilatkozás e haragra reflektál. Az „úr szívének haragja” a vers gondolati centrumában áll, s fix pont. Ez a „haragvó” instancia a versben adottság, amely/aki nem szorul külön meghatározásra vagy leírásra. Bizonyos értelemben emberiesített, személyes hatalom ez: az „én istenem”, „haragszik”, sőt „sötéten néz reám”. Alakja azonban meghatározatlan, sőt – talán – alakját sokszorozó. Hol „úr”, hol „isten”, hol „istennő”. Az „úr” és az „isten”, hagyományosan, ugyanannak kétféle megnevezése, szinonimák. Az „istennő” azonban elkülönül az „isten”-től, az isteni instancia valami kiegészítője. (Ennek az el- és megkülönböztetésnek teológiai értelemben lenne jelentősége, a vers értelmezése szempontjából azonban alig. Igazában csak retorikai lehetőség – a verset uraló ismétlések szempontjából ismétlési lehetősége. De nem telegendő meg tőle bizonyos, meghatározatlan, női princípium képviselője sem. Külön emlegetését gondolatilag ez is indokolhatta.) Az isteni instancia, ez a haragvó hatalom azonban tetteiben, haragjában közvetlenül nem nyilvánul meg – erre csak közvetve, a panaszkodó reflexiójából lehet következtetni. Csak azt tudjuk meg, maga a vers megszólalója miképpen fogja föl a harag okát s miképpen reagál arra.

A vers első szövegsora, *in medias res*, az alapszólam, a *vágy* megfogalmazása: „Bár az én istenem szívének fergetege nyugságra jutna...” Ez az óhaj impliciten már tartalmazza a sirám okát, s előre vetíti magát a sirámot is. S ami figyelemre méltó: az isteni magatartás nem a szokványos *harag* szóval jellemződik (bár a megfogalmazásba ez is beleérthető), hanem két momentum hangsúlyozódik: az *indulat* („szívének fergetege”) és a *nyugtalan-*

ság (az a lelki helyzet, amelynek jó lenne „nyugságra” jutnia). Az isteni attitűdben tehát egy világ- és létérzékelési disszonancia ölt testet – ami jóval több, mint valamiféle szokványos, szubjektív harag. Ez *nyugtalanító nyugtalanság*, veszélyforrás. Ahogy az első rész (már idézett) 13. sora, úgy ez az első sor is szerkezetmeghatározó. Az 1. és a 13. sor tartalmilag is keretbe foglalja az első részt: a megszólaló bűnösség-élményét, beismeréseit. Az első rész „szótérképe” négy, ismétlődő szót emel ki: *utálat, fertelem / förtelem, bűn, vétek*. Az utálat és a fertelem „csak” kétszer-kétszer fordul elő, a bűn viszont (tizenegy sorban!) hatszor, s ehhez csatlakozik a vétek szó, további ugyancsak hat előfordulással. Hogy a bűn és a vétek között van-e lényegi különbség, s ha igen, akkor miben áll ez a különbség, most zárójelbe tehető kérdések. Ami igazán figyelemreméltó, az a két szó együttes előfordulásából összeálló szignifikáns bűnösségtudat. Ez a vers a bűnösség verse. De ez a bűnösség mégsem egyszerű fejlemény. Maga a bűn/vétek mibenléte teljesen bizonytalan, elrejtőző. A megszólalónak csak fölteve van róla: „olyasmit ehettem tudtomon kívül”, „olyasmire léphettem tudtomon kívül”, ami istene, illetve istennője előtt „utálatlanná lón”, illetve fertelemmé. Ez a nem-tudás azonban semmit nem változtat a bűnösség tudatán. A megszólaló nemcsak beismeri a bűnt, de hangsúlyozza azt, sőt (retorikailag) szinte sulykolja: újra s újra megismétli. A domináló szintagma („sok az én bűnöm, nagyok az én vétkeim”) ötször ismétlődik. Egyszer az „ur”-at, kétszer-kétszer az „én istenem”-et, illetve az „én istennőm”-et megszólítva, de mindig beismerésként. A szöveget bizonyos elemeinek variálása megóvja a monotóniától, dinamikája azonban nem vagy nem csak retorikai természetű. Saját, nagyon erős feszültségtere van. Retorikailag a nyomatékosító ismétlések, a szituáció variálásai, s nem utolsósorban a meglepő ellentétek kiemelő szerepeltetése önmagában is szemantikai feszültséget hoz létre. A bizonytalanság (ambivalencia) és a nem-tudás mindent átjáró jelenléte azonban emellett speciális, ismeretkritikai diszpozíciót is kialakít. Magának az istennek és az istennőnek a megismerhetősége is teljességgel problematikus. „Isten, kit ismerek és nem ismerek”, mondja a beszélő, majd ugyanezt elmondja az istennőt megszólítva is. A megfogalmazás önellentmondó, de semmiképpen nem poénkodó paradoxongyártás eredménye. Az isteni (tehát természeti, történeti, az emberi létet is konstituáló) végső „hatalom” gyakorlati átláthatósága, megismerhetősége van itt kétségbe vonva. Ismerem, nem ismerem. Mindkettő elmondható, de össze nem egyeztethető, a közöttük feszülő ellentmondás megnyugtatóan föl nem oldható. S ennek rendkívül komoly következményei vannak: „A bűnt, melybe estem, nem ismerem. / A vétket, amit elkövettem, nem ismerem. / Az utálatot, miből ehettem, nem ismerem. / A förtelmet, melyre léphettem, nem ismerem.” Azaz nemcsak a bűn, de a bűnt eredményező emberi gyakorlat válik átláthatatlanná, és szabadul el, nő az ember fölé, mint kontrollálhatatlan irracionális erő.

A bűnnek ez az „archaikus” tematizálása, nem kétséges, Ignotus kor- és létérzékelésének kivettése.

A vers második, középpontba helyezett része maga a „sirám”, a panasz. Ez a nyolc sor már közvetlenül ad hangot az én kiszolgáltatottságának. A nyolc sor első fele leplezetlen jalkiáltás, második fele az isteni instanciához való viszony újradefiniálása, az istenihez viszonyított alárendeltség elfogadása.

E résznek az első négy sora minimális stilizálással, csaknem teljesen nyílt megszólalás. Az archaikus szerep itt csaknem teljesen lefoszlik a költőről, aki itt (az egész vers kontextusa mögé bújva) közvetlenül vall magáról. E négy sor akár életrajzi dokumentációként is kezelhető. Mögöttük ott van mindaz a magán- és közéleti kálvária, amelyet Ignotus a vers megírása előtti két-három évben megélt, ám ilyen nyíltan, s főleg nyilvánosan soha nem beszélhetett róla. Itt a személyes panasz mondatik ki, azzal a szándékkal, amelyet Karinthy fogalmazott meg később aforizmatikus tömörséggel: nem mondhatom el senkinek, elmondom hát mindenkinek. A szerzői szubjektivitás tetten érése azonban nem fed-

heti el, hogy e négy sor általánosabb érvényű jalkiáltás: a modernitás emberének szorongatottsága és kétségbeesése is megjelenik benne. A második négy sor, nem is véletlenül, mindjárt vissza is tér az archaikus szerep keretei közé, újra bekapcsolódik annak utalás-hálójába. Az e szekvenciában ismét feltűnő motivikus ismétlés („kit ismerek és nem ismerek”) visszakapcsolja a panaszt az előbbi rész ismeretkritikai tapasztalatához, s egyben jelzi, a panasz, bár van címzettje, a teljes bizonytalanságba küldött szó. Nincs garancia sikerére, akár csak célba érésére sem. Marad az „esdeklés”. A „sirám”, amelyet a vers tematizál, nem több „hangos esdeklésnél”. A megszólaló azonban kitüntetett helyen, a két utolsó sorban, ráadásul mindkétszer a sor végén, kimondja: „hangosan esdeklek”. Ez a megoldás megint szimptomatikus: fegyverletétel az isteni hatalom előtt, ugyanakkor (irracionális) remény. Az esdeklés talán meghallgatásra talál.

A harmadik rész majdnem azonos terjedelmű, mint az első rész: 11 sor. Szerepe azonban egészen más. A megszólaló itt (e rész első három sorában) summázva mondja ki tapasztalatait: „Az emberek megátkozottak, semmit nem tudnak. / Az emberek, ha vannak is, mit tudhatnak? / Tegyenek rosszat, cselekedjenek jót, nem tudnak semmit.” Ezek a modernitás végletesen negatív antropológiai tapasztalatai. Az emberi magatartás nemcsak „megátkozott”, azaz az esetlegeshez is makacsul ragaszkodó, de semmit, ami igazán lényeges, nem tud. Ez a nem-tudás több, mint a megismerhetőség megkérdőjelezése, ez nem a megismerés lehetőségének viszonylagosítása, ez maga a negatív bizonyosság kimondása: „nem tudnak semmit”. Ez a megállapítás már túl van minden bizonytalankodáson, már „csak” a tapasztalatot mondja ki. A rezignált, lemondó konnotációt (is) hordozó kérdés még fölmerül ugyan: „mit tudhatnak?”, de maga a kérdés már álkérdés. Benne van, kimondatlanul is, a negatív válasz. S figyelemre méltó, hogy e kérdésfeltevésnek a kontextusa már-már magának az embernek a létét is csak feltételesen ismeri el: „Az emberek, ha vannak is [...]”. S a nem-tudás tapasztalatának kimondása a variáló ismétlések révén nagyon erős retorikai megerősítést kap. A kimondásnak ritmusa van, egy triadikus alakzat áll össze: „semmit nem tudnak” – „mit tudhatnak?” – „nem tudnak semmit”. A három sor között dialógus zajlik, az „eredmény” kimondása nyilván nem könnyű, de a kimondás megtörténik. S hogy itt nem erkölcsi relativizálás érhető tetten, jelzi: a „jó” és a „rossz” léte nem vonódik kétségbe, „csak” motivációjuk válik tudattalanná: „Tegyenek rosszat, cselekedjenek jót, nem tudnak semmit.” Az emberléptékű ész trónfosztása ez.

A harmadik rész 4-8. sora mindezek után már csak a könyörgés lehet. A könyörgés archaikus eredetű, de, mondhatnánk, örök, erős pozícióját az emberi történelem egész eddigi menetében megtartó krízisreakció. Végső gesztus, az alkudozó, irracionális remény végső „érve”, az ember fölötti hatalmak előtti fegyverletétel. Menedékkeresés. „Ó uram a te szolgádat ne buktasd el, / Az ingovány vizébe lőkötött ragadd kézen! / A bűnt, amibe estem, fordítsd jóra, / A vétket, amit elkövettem, fújja el a szél!” A személyes isten közvetlen megszólítása ez, a problémamegoldás valami ember fölötti szférába emelése, de maga az isten mégis emberiesített. (Az isten ebben az értelmezésben olyan, mint az ember, „csak” éppen omnipotens, azt is megteheti, amit az ember nem tesz meg.) E ponton a vers vallásos gesztussá (is) válik, nem csak egy (lehetséges) vallás történeti imitációja, e gesztus ugyanakkor nem ceremoniális, külsődleges gesztus, hanem az egyik lehetséges emberi alapmagatartás. Szerep és személyes lelki reakció egybeesik benne. De a megszólalás szubjektivitása közvetett, alakított formában érvényesül, így egyféle fedezetet is képez a vers által megszólaló számára. S hogy itt csakugyan megtörténik a személyes lelki krízis művészi szublimálása, jól mutatja a vers utolsó (a harmadik részt is lezáró) sorainak ismét hangsúlyt kapó történeti díszletezése és erős retorizáltsága: „Istenem, ha bűneim hétszer hetek is, oldd meg bűneimet! / Isten, kit ismerek s nem ismerek, ha bűneim hétszer hetek is, oldd meg bűneimet! / Istennő, kit ismerek s nem ismerek, ha bűneim hétszer hetek is, oldd meg bűneimet!” E sorokban jól érzékelhető a motivikus visszakap-

csolás („kit ismerek s nem ismerek”), a variálva ismétlés, az archaikus-folklorisztikus „hétszer hét” szintagma nyomatékos (megismételt) szerepeltetése, stb. A vers kompozíciója szempontjából figyelemre méltó, hogy e záró részben (az első részhez hasonlóan, arra mintegy vissza is utalva) megint többször említődik a „bűn” és a „vétek”, sőt – s ez alighanem tudatos kompozíciós megoldás – a vers utolsó szava is a bűn, méghozzá a személyes bűn. De – s ez is hangsúlyozandó! – a személyes szerzői motiváció, ha kódolva is, a zárlatban is utat keres magának. Az utolsó sor a *női* princípiumot (is) képviselő „Istennő”-t (s nem az istent vagy az urat) szólítja meg. Ez Ignótus részéről alighanem magánéleti utalás. (Egyben magyarázat a vers megírásának *közvetlen* indítéka.) De ez a szerzői „szubjektivitás” csak életrajzilag fontos, művészi – s gondolkodástörténeti – szempontból a vers ennél jóval összetettebb, s fölője emelkedik fogantatása életrajzi körülményeinek.

4

A vers keletkezési ideje és „tartalma” alapján egyértelműen a modernitás tapasztalatának verse. De – vagy azért, mert inspiráló mintája archaikus szöveg volt, vagy esetleg azért, mert az archaikusat imitálta – retorikai formája archaizáló, az ókori keleti vers retorikai auráját igyekszik megteremteni. Ezért, konkrét forrásának azonosítása nélkül is, fölmerül a kérdés: az archaizálás (vagy mintakövetés) mennyire sikeres? Olyan-e, mintha csakugyan egy ó-babilóniai ékírásos szöveg szólalna meg magyarul? A válasz, éppen a (lehetőséges) konkrét minta azonosítása híján, jó esetben is csak hozzávetőleges, megközelítő jellegű lehet. De Ignótus szóban forgó (magyar) versének némely adottsága megmérhető e szempontból.

Komoróczy Géza, aki (az addigi értelmezési kísérletek áttekintésére építve) a sumer/akkád verselés modelljét is fölvázolta (Komoróczy 1972: 250–266.), sok mindent megvilágított e verseléssel kapcsolatban. Mindenekelőtt kutatástörténeti előzményeket végig gondolva kimondta: „az akkád versépítés egyik legfontosabb eszköze” „az ismétlődő, sztereotip fordulatok”-ban keresendő – ezek a „fárasztó” ismétlések nem hibák, hanem költőiségük sajátossága (Komoróczy 1972: 238.). A modell, amit fölépített, az ismétlődés mint versszervező elv központi szerepével számol, s leszögezi: „a sumer vers az élőbeszédtől abban különbözik, hogy ismétel. Az ismétlés szerepének felismerése a kulcs, amely kinyitja a sumer verstan eddig bezárt kapuit. A költői beszéd nem más, mint az élőbeszéd szintagmáinak, mondatainak megismétlése. Az ismétlés nyomatékot ad minden beszéd-elemnek, kiemeli, emelkedetté teszi. Minden verssor önálló, teljes értékű mondat, amely azért versmondat, mert közös elemek kapcsolják mind a megelőző, mind a következő sorhoz. Ebben a verselésben nincs, és nem is képzelhető el áthajlás. Az adott nyelvben érvényes legegyszerűbb mondat megismétlése az ismétlés és a vers legegyszerűbb formája.” (Komoróczy 1972: 262.) Fontos momentum, hogy „a sumer versben a nyelvi egységek, a szintaktikai határok pontosan egybeesnek a ritmushatárokkal. Másképpen fogalmazva: a sumer verssor ritmushatárai azonosak a szintagmahatárokkal.” (Komoróczy 1972: 251.) Általánosítva is kimondható: „a sumer vers az ismétlés formáiból épül fel. A sumerül lehetséges legegyszerűbb mondat megismétlése a vers legközönségesebb formája. Ily módon a sumer verselés maradéktalanul nyelvi, grammatikai természetű. A sumer költészetben csak olyan versépítő elemet találunk, amely maradéktalanul összhangban van a nyelvben érvényes mondatok és szintagmák grammatikai természetével: sőt nemcsak összhangban van velük, hanem egyenesen belőlük származik. Ha felismerhetünk is rímet, alliterációt, esetleg a hangsúlyozással is harmonizáló ütemezést stb., ez akkor sem módosítja a képet: az ismétléshez viszonyítva mindez mellékes, másodlagos, véletlenszerű vagy – az esetek többségében – éppen az ismétlés alakzataiból kifejlődött tényező.”

(Komoróczy 1972: 262.) Fontos poétikai (metrikai) összefüggés, hogy a sumer/akkád „verselésben található ismétléseknek három *alapformája* írható le: az *egyszerű* ismétlés, a *bővítő* ismétlés és a *változtató* ismétlés.” (Komoróczy 1972: 254.) (Ezeket Komoróczy [1972: 254–256.] szabatosan le is írja és illusztrálja.)

Ignotus verse ezeket a sajátosságokat lényegében véve maga is érvényesíti. A versépítkezés természetét illetően tehát imitáló „archaizálása” alkalmas az „ó-babilóniai” verselés jellegének magyar nyelvvű felidézésére.

5

Kimondható tehát: a vers a magyar modernitás válságának archaizáló formájú művészi dokumentuma. Nemcsak azért fontos, mert Ignotus ritka költői megszólalásainak egyike, hanem önértéke okán is. Újdonsága kettős. Mint a modernitás válságára adott intellektuális válasz a magyar gondolkodástörténet egyik jelentős, irodalmi formában jelentkező teljesítménye. Nem hangulatlíra, nem futó benyomások gyorskezü rögzítése, mögötte jelentős – tapasztalatfeldolgozó – gondolkodói teljesítmény áll. S a vers nagyon sokféle analízis eredményeit fogja egybe, sűríti össze, emberi magatartásba áttéve, gondolatilag is reflektálva. Ez a mű, korszpecifikus tapasztalatok rögzítőjeként, retrospektíve segíti a magyar modernitás krízisének megértését. Mint vers (verselésének módja miatt) pedig egy olyan hagyományt visz bele a magyar költészetbe, amely addig abban nem vagy igen kevésé volt jelen. Ez az „ó-babilóniai” zsoltár nem a magyar költészetben már megszokott görög és latin antikvítás formáinak és megoldásainak újraírása, nem is az (egyébként természetesen sokrétű és gazdag) magyar nemzeti „versidom” folytatása és variálása, hanem az antikvítás egy olyan, a magyar recepcióból rendre kimaradó változatát kelti életre, amely háttérbe szorult ugyan a görög–latin antikvítás teljesítményei mögött, de jelentősége nagy. Az ókori Kelet (Mezopotámia, „Ó-Babilónia”) világából ugyanis máig vezetnek a szálak. Más viszonyulás ez a világhoz, más retorikai eszközökkel, de megvan a maga relevanciája. (Az ehhez való alkalmazkodást Ignotus számára alighanem megkönnyítette a sumer/akkád verselés és az úgynevezett „zsidó parallelizmus” közötti genetikai és logikai érintkezés, amely egészen a biblikus versek szerveződési gyakorlatáig is elvezet.) S egyebek közt Ignotusnak is lehetőséget adott nagyon is kor-szerű és személyes tapasztalatainak kibeszélésére.

6

A vers értelmezésének természetesen két további iránya is van. Bele lehetne helyezni a magyar modernitás krízisének összefüggéseibe, s ott keresni meg pontos helyét. Ez termékeny gondolkodástörténeti felismerésekkel járna (e modernitás ugyanis ma meglehetősen szimplifikált értelmezésben jelenik meg a szakirodalomban, s így rengeteg konkrét kérdés „értelmetlen” marad, vagy föl sem tehető helyes formában.) A másik irány par excellence irodalmi, s az „ó-babilóniai zsoltár” mintáját adó keleti poétikai megoldások részletesebb vizsgálatához, pontosabban e (már megértett) megoldások magyar irodalomban való jelenlétének felismeréséhez vinne el. E poétikai tradíció jelenlétének felismerése és konkrét kontextusban való elemzése pedig a modern magyar irodalomnak az eddigieknél mélyebb megismerését szolgálná, hiszen jobban megértenénk a *magyar* modernizmusban szerepet kapó „zsidó” hozadék valódi, egyszerre poétikai és „észjárás-beli” természetét.

Irodalom

- Ignotus (Hugó) 1914: Asisakuga. Vagyis sirám az én istenem szíve megnyugtására. *Nyugat*, 8. sz.
- Ignotus (Hugó) 1918: *Ignotus verseiből*. Budapest: A Nyugat folyóirat kiadása
- Ignotus (Hugó) 1922: *Olvasás közben*. Új folyam. Újságcikkek 1913 és 1921 közül. Wien: Verlag Julius Fischer
- Komoróczy Géza 1970: Akkád irodalmi formák. *Világirodalmi Lexikon* I. Bp. 130–131.
- Komoróczy Géza 1972: A sumer költészet fordításának elvi kérdései. *Filológiai Közlöny*, 1–2. sz. 237–266.
- Lengyel András 2008: „... a dolgok értelme széteszlik, akár a felhő”. Angyalosi Gergely: Ignotus-tanulmányok. *Holmi*, 7. sz. 962–970.
- Lengyel András 2014: Egy-két adat Ignotus Hugó „magántörténetéhez”. *Kalligram*, december, 81–93.
- Rawlinson, H. C. 1861: *The Cuneiform Inscriptions of Western Asia*. Bd. 1.: A Selection from the historical Inscriptions of Chaldea, Assyria, et Babylonia. London
- Rawlinson.= A Pallas Nagy Lexikona, XIV. köt. 422.
- Szegedy-Maszák Mihály 2008: Fordítás és kánon. = Uő: *Megértés, fordítás, kánon*. Pozsony: Kalligram